

#13

DE REMAKES, ZOMBIS Y TRADICIÓN(ES): EL CASO DEL LAZARILLO Z. MATAR ZOMBIS NUNCA FUE PAN COMIDO

Raúl Molina Gil

Universitat de València



Resumen || Tras la publicación de *Pride and Prejudice and Zombies* (Seth Grahame-Smith, 2009), surge un nuevo movimiento literario basado en la reescritura de los clásicos a partir de la inclusión de zombies en las tramas. En este sentido, el primer remake de una obra clásica de la literatura española fue *El Lazarillo Z. Matar zombies nunca fue pan comido*. Esta irónica y humorística novela revisa el texto original y con ello la literatura española y la propia historia de España. En este artículo, en primer lugar quiero reflexionar sobre el remake y las nuevas posibilidades de esta nueva corriente de escritura. Después, estudio la importancia de estas nuevas novelas en la escena literaria contemporánea y analizo sus posibilidades transformadoras, deconstructivas y saboteadoras. Para ello, focalizo el análisis en el remake del *Lazarillo de Tormes*.

Palabras clave || *Lazarillo Z* | Remake | Crítica y sabotaje | Deconstrucción | Reescrituras de la tradición

Abstract || After the publication of *Pride and Prejudice and Zombies* (Seth Grahame-Smith, 2009) a new literary movement appeared based on the rewriting of the classic novels with the inclusion of zombies in their storylines. In this regard, the first remake of a Hispanic classical novel was *El Lazarillo Z. Matar zombies nunca fue pan comido*. This ironic and humorous novel reviewed the original text, as well as Spanish literature and Spanish history. In this article, I focus on the remake of *Lazarillo de Tormes* to reflect, in the first place, on the fresh writing movement of the remake and its possibilities. Afterwards, I analyze the importance of these new novels in the contemporary literary scene and their potential to transform, sabotage, and deconstruct.

Keywords || *Lazarillo Z* | Remake | Critique and Sabotage | Deconstruction | Rewriting the tradition

0. El remake como fenómeno posmoderno de lectura de la(s) tradición(es)

Un candente debate en los ámbitos de la filología y de la literatura comparada versa sobre las (re)lecturas de la(s) tradición(es) y, por lo tanto, sobre el canon o, en términos de Even-Zohar, lo canonizado¹. Esta discusión no sólo ha tenido lugar entre los críticos, sino que se ha trasladado a las propias obras literarias gracias a fenómenos de (re)escritura como el remake:

No se trata de una copia, no se busca la reduplicación, sino establecer parámetros de diferencias, pautas de contraste, desvíos [...]. En lugar de entregarnos la pureza del original y la degradación de las copias, entrevé en los simulacros una suerte de transgresión de lo mismo, de ruptura con las leyes de encadenamiento platónicas, en donde el efecto degradante se transmuta en juego, vibración siempre renovada, eterno retorno, variación y reciclaje continuo. El discurso que legitima el original frente a la copia se revierte, y son ahora los sucesivos simulacros los que rompen con el privilegio de la mismidad, del ser, del modelo. (Fernández Gonzalo, 2011: 169-170)

De la misma manera que para Jean Baudrillard los simulacros precedían a la realidad misma y la sustituían por la hiperrealidad, es posible pensar que el remake literario se establece sobre la obra original como un fino manto que imposibilita la referencia lingüística: «En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes» (Baudrillard, 1978: 7). Unos y otros degradan —no en un sentido negativo— y se establecen a partir de diferencias y similitudes con el estadio anterior.

Sin embargo, la teoría de Baudrillard no es aplicable en ciertos aspectos, ya que el remake no participa de una noción de simulacro tan radical como la aquí descrita: «Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse» (Baudrillard, 1978: 7). En ese establecerse sobre el original, más que sustituirlo (en un sentido total), se impregna de él hasta devenir un palimpsesto cuya huella más profundamente marcada es la de la obra primera². Así, se establece como una reescritura de marcado carácter intertextual que señala su procedencia; a diferencia del simulacro, que actúa en silencio.

También en opinión de Fernández Gonzalo, el remake puede utilizarse como un mecanismo deconstructivo de la(s) tradición(es) literaria(s) (y con ello del texto original), desde el interior mismo de los márgenes de lo literario:

Deconstruir es establecer un nuevo género a medio camino entre la obra artística y las estructuras lógicas del comentario [...]. Así, el remake presenta, a un mismo tiempo, algo de obra artística y algo de

NOTAS

1 | Even-Zohar (1991) utiliza los términos *canonizado* y *canonización* en lugar de *canónico* y *canon* ya que, como señala Monserrat Iglesias, le permiten «subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad» (1994: 332).

2 | Fernández Gonzalo lo señala: «El original permanece intocado, mientras que la copia sufre todas las secuelas de reelaboración, acumula las interpretaciones y elucidaciones, acapara los designios de la crítica, del paso del tiempo, etc.» (2011: 171).

comentario: un remake siempre interpreta el original, establece canales de correspondencia, lecturas, alteraciones que, en último término, nos dan la clave estructural del texto primero, ponen de relieve sus estilemas principales, acumula, mediante la desviación, juegos de perspectiva y registros de lectura que, en lugar de anular o reescribir el original, lo propulsan, lo encaraman a su esencia, restituyen su experiencia de ser, para dejar fuera (en la disposición estructural del segundo film) los efectos de la exégesis y el poder acaparador de la lectura. (Fernández Gonzalo, 2011: 171)

En tercer lugar, podemos leer el remake a partir de las siguientes nociones desarrolladas en la *Crítica como Sabotaje* por el profesor Manuel Asensi: primero, la necesidad de adoptar (como críticos o lectores principalmente, pero también como autores de ficciones) el punto de vista del subalterno (en el sentido de Spivak, sin olvidar a Gramsci); segundo, los conceptos de textos téticos y atéticos.

Cuando Manuel Asensi en el prólogo a la obra de Spivak *¿Pueden hablar los subalternos?* responde afirmativamente a la cuestión que da título al libro, está posicionándose en contra de la teórica india y, a su vez, asentando una de las tesis fundamentales de su posterior *Crítica y sabotaje* (Asensi, 2011): la exigencia de mirar con los ojos del subalterno para elaborar convenientemente las lecturas críticas de los diferentes discursos que una sociedad crea: «No se trata de hablar por ellos, ni de representarles, sino de adoptar su punto de vista heterogéneo, plural, lo cual debe hacerse en medio de la vigilancia y de la autoridad reflexiva más estricta», ya que «la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores» (Asensi, 2011: 72). El remake permite esta posibilidad desde dentro de lo literario. Toma la voz, sí, se deja escuchar, evidentemente, y, lo más importante, puede iluminar las zonas de oscuridad del original para sabotearlo. En este sentido, el remake puede actuar como texto atético: «los textos atéticos en su disposición dan a ver su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición» (Asensi, 2011: 53). Según esta idea (íntimamente vinculada con los indecibles teorizados por Paul de Man y Derrida), existen discursos literarios que funcionan como potentes elementos saboteadores; más incluso que la crítica, ya que operan desde el interior del aparato simbólico de la literatura y no desde estancias paralelas.

Así pues, aunque el remake es —o puede ser— en parte simulacro (Baudrillard), en parte mecanismo deconstructivo (Derrida, Paul de Man) y en parte agente saboteador (Asensi), no se puede trasladar lo dicho hasta este punto a todos los casos. Ya que cada obra maneja sus propios mecanismos, que pueden potenciar o no determinadas áreas, debe ser el crítico quien los analice convenientemente. Ahora bien, sea como sea, estas reescrituras abren nuevos espacios de

debate y discusión desde los que observar y leer la(s) tradición(es).

1. La cultura Z: clásicos zombificados

La novela *Orgullo y prejuicio* ha sido extensamente glosada, criticada y leída desde perspectivas teóricas diversas, ha sido llevada a la gran pantalla (por Robert Leonard en 1940, por Sharon Maguire bajo el título *El diario de Bridget Jones* en 2001, por Andrew Black en 2003, por Gurinder Chadha desde Bollywood en 2005 y por Joe Wright, ese mismo año), también a la pequeña (en 1967 por Joan Craft, en 1980 con guion de Fay Weldon, en 1995 bajo la dirección de Simon Langton, e incluso se han realizado continuaciones, como la de Daniel Percival en 2013) ha sido transformada en cómic bajo el sello de Marvel (con guion de Nancy Butler y dibujos de Hugo Petrus) y continuada por diversos derroteros: tal es el caso de las novelas *Darcy's Story* (Janet Aylmer, 1996), la trilogía *Fitzwilliam Darcy, Gentleman* (Pamela Aidan) o *Conviction: A sequel to Jane Austen's Pride and Prejudice* (Skylar Hamilton Burriss, 2009). Pero fue Seth Grahame-Smith el primero en incluir zombis en una reescritura de su trama, convirtiéndose en el primer autor de un remake Z al publicar en abril de 2009 *Pride and Prejudice and Zombies*.

Respetando gran parte del texto original, elaboró una historia zombificada en la que las hermanas Bennet y el señor Darcy intentan sobrevivir en la campaña inglesa al ataque de una horda de zombis ansiosos de carne humana. El éxito editorial fue arrollador: permaneció varios meses entre los diez libros más vendidos de Amazon (Cohen, 2009), fue traducido ese mismo año a varios idiomas (entre ellos el español) e incluso ha sido anunciada una adaptación cinematográfica para 2015. Como no podía ser de otra manera, el modelo fue copiado: *Alice in Zombieland* o *Huckleberry Finn and Zombie Jim*. Incluso dio lugar a otras curiosas combinaciones: *Android Karenina*, *Romeo and Juliet and Vampire* o *Paul is Undead* —esta última una fusión de historia ficción y zombis que convierte en no muertos a los dos Beatles fallecidos para refundar el cuarteto.

En la última década, se cuentan por centenas las propuestas que han retomado este característico personaje del cine (desde que George A. Romero dirigiera su famosa *Night of the Living Dead* en 1968³) y de la literatura pulp de los años 20 y 30, increíblemente popular en Estados Unidos y cuyo formato, posteriormente trasladado a otras lenguas, tuvo un enorme éxito en todas sus variantes (western, fantástico-terrorífico, amorosa, ciencia ficción, policíaca, etc.)⁴. El zombi, que ahora infecta los clásicos de la literatura, ha aparecido con asiduidad recientemente en decenas de películas (la reciente *Guerra Mundial Z*, de Marc Foster, o las cuatro películas de *Rec* en

NOTAS

3 | Aunque la película de Romero no fue la primera en introducir el zombi en la gran pantalla, ya que mucho antes habían sido grabados films como *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), *The Walking Dead* (Michael Curtiz, 1936) o *Plan 9 of Outer Space* (Ed Wood, 1959), sí fue la que popularizó el fenómeno zombi gracias a un rotundo e inesperado éxito de taquilla e público.

4 | Sirvan como justificación para el caso español los dos volúmenes de *La novela Popular en España* (VVAA, 2001).

España son buenos ejemplos), de series de televisión (*The Walking Dead*, *Les Revenants* o *Dead Set*, entre otras), de cómics (*Revival*, escrita por Tim Seeley e ilustrada por Mike Norton, o, de nuevo, *The Walking Dead*, de Robert Kirkman, etc.) o de videojuegos (la saga de *Resident Evil*, *Left 4 Dead*, *Dead Rising*, etc.).

A su vez, lo humorístico (irónico, sarcástico, ácido y grotesco), siempre presente en estas reescrituras Z, tiene sus raíces en la estética del gore o splatter cinematográfico tan popular en las comedias fantaterroríficas más clásicas, como *The Evil Dead* (1981), *Evil Dead 2: Dead by Down* (1987) o *Evil Dead 3: Army of Darkness* (1992), de Sam Raimi, *The Return of the Living Dead* (1985), de Dan O'Bannon, o *Braindead* (1992), de Peter Jackson⁵. A partir de 2004, tras el éxito de *Zombies Party*, de Edgar Wright, asistimos a un nuevo auge del género. Sirva como ejemplo el paso por las salas de cine durante la última década de films como *Fido* (Andrew Currie, 2006), *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009), *Doghouse* (Jake West, 2009), *Dead Snow* (Tommy Wirkola, 2009) o *Evil Dead* (Fede Álvarez, 2013), remake de la obra de Raimi.

En este caldo de cultivo y con el éxito del remake de Seth Grahame-Smith en el horizonte, muchos escritores españoles fueron conscientes del amplio espacio editorial que este tipo de obras abría ante ellos y pronto se lanzaron a la zombificación de los clásicos. El primer afectado por el virus fue Lázaro de Tormes en 2009, que se transformó en *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*, sobre el que no me detengo ahora porque lo comentaré posteriormente por extenso⁶.

Poco tiempo después, como no podía ser de otra manera, el infectado fue el más famoso hidalgo de La Mancha. El escritor asturiano Házael G. González (2010) presentó el «verdadero» relato de Don Quijote, quien, sorbido el seso por las historias de zombis, se arma caballero para aventurarse por los campos de Castilla y combatir hordas de no muertos que tan sólo existen en su enferma imaginación. En estas obras, es reiterativa la inclusión de un prólogo explicativo, habitualmente de temática histórica, que intenta justificar irónicamente la veracidad de lo contado. En este caso, la novela comienza con la batalla de Lepanto, donde Cervantes es testigo de una terrorífica arma turca: unas cabezas que aun cercenadas reparten dentelladas a diestro y siniestro. A raíz de la mordedura de una de ellas, el autor de *Don Quijote* pierde el brazo. Este episodio traumático le sirve de base para escribir la novela que tenemos entre manos y que permaneció inédita porque Cervantes decidió entregar en la imprenta la versión menos insólita que todos conocemos.

El primer y hasta la fecha único remake zombi de una obra teatral es

NOTAS

5 | Para conocer el nacimiento y auge del gore hasta los años 80 se recomienda encarecidamente la consulta del ya clásico McCarty (1984).

6 | No estudio las continuaciones que de muchas obras se han hecho, como lo fueran el *Quijote* de Avellaneda (1614) o la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (Amberes, 1555), en la que Lázaro se convierte en atún, ni tampoco obras que se han basado en los clásicos, como el *Lazarillo de Manzanares* (1617), de Juan Cortés de Tolosa. El remake es diferente, no continúa ni toma como modelo, sino que reelabora la obra de principio a fin.

La casa de Bernarda Alba Zombi (García Lorca, 2009)⁷. En este caso, la obra no fue comercializada, sino que se distribuyó gratuitamente desde el blog del proyecto⁸. El juego aquí planteado supera con creces la obra de Házael G. González, ya que los supuestos autores (Jorge de Barnola, Roberto Bartual y Miguel Carreira) no sólo reescribieron desde la óptica zombi la obra original, sino que incluyeron una introducción crítica y decenas de notas al pie siguiendo el modelo de la Editorial Cátedra, e incluso pretendieron certificar que iba a ser publicada en su prestigiosa colección *Clásicos Hispánicos*. La introducción, escrita siguiendo el modelo de la editorial madrileña, defiende la originalidad del remake asegurando que entre los papeles de Pepín Bello ha sido encontrado el *Manuscrito Z*, cuyo descubrimiento está llamado a cambiar para siempre la historia del teatro español:

Pepín Bello tuvo que escribir el *Manuscrito Z* al poco de comprar la máquina de escribir, es decir, entre 1930 y 1934, lo cual nos obliga a enfrentarnos a un hecho sorprendente: la versión que durante todos estos años hemos conocido de *La casa de Bernarda Alba* es, en realidad, un plagio de la versión con zombis que escribió Pepín. (Bartual y Carreira, 2009: 25)

Esta inversión es sumamente fructífera, ya que les permite señalar intertextualidades del *Manuscrito Z* en la obra de Lorca, estableciendo constantes tensiones entre ficción y realidad. Hacia el final de la introducción crítica, Bartual y Carreira plantean una interpretación: los zombis simbolizan «la misma horda reaccionaria e hipócrita que hizo estallar la Guerra Civil en España, dándose la paradoja de que la misma Bernarda es incluso más reaccionaria e hipócrita que los reaccionarios que rodean su pueblo» (2009: 34-35).

El remake *Z*, insertado en ese amplio fenómeno cultural de lo zombi, se aleja de las tradicionales continuaciones y revisiones de los clásicos a la vez que se postula deudor de ellas, acogándose a los principios teóricos postestructuralistas citados al principio. De esta manera, tiene que ser tratado como síntoma de la existencia de nuevas conciencias y puestas en práctica de las relecturas y reescrituras de la(s) tradición(es) literarias más canonizadas.

2. El zombi, lo fantástico y la política

En *Tras los límites de lo real*, afirma David Roas que «lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico es [...] la inexplicabilidad del fenómeno» (2011: 30). A priori, la figura del zombi parece amoldarse: un ser que no está ni vivo ni muerto, ya que tiene características de uno y otro, no

NOTAS

7 | Aunque evidentemente el autor no es Federico García Lorca, cito siguiendo las indicaciones del libro. También seguiré el mismo criterio en el apartado bibliográfico. Las citas de la introducción sí las señalo a partir de sus autores, Roberto Bartual y Miguel Carreira.

8 | <http://bernardaalbazombi.blogspot.com.es/>

puede explicarse de manera racional.

Sin embargo, muchas ficciones posteriores han optado habitualmente por una pseudoexplicación científica que acaba con el efecto fantástico producido por el desconocimiento: virus (*28 Días Después*), mutaciones (*Resident Evil*) o escapes químicos (*La invasión de los zombis atómicos*) han sido aludidos como causas habituales de las plagas. En este sentido, hay que distinguir el miedo físico, que «tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. Es un efecto habitual en lo fantástico [...] que también está presente en aquellas obras literarias y cinematográficas donde se consigue aterrorizar al lector por medios naturales» (Roas, 2011: 95), del miedo metafísico, propio y exclusivo de lo fantástico y que «atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar» (Roas, 2011: 95-96). La habitualmente pseudoexplicada figura del zombi se suele alejar de lo fantástico en las ficciones, y su efecto es más similar al del serial killer que al de Drácula o Cthulhu, por nombrar dos personajes fantásticos prototípicos:

La cuestión, sin embargo, no es si nos fijamos en uno u otro tópico, sino que en el caso de la ficción zombi nunca se nos problematiza nuestra realidad. Tal vez sea porque el zombi es el monstruo posmoderno por excelencia, y nuestra sociedad posmoderna ya es lo suficientemente problemática de por sí. O tal vez porque lo problemático no es ya el mundo o la relación del sujeto con él, sino el propio sujeto posmoderno. En ese sentido, nosotros somos los zombis. (Viciana Fernández, 2014: 120)

La figura del zombi está atravesada por una lógica económica que es explotada en muchas obras con la finalidad de señalar determinadas parcelas de la realidad que son ocultadas.

En esta línea, una de las relaciones más repetidas enlaza la figura del zombi con el concepto sociológico y filosófico de masa, como señala Jorge Martínez Lucena:

Criatura idónea para la crítica de las sociedades de masas. Quizá un poco esperpéntica y demasiado esquemática o simple, ya que la alienación simbólica en un zombi no es más que un secreto a voces, pero al fin y al cabo válida para representar, de un modo extremadamente sencillo, esa amenaza cacotópica. (Martínez Lucena, 2010: 98)

A partir de ejemplos cinematográficos anglófonos (australianos, británicos, estadounidenses y canadienses), Jon Stratton desarrolla una lectura que vincula al zombi con la figura del desplazado o refugiado y con el concepto de nuda vida de Agamben⁹:

Zombies provide a monster for our time because they express our

NOTAS

9 | Stratton utiliza el concepto *nuda vida* en los siguientes términos: «bare life has a dual meaning. In the first place it refers to lack of legal protection by the state. Without that protection, the person reduced to bare life can become transformed into the second understanding of bare life: the liminal condition of death-in-life» (Stratton, 2011: 278).

anxieties over the relationship between bare life and the modern state. As I have noted previously, zombies are an expression of bare life. From the viewpoint of the members of those countries of the West, the displaced people attempting to enter them are also bare life. They have no protection from any state. This underlying similitude enables the same metaphors to be used for both zombies and displaced people. Where zombies appear as a remorseless threat laying siege to wherever humans manage to collect to defend themselves, displaced people are constructed in the same way, as a threat at the border of the state. (Stratton, 2011: 277)

Otra lectura, de Ángel Ferrero y Saúl Roas, postula que el zombi funciona como metáfora contracultural que no sólo representa el miedo a la muerte (físico) y a lo desconocido (metafísico), sino también el temor a ser controlado y manipulado, es decir, a perder el libre albedrío:

El zombi no es realmente un monstruo al uso, sino una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado. Y aunque siempre acaba cometiendo algún tipo de crimen, no es realmente por voluntad propia. De esta forma el zombi se convierte en monstruo y víctima a un mismo tiempo, y esta dualidad le hace todavía más aterrador. Es víctima porque no puede ni escapar de sus instintos ni del contagio, y es monstruo porque aparentemente nadie le obliga a actuar de ese modo. Es monstruo y víctima porque ni es consciente de su maldad, como sí ocurre con Drácula u otros monstruos, ni es consciente de su lamentable situación. El zombi representa así a ese ser humano que ha perdido su humanidad, y es esa pérdida de humanidad, transmitida por nuestros semejantes como un virus, la que nos aterroriza realmente. (Ferrero y Roas, 2011: 7)

Al hilo de una reflexión similar sobre la relación entre lo zombi y los totalitarismos en las sociedades actuales, Jorge Martínez Lucena propone en *Ensayo Z: Una antropología de la carne perecedera* que «los monstruos que salían de las tumbas no son nada comparados con los que llevamos dentro del corazón» (2012: 75). Aunque lo vincule con las ideas de Hannah Arendt, creo que también puede relacionarse con algunas reflexiones de Michel Foucault:

El enemigo mayor, el adversario estratégico. Y no únicamente el fascismo histórico de Hitler y de Mussolini, sino además el fascismo que está en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestros comportamientos cotidianos, el fascismo que nos hace amar al poder [...] ¿Cómo hacer para no volverse fascista incluso cuando (sobre todo cuando) uno se cree un militante revolucionario? ¿Cómo eliminar el fascismo de nuestros discursos y de nuestros actos, de nuestros corazones y de nuestros placeres? ¿Cómo desalojar el fascismo que se ha alojado en nuestros comportamientos? (Foucault, 1994: 90)

En este sentido, para hablar de los principios de los totalitarismos clásicos que todavía siguen presentes en las sociedades contemporáneas, algunos críticos y teóricos culturales, como Antonio Méndez Rubio, han propuesto (siguiendo al propio Foucault)

un término nada exento de polémica con el que persiguen hacernos reflexionar sobre las nuevas estructuras estatales: fascismo de baja intensidad:

El *fascismo de baja intensidad*, como nueva forma de totalitarismo, se define por su acierto a la hora de conjugar la captura de nuestros afectos con la voluntad sistémica de destrucción de la vida y del querer vivir. Este nuevo fascismo sustituye, sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora, en una dinámica tendencia que ha deshecho a la clase trabajadora sin una sola bala. (Méndez Rubio, 2012: 95)

La literatura Z, en tanto remake, puede establecerse como un mecanismo sabotador o deconstructor de primer orden. La deconstrucción, dice Manuel Asensi en un breve artículo sobre Derrida, es un modo de resistencia política ante cualquier forma de fascismo, una de las estrategias políticas más liberadoras desde que el marxismo y sus variantes demostraran sus limitaciones (Asensi, 2004: 11). En opinión de Derrida, el objeto primero de la deconstrucción es la metafísica¹⁰. Asensi glosa esta afirmación: «En realidad, lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial autoritario, su matriz más básica, la barra», así, «el peligro de esta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico» (Asensi, 2004: 12).

En definitiva, lo zombi puede ser un brazo deconstructor o sabotador con posibilidades potenciales de combatir los monstruos de nuestros corazones y nuestros placeres (Foucault) a partir de (re)escrituras de los clásicos que operan con nuevos postulados críticos, teóricos y ficcionales. No en vano, dice en este sentido Jorge Fernández Gonzalo que lo zombi «es un problema de escritura [...] con el que infectar cualquiera de los signos que componen nuestros códigos culturales y, desde ahí, volver a pensarlo nuevamente» (2011: 75).

3. El caso del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*

El patizambo de José de Ribera carga ahora con una cabeza sangrante y en el fondo, sobre las colinas que pintara El Españoleto en 1642, se atisba la oscura figura de un ser que camina dando tumbos con las manos adelantadas. Es esta la portada de un libro *zombificado* que busca iluminar la mal contada historia de Lázaro de Tormes. La vida de ese joven pícaro, relatada a vuestra merced con la finalidad de dar explicación al caso y recogida en el clásico *Lazarillo de Tormes*, resulta ser falsa, nos dicen. Durante más de

NOTAS

10 | La definición resumida de metafísica que el propio Asensi da en ese artículo es la siguiente: «el pensamiento del ser como simple presencia [...]. Lo importante de ella no es tanto su contenido como la matriz que crea, el espacio vacío y formal a que da lugar, de manera que los contenidos que van apareciendo en ella, dentro de sus límites, están sobredeterminados por esa matriz» (Asensi, 2004: 12), lo cual establece oposiciones jerárquicas binarias entre sus elementos, separados por una barra (/): «hombre/ mujer, habla/escritura, espíritu/ materia, élite/popular, teoría/ práctica, etc., lo característico es que los términos que aparecen en primer lugar, ocupan una posición jerárquica superior respecto a los términos que aparecen en segundo lugar» (Asensi, 2004: 12).

cuatrocientos años, hemos sido engañados o, al menos, así lo afirma Carlos I en el primer texto de la novela:

Por fin ve la luz lo que jamás te enseñaron en la escuela, la verdadera historia de Lázaro de Tormes, contada por él mismo:

De cómo ciertas criaturas se empeñaban en no descansar en paz. De cómo Lázaro se unió a un escuadrón de asalto paranormal. De cómo sobrevivió en un país con mucho hideputa suelto (de ultratumba y de más acá). De cómo, en resumidas cuentas, Lázaro de Tormes se convirtió en uno de los mayores cazadores de zombis del Imperio, y de los problemas que esto le trajo con la Corte y la Santa Inquisición. (2010: 2)

En estas líneas se resumen las características principales del *Lazarillo Z*: la inclusión de lo zombi, el uso sistemático de lo humorístico e irónico y la relectura y reescritura de la historia y de la literatura.

Al igual que otros remake Z que he analizado brevemente con anterioridad, el *Lazarillo Z* se estructura como un juego de cajas chinas o niveles diegéticos a partir del tópico del manuscrito encontrado, el cual contribuye, como dice Ana Baquero Escudero, a encubrir la ficcionalidad de la obra y a dotarla de autenticidad histórica a través de un alejamiento del autor, que no se muestra como el creador principal, sino como una suerte de transcriptor o editor (Baquero Escudero, 2007: 249-250).

A partir de la ya citada carta, que conformaría el primer nivel diegético, comienza la labor del compilador, Juan Diego Barreda, a quien el lector sólo conocerá al final: «periodista y escritor especializado en temas paranormales. Sus libros sobre vampirismo y otros fenómenos sobrenaturales le han granjeado una sólida reputación entre los aficionados al género» (2010: 143). De su puño y letra son la aclaración introductoria (2010: 5) —en la que explica las dificultades de redacción de la siguiente parte de la obra, que formaría otro nivel diegético, a causa de la falta de fuentes— y una explicación final (2010: 142-143) —en la que señala las dificultades para saber qué ocurrió tras los sucesos del tercer nivel diegético y precisa que tanto el guardia de seguridad Juan Dámaso Villar como Lázaro de Tormes consiguieron escapar, siendo etiquetados de sospechosos de la masacre.

En el tercer nivel, un narrador extradiegético cuenta los sucesos de «La macabra cena de San Bartolomé» en tres momentos diferentes: «14 de septiembre de 2009 / 1.00» (2010: 6-12), «14 de septiembre de 2009 / 4.20» (2010: 79-80) y «14 de septiembre de 2009 / 6.00» (2010: 135-141).

En el primero narra la huida del paciente Lázaro González Pérez de su habitación en el Hospital Psiquiátrico de San Bartolomé y cuenta cómo el doctor Torres encuentra un viejo manuscrito e inicia su lectura, lo que da inicio al cuarto nivel diegético que trata sobre la verdadera vida de Lázaro de Tormes y el cual comentaré posteriormente.

En el breve «14 de septiembre de 2009 / 4.20», el doctor Torres busca en Google sin éxito los términos «Lázaro, no muertos, Toledo, siglo XVI» (2010: 79), mientras el enfermero Joaquín Arroyo realiza su ronda y la guardia de seguridad María del Pilar Gómez envía un mensaje de móvil que queda transcrito en las notas finales del *Lazarillo Z*¹¹.

En el último fragmento del nivel son narradas las macabras escenas en las que decenas de pacientes zombificados se alimentan de los cuerpos del doctor Torres, el enfermero Arroyo y la vigilante de seguridad.

El más importante y extenso de los niveles diegéticos es el cuarto, que corresponde al manuscrito «La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones» y que ocupa dos partes: de la página 13 a la 78 (prólogo y tres primeros tratados) y de la 81 a la 134 (tratados del cuarto al séptimo). Como en la obra original un narrador intradiegético (Lázaro) cuenta la verdadera historia de su vida para desmentir «el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes, ese muchacho avisado y hambriento que se movía por el mundo en la primera mitad del siglo XVI» (2010: 14) y para enseñar «cosas que os resulten útiles en la guerra que vendrá; porque mis batallas, queridos lectores, pronto serán las vuestras; mis enemigos serán vuestros verdugos y mis sedientos aliados de la noche se convertirán en los ángeles guardianes que velarán vuestros turbados sueños» (2010: 15).

Ante un remake de tales características, parece necesario establecer una serie de vínculos con la obra original y con los contextos históricos de partida y de recepción. Presentar un *Lazarillo Z* sin paratextos que orienten la lectura induciría un efecto diferente al que quiere provocar el autor y que consiste precisamente en jugar con las aparentes verdades y supuestas mentiras de la historia y la literatura. Así pues, el lector es introducido en un juego de referencias intertextuales a mundos ficcionales, y a la propia historia de España. Este encararse con el clásico en una justa dialéctica de monturas infectadas por lo zombi, en la que el lector juega un papel primordial porque identifica las similitudes y las diferencias con la obra de origen, sitúa al *Lazarillo* original en posición de ser juzgado. Como decía Fernández Gonzalo, es posible infectar la anónima obra

NOTAS

11 | Las siete notas finales (146-153) aclaran aspectos de la «Macabra cena de San Bartolomé».

del siglo XVI con lo zombi desde los márgenes de la ficción, nunca con ánimo de sustituir al original, sino con la finalidad de releer sus páginas. La zombificación permite observar el texto original desde otro punto de vista, lo cual puede establecer algunas relaciones quizás deconstructivas, quizás saboteadoras.

Aunque el diálogo con la obra original es fundamental en los paratextos, cobra mayor importancia en los fragmentos narrados por el propio Lázaro. En el *Lazarillo* original, el protagonista tuvo ocho amos a lo largo de los siete tratados: el ciego (Tratado, I), el clérigo (T. II), el escudero (T. III), el fraile de la merced (T. IV), el buldero (T. V), el maestro de pintar panderos (T. VI), el capellán (T. VI) y el Arcipreste de San Salvador (T. VII). En el *Lazarillo Z*, también en siete tratados, únicamente aparecen cuatro amos: el ciego (T. I), el clérigo (T. II), el escudero (T. III) y el buldero (T. V), con particularidades que los diferencian claramente de los originales.

El ciego, tiresiano, es capaz de ver más y mejor que quienes tienen todos los sentidos: «Algunas noches las tumbas aparecen abiertas, hay huellas en la tierra... [...] Sois ciego, y como muchos de ellos tenéis la habilidad de saber sin ver: creedme, yo sé que mi hijo se acerca a mí en mitad del sueño y pide mi ayuda.» (2010: 26). Pese a las penurias, que con él pasa, el ciego fue para el Lázaro original el amo del que más aprendió. Era avaro y mezquino, sí, pero poseía la sabiduría que otorga la experiencia y entre fortunas y adversidades o, mejor, a través de tretas y engaños (el episodio del toro o de las uvas son claros ejemplos) le dio válidos consejos. Estas características se repiten en el remake y, de hecho, es el ciego quien le advierte en primer lugar de la plaga zombi que asola España:

Los reconocerás por el olor y por el tacto: parecen vivos, como tú y como yo, pero no lo están. Despiden un hedor a podrido, porque sus vísceras se deshacen, la sangre se les corrompe y su piel es fría como la de una culebra; pero aparte de eso hablan, se mueven y respiran como los demás. ¡Aléjate de ellos! No sé de dónde han salido, pero sí sé que no traen nada bueno. (2010: 29)

Ahora bien, el final del ciego difiere enormemente del original: una lluvia torrencial coge por sorpresa a ambos, que deciden guarecerse en una iglesia donde se está celebrando misa. Una vez dentro, Lázaro aprecia algunos detalles macabros: «A ambos lados unos cirios oscuros iluminaban el altar, detrás del cual había un crucifijo de grandes dimensiones, tan grande que parecía cernirse sobre los allí presentes, vigilarlos desde las alturas» (2010: 36) o «¿eran imaginaciones mías o la sangre goteaba del Cristo?» (2010: 36). En el sagrado instante de la comunión, la hostia «desprendía un olor extraño, como a podrido, y de sus extremos goteaba un líquido parduzco» (2010: 36). Lázaro la toma y la lanza al suelo: «ante mi

horror se deslizó por él, latiendo como si estuviera viva» (2010: 37). El protagonista consigue huir mientras el sacerdote vocifera en una lengua desconocida y los zombificados, una masa (Martínez Lucena, 2010) de seres sin libre albedrío (Ferrero y Roas, 2011), se abalanzan sobre el ciego, cuyo destino no es descalabrarse contra un pilar, sino ser pasto de una hambrienta horda de no muertos:

Farfullaba algo, me llamaba a gritos, pero su voz se extinguió enseguida. Saltaron sobre él, como una jauría de canes negros. Uno de ellos le quitó el bastón y lo arrojó hacia el pasillo. Yo corría, perseguido por varias alimañas que haciendo honor a este nombre avanzaban a cuatro patas y a gran velocidad; intenté desesperadamente alcanzar la puerta. (2010: 37)

Inés rescata a Lázaro y este huye a Maqueda, donde entra al servicio de un fraile de la merced. Inés es un personaje fundamental de la novela, ya que es la joven vampiro que posteriormente lo introduce en el clan de cazadores de zombis y lo convierte en vampiro a petición de él.

El retrato de los diferentes estratos sociales de la España del siglo XVI que realiza el *Lazarillo* original, criticaba la avaricia de los clérigos, la apariencia de los escuderos, la lujuria de los frailes de la merced, etc.¹². La versión Z persiste en la misma línea. Lázaro, ya en Maqueda, oye unos extraños ruidos en una cámara y entra a investigar haciendo uso de una llave comprada a un calderero. Mientras tanto, el clérigo de Maqueda vuelve a la casa acompañado de la joven Inés y se mete con ella en la cámara donde estaba Lázaro desde unos minutos antes. Sorprendido descubre que su amo es un pederasta y que Inés no es la niña incauta, débil y engañada que parece, sino una despiadada asesina (todavía no sabe que es un vampiro) que ante sus ojos acaba con el clérigo. Todavía en la habitación, Inés le relata a Lázaro la primera explicación de los extraños sucesos:

Algo ha estado sucediendo en este país, algo que ha llegado de muy lejos y que levantaba a los muertos de las tumbas. No descansaban en paz: se estremecían, nerviosos, buscaban la salida; rascaban con sus uñas moradas la tierra que les cubría, sacaban sus cuerpos decrepitos y se arrastraban hacia sus antiguos hogares. Se negaban a seguir muertos pero difundían su hedor y su podredumbre por doquier. Hasta ahora se conformaban con eso: con salir de madrugada para visitar a los seres que los habían querido en vida... Últimamente, las cosas han cambiado. (2010: 60)

La pederastia en determinados sectores de la Iglesia es un tema de actualidad que ha copado titulares en diarios e informativos de todo el mundo durante los últimos años. El autor del *Lazarillo Z* readapta la denuncia a su contemporaneidad y, a través de una escena con un zombificado de por medio en pleno siglo XVI, consigue que el

NOTAS

12 | En este sentido, hay críticos que afirman que es muy probable que la obra no estuviera firmada para evitar posibles acusaciones de la Iglesia Católica (Morros, 2007: VII-X).

lector reconozca la reescritura de la crítica por comparación con circunstancias extratextuales.

Estas denuncias, irónicas, ácidas y sarcásticas, también operan en otras obras del género. Tal es el caso de la saga *Rec* (sobre todo las películas segunda y tercera), muy crítica con la ideología eclesiástica, o *Cabanyal Z*, la serie independiente rodada en Valencia que utiliza lo zombi para evidenciar alegóricamente las consecuencias de las medidas políticas del gobierno local y autonómico, así como la pasividad del pueblo frente a ellas.

El tercer amo es el caballero don Diego de Valdés y Barrera. Frente al escudero original —«que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden» (Anónimo, 1987: 70)—, don Diego combina «la firmeza del señor con la amabilidad de un amigo» (2010: 65), «no ordenaba, sugería; no se enojaba ante los errores sino que parecía abatido por ellos» (2010: 65), «rezaba con seriedad y durante mucho tiempo como si estuviera absorto en una conversación privada con el Altísimo» (2010: 65), «a ratos su cuerpo se tensaba y su mente parecía azotada por tempestades desconocidas» (2010: 66) y siempre «mantenía una gran austeridad en todas sus costumbres: comía lo justo para subsistir y dormía sobre una estera de cañas tendida en unas tablas» (2010: 66). La causa de esta penitencia la conocemos poco después. Lázaro ve a Miguel, un morisco que los acompañaba, salir de un rincón oscuro de la casa donde había estado manoseándose con otra persona: «Si la curiosidad convirtió a la esposa de Lot en estatua de sal, a mí por poco no me mata del susto: quien se levantó y salió huyendo como alma que lleva el diablo no era otro que mi amo y señor, don Diego de Valdés» (2010: 72).

Su descripción es demasiado tópica (e incluso reaccionaria): un hombre que viste bien y se preocupa por su imagen es homosexual. Aunque en primera instancia pudiera parecer que este tratamiento no deja en buen lugar a la homosexualidad, todo cambia si es leído desde el punto de vista de la crítica a la interpretación de la fe que defiende la Iglesia Católica. En tanto homosexual, Don Diego de Valdés es una víctima de un sistema social teocéntrico en el que el clero tenía un grandísimo poder de influencia sobre los que legislaban y por ello, por esta represión, se esconde de miradas ajenas. Para que nos hagamos una idea de lo que suponía ser homosexual a finales del siglo XV y principios del siglo XVI, únicamente hay que leer la siguiente ley aprobada por los Reyes Católicos en 1497 y que se titula «Pena del delito nefando; y modo de proceder a su averiguación y castigo»:

Porque entre los otros pecados y delitos que ofenden a Dios nuestro

Señor, e infaman la tierra, especialmente es el crimen cometido contra orden natural [...] mandamos, que cualquier persona, de cualquier estado, condicion, preeminencia o dignidad que sea, que cometiere el delito nefando contra naturam seyendo en el convencido por aquella manera de prueba, que segun Derecho es bastante para probar el delito de heregia o crimen laesae Majestatis, que sea quemado en llamas de fuego en el lugar, y por la Justicia a quien pertenesciere el conocimiento y punicion del tal delito [...] y sin otra declaracion alguna, todos sus bienes asi muebles como raices; los cuales desde agora confiscamos, y habemos por confiscados y aplicados a nuestra Camara y Fisco. (Felipe IV, 1640: 348)¹³

NOTAS

13 | Tanto aquí como en la bibliografía, cito por nombre del Rey que mandó realizar la recopilación de leyes.

Así entendida, la psicología de don Diego de Valdés adquiere otros matices. El caballero, profundamente religioso como toda la sociedad en el siglo XVI, se ve a sí mismo como un pecador que constantemente necesita pedir perdón a Dios y por ello realiza una penitencia basada en la austeridad y en la oración. Visto desde este ángulo y leído desde nuestro contexto de recepción, es posible entenderlo como una nueva denuncia a la Iglesia Católica. En definitiva, don Diego de Valdés es un individuo que sufre diversas represiones. La primera, de cariz individual, puesto que sus creencias consideran pecaminosa su opción sexual. La segunda, de tipo social, ya que la homosexualidad no era en absoluto aceptada por las gentes. Y la tercera, de tipo legislativo, ya que estaba penada con la muerte en la hoguera. A su vez, es transversal a todas ellas la relevancia de la religión y el poder de la Iglesia, entidad cuya ideología fundamentaba (y fundamenta en muchos casos, de ahí el traslado de la crítica al presente) los cimientos básicos para el desarrollo de las relaciones entre los individuos y los organismos políticos.

A continuación, en una internada contra los no muertos, toda la compañía es atacada. Pedro muere y Lucrecia y Brígida son encarceladas por la Santa Inquisición acusadas de brujería. Se une entonces Lázaro a un buldero con la intención de entrar en las cárceles para liberar a sus compañeras y lo consiguen haciéndose pasar por inquisidores. Por lo tanto, en nada se asemeja este buldero al amo original de Lázaro más allá de su oficio ni tampoco en nada se parecen las historias que viven unos y otros. Aquí, el remake, toma unos derroteros totalmente diferentes al original, lo cual va a más en los siguientes tratados.

En el sexto, Inés convierte a Lázaro en vampiro y posteriormente todos los miembros de la compañía salvo nuestro protagonista son asesinados por culpa de una treta de don Diego. En el séptimo, Lázaro vuelve a la casa de su antiguo amo para resarcirse. Cuando Don Diego vuelve, profundamente resentido, sólo desea morir, sin embargo, un iracundo Lázaro prefiere convertirlo en vampiro y darle la vida eterna. Para vengarse, Don Diego de Valdés escribe

la versión del *Lazarillo* que ha llegado hasta nuestros días: «él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento. Nada hay de heroico en el lazarrillo, un pobre desgraciado que sobrevive gracias a sus trapicheos y que carece de la menor noción de honor...» (2010: 134). De esta forma, quedan despejadas las siempre presentes dudas sobre la autoría del *Lazarillo*: salió de la pluma de un vampiro, don Diego, para ascender al olimpo de la literatura española. Y ello, desde la ironía, nos permite repensar la(s) tradición(es) literaria(s).

Retomando los postulados teóricos del inicio, en una lectura sabotadora del *Lazarillo* original, argumenta Manuel Asensi en *Crítica y sabotaje* que a Lázaro le es posible conocer la verdad de las diferentes clases sociales «no porque fuera especialmente inteligente, sino por el lugar subalterno que ocupa» (2001: 328):

El *Lazarillo* provoca una cuádruple exclusión: en relación con la clase (por ser extremadamente pobre), en relación con la ley (su padre era ladrón y él mismo será mendigo, actividad prohibida en ciertas fases del siglo XVI), en relación con la raza (su padrastro era negro) y en relación con el sexo (su madre era prostituta y él es lo suficientemente pasivo como para ser objeto de una sodomía real o simbólica). Esa cuádruple exclusión convierte al *Lazarillo* en un subalterno riguroso, incapaz de hablar (ahora en el sentido de Spivak), e incapaz de actuar (meramente reactivo). Esta es la razón por la que el *Lazarillo de Tormes* supone un análisis político del problema de la subalternidad en el siglo XVI y más allá. (Asensi, 2011: 331-332)

En el *Lazarillo Z*, durante su convivencia con los tres primeros amos todos sus actos están dirigidos por ellos y únicamente se convierte en un personaje activo cuando contacta con el buldero para liberar a sus compañeras de la prisión y, después, una vez es convertido en vampiro. Pero, a su vez, esta metamorfosis no hace sino persistir en su subalternidad, ya que lo excluye del orden social de igual manera que le ocurría a Lázaro. Como aquel, en relación con la clase es pobre, con relación a la ley está al margen porque ha cometido delitos¹⁴, en cuanto a la raza es de una especie diferente y, finalmente, con relación al sexo su madre sigue siendo una prostituta. Ahora bien, esta posición social le permite ser testigo de sucesos como la muerte del ciego, el descubrimiento del único pueblo enteramente zombificado o el intento de violación del clérigo pederasta, entre otros. El cuerpo de Lázaro se transforma y, con ello, se convierte en un desplazado, en el sentido que le da Stratton (2011) al vincularlo con la nuda vida de Agamben. Y junto a él, en el mismo escalafón, el resto de personas del clan:

—Míranos —empezó—, los desechos de la Corona. Te presento a Brígida, es la puta vieja y la dueña de esta casa, así que trátala bien o te echará a la calle; a su lado está Lucrecia: sus tetas han amamantado a la mayoría de los hombres de Castilla, y no precisamente durante su

NOTAS

14 | En este sentido, guarda estrecha relación con la nuda vida, según la entiende Stratton: «lack of legal protection by the state» (2011: 278).

infancia... En sus rodillas está Rómulo, al que echaron de un grupo de cómicos por aburrido: al parecer creían que los enanos tienen que ser graciosos, pero el pobre Rómulo no haría reír ni a una hiena, ¿verdad, chiquitín? (2010: 59)

Aunque actúen eliminando plagas de zombis, es decir, aunque parecen ocupar un rol activo, el asesinato de todos ellos por culpa de don Diego Valdés (el único que ocupa un escalón social superior) pone de manifiesto su verdadera posición subalterna: «Los desechos de la Corona, usados a conveniencia y eliminados cuando ya no son útiles, cuando saben demasiado. Habría sentido odio por don Diego de haber podido sentir algo» (2010: 123). Únicamente cuando muerde a Don Diego y lo convierte en vampiro parece tomar la voz y revelarse frente a un sistema opresivo. Sin embargo, no deja de ser un acto privado en cuyo contexto le es permitido situarse momentáneamente por encima del caballero. Sin embargo, después pierde la voz y es Don Diego quien la toma y narra la historia que todos conocemos: a fin de cuentas, únicamente puede hablar quien está en posición de privilegio.

Alguien podría argumentar que Lázaro toma posesión de la palabra de la narración de «La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones». Y es cierto, al menos en parte, ya que su versión de los hechos no llega a los lectores porque él haya conseguido superar algunas barreras sociales, sino porque el periodista Juan Diego Barrera lo publica como una investigación personal, añadiéndolo paratextos de su puño y letra. El cierre de «La vida de Lázaro de Tormes, y de sus luchas y transformaciones» no deja lugar a dudas: «No hay lugar en la versión oficial para el pueblo anónimo. Para los desechos de la Corona» (2010: 134).

Lo zombi no contagia únicamente el mundo ficcional del *Lazarillo* original, sino que excede esos límites y propone una expansión viral por los derroteros de la literatura y de la historia. En este campo de juego aparecen determinadas referencias a nombres y hechos históricos que se insertan en la obra para ser releídos y reinterpretados, la mayoría de las veces desde puntos de vista irónicos.

El virus zombi fue traído de América por los marineros que volvían en barcos llenos de oro y riquezas: «Por lo que nos ha explicado don Diego, el primer enfermo de esta condenada peste fue un marinero que regresaba de ese gran continente, hace ya varios años» (2010: 82). Durante la Conquista de América, los pueblos invasores transmitieron decenas de enfermedades endémicas desconocidas por los pueblos nativos, como el sarampión, el tifus, la peste bubónica o la gripe: «En toda América, las enfermedades introducidas con los europeos se propagaron de una tribu a otra mucho antes que los

propios europeos, causando la muerte de aproximadamente del 95 por 100 de la población indígena americana» (Diamond, 2006: 90).

Otro dato a tener en cuenta es que el zombi surge en Occidente a partir de los años 20 del siglo pasado gracias a algunos libros de viajes sobre el Caribe en los cuales era presentado como un ser real vinculado con el vudú practicado por los chamanes desde época precolombina. En Haití, incluso, el código penal ha condenado desde el 27 de octubre de 1864 determinadas prácticas:

Art. 246. Est aussi qualifié attentat à la vie d'une personne, par empoisonnement, l'emploi qui sera fait contre elle de substances qui sans donner la mort, auront produit un état léthargique plus ou moins prolongé, de quelque manière que ces substances aient été employées et quelles qu'en aient été les suites. Si, par suite de cet état léthargique, la personne a été inhumée, l'attentat sera qualifié assassinat. (Haití, C.P.)

Así pues, la conjunción de los dos hechos históricos anteriores es una más que probable causa de que en la ficción se afirme que la epidemia zombi ha llegado al territorio español desde América.

En otras ocasiones, son personajes históricos reales quienes se ven afectados. Garcilaso de la Vega no escribe sus versos mientras lucha contra los franceses con los tercios de infantería, sino mientras da caza a los no muertos. Teresa de Cepeda, más conocida como Santa Teresa de Jesús, era una niña que vivía en uno de los pueblos zombificados y que por alguna razón desconocida era inmune al contagio. Tras ser rescatada por los cazadores de zombis, entre los que se encuentra Lázaro, fue adoptada por una familia. Los sucesos que durante su infancia acaecieron en aquel misterioso pueblo y su milagroso poder la marcaron de por vida y la acercaron al terreno de la mística:

Los Cepeda cuidaron de la niña Teresa como si fuera su hija, y nada dijeron nunca de su origen, pero no pudieron evitar las pesadillas y las convulsiones, las visiones y los sueños. ¿Por qué Teresa había resultado inmune al contagio? Tal vez tuvieran razón quienes luego, años después, la calificaron de santa. (2010: 128)

Felipe el Hermoso también fue infectado. Poco tiempo después de su supuesta muerte, la reina nominal Juana «empezó a proclamar a voz en grito que su marido, que en vida le había sido infiel con las damas de media corte y las putas de medio país, la visitaba a ratos por las noches, metía el cuerpo frío entre sus sábanas y el miembro gélido en su interior» (2010: 127). He aquí la explicación de su locura.

Para terminar de cerrar el círculo teórico que en los primeros

capítulos del artículo hemos comenzado a dibujar, hay que volver sobre las teorías de lo fantástico para analizar de qué forma el *Lazarillo Z* participa de ellas. Dice David Roas que «la literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional» (2011: 15). Hasta ese momento, sin demasiados problemas habían convivido tres explicaciones de lo real: la ciencia, la religión y la superstición: «Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles» (Roas, 2011: 15).

El *Lazarillo Z* es problemático, ya que hay hechos que se desarrollan en los siglos XV-XVI y otros que tienen lugar en un mundo contemporáneo similar al que nosotros habitamos¹⁵. No olvidemos que Lázaro escribe desde el presente para contar su pasado y que Juan Barreda lo compila en el libro que el lector tiene entre manos y añade la historia de la «Macabra cena de San Bartolomé». Esto es, Lázaro señala la existencia de lo zombi a lo largo de cinco siglos, lo que genera un conflicto entre lo que nosotros (lectores del siglo XXI) consideramos real e imposible:

Debo hacerlo, por mucho que me pese; debo dejar constancia de mi larga vida, y no puedo entretenerme en florituras ni adornos vacuos. Lo que leeréis os revolverá las tripas y desafiará a vuestra razón; lo que leeréis quebrará el mundo tal y como lo habéis entendido hasta ahora. No os gustará, pero tenéis derecho a saberlo: mi fracaso significa vuestra condena. (2010: 15)

En el *Lazarillo Z*, los personajes de las historias ubicadas en el siglo XVI, es decir, las del cuarto nivel diegético que corresponde a la historia de Lázaro, entienden como posibles aunque extraños los hechos relacionados con la plaga zombi: «Algunas noches las tumbas aparecen abiertas, hay huellas en la tierra... [...] Sois ciego, y como muchos de ellos tenéis la habilidad de saber sin ver: creedme, yo sé que mi hijo se acerca a mí en mitad del sueño y pide mi ayuda.» (2010: 26). Ahora bien, en el Hospital de San Bartolomé ante el psiquiatra todo adquiere otro sentido porque él sí forma parte de una sociedad que ha pasado por el racionalismo y el mecanicismo newtoniano, es decir, que ya ha establecido barreras más o menos (in)estables entre lo posible y lo imposible: «La puerta de la 1205 estaba entornada y el psiquiatra la empujó y entró en ella casi sin darse cuenta. Tardó unos segundos en reaccionar. Lo que veían sus ojos era demasiado sorprendente para que su cerebro lo procesara de inmediato» (2010: 140). En resumen, lo zombi sí pone en tela de juicio nuestra idea de realidad, pero únicamente cuando el marco temporal es el presente.

NOTAS

15 | Para que el efecto fantástico sea posible, el mundo ficcional construido en los relatos del género debe tener las mismas características que el nuestro: «es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible» (Roas, 2011: 31).

4. A modo de conclusión

En parte simulacro (Jean Baudrillard), en parte mecanismo deconstruccionista (Paul de Man y Jacques Derrida) y en parte aparato saboteador (Manuel Asensi), el remake Z permite repensar la historia y la literatura desde nuevos puntos de vista. El zombi, en tanto ser ficcional que permite numerosas lecturas políticas ya aludidas (masa, nuda vida, refugiados, pérdida del libre albedrío, etc.), se ha convertido en los últimos años en un personaje de referencia en las manifestaciones culturales. Por su parte, el remake (principalmente cinematográfico) se ha convertido en una moda muy recurrida que permite utilizar el reconocimiento de una obra famosa para reelaborarla y venderla con más facilidad. Aprovechando el tirón mediático de ambos y las posibilidades que brinda (y, por lo tanto, atravesados por una lógica económica), se han conjugado desde 2009 en una serie de obras que reescriben los clásicos en clave Z y que han granjeado a sus autores unos sustanciosos beneficios económicos a la vez que les han permitido visitar el pasado.

El *Lazarillo Z*, a través de una superposición de niveles diegéticos que nos presentan a Lázaro como un vampiro inmortal que se dedica a la caza de no muertos desde el siglo XVI, critica desde la posición del subalterno y jugando con nuestra idea de realidad gracias a una sutil coordinación de efectos fantásticos a los dos grandes poderes del siglo XVI, el estamento nobiliario y el eclesiástico. El lector traslada esa crítica sociopolítica a su contemporaneidad, de forma que lo zombi infecta sus actuales códigos culturales y le permite repensarlos desde otra óptica. En definitiva, el *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido* abre la posibilidad de releer la historia y la literatura, esto es, crea nuevos espacios de debate en los que es posible dialogar con la(s) tradición(es).

Bibliografía

- ANÓNIMO (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra.
- ASENSI, M. (2004): «¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?», *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, 3, 11-19.
- ASENSI, M. (2009): «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos» en Spivak, G.C., *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, 9-39.
- ASENSI, M. (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- COHEN, A. (2009): «Mr. Darcy Woos Elizabeth Bennet While Zombies Attack», *The New York Times*, [13/11/2014], <http://www.nytimes.com/2009/04/14/opinion/14tue4.html?_r=0>.
- DIAMOND, J. (2006): *Armas, gérmenes y acero. Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Barcelona: Random House Mondadori.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): *Polysystem Studies (monográfico)*, en *Poetics Today*, vol. 11, 1, [22/06/2014], <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>.
- FELIPE IV (1640): *Recopilación de las leyes destos reynos hecha por mandado de la Magestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestro señor, que se ha mandado imprimir, con las leyes que después de la última impresión se han publicado, por la Magestad Católica del Rey don Felipe Quarto. Segunda parte*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, [12/11/2013], <http://books.google.es/books/ucm?id=otyQgH9YzAYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2011): *Filosofía Z*, Barcelona: Anagrama.
- FERRERO, A. y ROAS, S. (2011): «El zombi como metáfora (contra)cultural», *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 32, 1-24, [22/06/2014], <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf>.
- FOUCAULT, M. (1994): «El antedipo: una introducción a la vida no fascista», *Archipiélago*, 17, 88-91.
- GARCÍA LORCA, F. (2009): *La casa de Bernarda Alba Zombi*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, H. (2010): *Quijote Z: El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Palma de Mallorca: Dolmen Books.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, L. (2010): *Lazarillo Z. Matar zombies nunca fue pan comido*, Barcelona: Debolsillo.
- GRAHAME-SMITH, S. (2009): *Orgullo y prejuicio y zombies*, Barcelona: Umbriel.
- HAITÍ. *Código Penal*, [12/11/2014], <http://haitijustice.com/pdf/accesauxcodes/code_penal_haiti.pdf>.
- IGLESIAS, M. (1994): «El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas», en Villanueva, D. (ed), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 309-356.
- MARTÍNEZ LUCENA, J. (2010): *Vampiros y zombies postmodernos: La revolución de los hijos de la muerte*, Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ LUCENA, (2012): *Ensayo Z: Una antropología de la carne perecedera*, Córdoba: Berenice.
- McCARTY, J. (1984): *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York: St. Martin's Press.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza: Eclipsados.
- MORROS, B. (1995): «Introducción», en Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Barcelona: Vicens Vives, VII-XLVII.
- ROAS, D. (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- SPIVAK, G.C. (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona: MACBA.

STRATTON, J. (2011). "Zombie trouble: Zombie texts, bare life and displaced people", *European Journal of Cultural Studies* 14 (3), 265-281, [04/05/2015], <<http://ecs.sagepub.com/content/14/3/265>>, DOI: 10.1177/1367549411400103

VICIANA, S. (2013): «El zombi como cuestionamiento de los límites de lo fantástico», en Roas, D. y García, P (eds), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga: Ediciones de Aquí, 113-121.

VVAA (2001): *La novela popular en España*, Madrid: Ediciones Robel.

#13

REMAKES, ZOMBIES AND TRADITION(S): THE CASE OF *LAZARILLO Z. MATAR* *ZOMBIS NUNCA FUE* *PAN COMIDO*

Raúl Molina Gil

Universitat de València

Illustration || Raquel Pardo

Translation || Sara de Albornoz

Article || Received on: 16/12/2014 | International Advisory Board's suitability: 08/05/2015 | Published: 07/2015

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || After the publication of *Pride and Prejudice and Zombies* (Seth Grahame-Smith, 2009) a new literary movement appeared based on the rewriting of the classic novels with the inclusion of zombies in their storylines. In this regard, the first remake of a Hispanic classical novel was *El Lazarillo Z. Matar zombies nunca fue pan comido*. This ironic and humorous novel reviewed the original text, as well as Spanish literature and Spanish history. In this article, I focus on the remake of *Lazarillo de Tormes* to reflect, in the first place, on the fresh writing movement of the remake and its possibilities. Afterwards, I analyze the importance of these new novels in the contemporary literary scene and their potential to transform, sabotage, and deconstruct.

Keywords || *Lazarillo Z* | Remake | Critique and Sabotage | Deconstruction | Rewriting the tradition

0. Remake as a post-modern phenomenon of reading of tradition(s)

There is a hot debate in the fields of philology and comparative literature on the (re)readings of tradition(s) and, thus, the canon, or, in Even-Zohar's term, the canonized.¹ This discussion has not only taken place among the critics, but it has moved to literary works thanks to (re)writing phenomena such as the remake:

No se trata de una copia, no se busca la reduplicación, sino establecer parámetros de diferencias, pautas de contraste, desvíos [...]. En lugar de entregarnos la pureza del original y la degradación de las copias, entrevé en los simulacros una suerte de transgresión de lo mismo, de ruptura con las leyes de encadenamiento platónicas, en donde el efecto degradante se transmuta en juego, vibración siempre renovada, eterno retorno, variación y reciclaje continuo. El discurso que legitima el original frente a la copia se revierte, y son ahora los sucesivos simulacros los que rompen con el privilegio de la mismidad, del ser, del modelo. (Fernández Gonzalo, 2011: 169-170)

As for Jean Baudrillard, for whom simulacra preceded reality and substituted it for hiperreality, we can think that literary remake is established on the original work as a light layer that makes linguistic reference impossible: "En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes" (Baudrillard, 1978: 7). Both erode—not in a negative sense—and establish themselves based on the similarities and differences with the previous stage.

However, Baudrillard's theory does not apply to certain aspects, as remake does not take part of such a radical notion of simulacrum as described here: "Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse" (Baudrillard, 1978: 7). By establishing on, rather than substituting, the original (in a total sense), it is permeated with it to the point of becoming a palimpsest whose most deeply marked print is that of the first work.² This way, it is established as a rewriting with a high intertextual character that points out its origin; unlike the simulacrum, which acts silently.

Also in Fernández Gonzalo's opinion, remake can be used as a mechanism to deconstruct literary tradition(s) (and therefore the original text) from inside the margins of the literary:

Deconstruir es establecer un nuevo género a medio camino entre la obra artística y las estructuras lógicas del comentario [...]. Así, el remake presenta, a un mismo tiempo, algo de obra artística y algo de comentario: un remake siempre interpreta el original, establece canales de correspondencia, lecturas, alteraciones que, en último término, nos dan la clave estructural del texto primero, ponen de relieve sus estilemas principales, acumula, mediante la desviación, juegos de perspectiva y registros de lectura que, en lugar de anular o reescribir el original, lo

NOTES

1 | Even-Zohar (1991) uses the terms canonized and canonization instead of canonical and canon, as, as Monserrat Iglesias points out, they allow to "subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad" (1994: 332).

2 | Fernández Gonzalo points out: "El original permanece intocado, mientras que la copia sufre todas las secuelas de reelaboración, acumula las interpretaciones y elucidaciones, acapara los designios de la crítica, del paso del tiempo, etc." (2011: 171).

propulsan, lo encaraman a su esencia, restituyen su experiencia de ser, para dejar fuera (en la disposición estructural del segundo film) los efectos de la exégesis y el poder acaparador de la lectura. (Fernández Gonzalo, 2011: 171)

Thirdly, we can read remakes from the notions developed by professor Manuel Asensi in *Crítica como Sabotaje*: first, the need to adopt (mainly as critics or readers, but also as authors of fictions) the subaltern point of view (in Spivak's sense, without forgetting Gramsci); second, the concepts of thetic and athetic texts.

When Manuel Asensi, in his prologue to Spivak's *¿Pueden hablar los subalternos?*, gives a positive answer to the question in the title of the book, he is positioning against the Indian theoretician and, at the same time, he is setting up one of the fundamental thesis of his *Crítica y sabotaje* (Asensi, 2011): the need of looking through the eyes of the subaltern to conveniently elaborate critical readings of the different discourses created by a society: "No se trata de hablar por ellos, ni de representarles, sino de adoptar su punto de vista heterogéneo, plural, lo cual debe hacerse en medio de la vigilancia y de la autoridad reflexiva más estricta", as "la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores" (Asensi, 2011: 72). The remake allows for this possibility from the inside of the literary. It does speak out, it surely allows to be heard, and, most importantly, it can throw light on the dark areas of the original to sabotage it. In this sense, the remake can act as an athetic text: "los textos atéticos en su disposición dan a ver su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición" (Asensi, 2011: 53). According to this idea (intimately linked to Paul de Man and Derrida's undecidables), there are literary discourses that act as powerful sabotaging elements, even more than critics, as they operate from inside the symbolic apparatus of literature, and not from parallel spaces.

Therefore, although the remake is—or can be—partly simulacrum (Baudrillard), partly deconstructive mechanism (Derrida, Paul de Man) and partly sabotaging agent (Asensi), the above-mentioned cannot be applied to every case. As each work has its own mechanisms, which can strengthen particular areas, it is the critic who should analyse them accordingly. In any case, these rewritings open up new spaces of debate and discussion from where to observe and read tradition(s).

1. Z culture: zombified classics

The novel *Pride and Prejudice* has been annotated, criticized and read from different theoretical perspectives; it has been taken to the big screen (by Robert Leonard in 1940, by Sharon Maguire with the title *Bridget Jones's Diary* in 2001, by Andrew Black in 2003, by Gurinder Chadha in Bollywood in 2005 and by Joe Wright, that same year) and also to the small screen (in 1967 by Joan Craft, in 1980 with Fay Weldon's script, in 1995 directed by Simon Langton, and even sequels such as *Daniel Percival's* in 2013); it has been turned into comic by Marvel (with a script by Nancy Butler and illustrated by Hugo Petrus), and has had several sequels, such as the novels *Darcy's Story* (Janet Aylmer, 1996), the trilogy *Fitzwilliam Darcy, Gentleman* (Pamela Aidan) or *Conviction: A sequel to Jane Austen's Pride and Prejudice* (Skylar Hamilton Burriss, 2009). But Seth Grahame-Smith was the first to include zombies on his rewriting of the plot, becoming the first author of a Z remake by publishing *Pride and Prejudice and Zombies* in 2009.

Grahame-Smith maintained most of the original text, but created a zombified story where the Bennet sisters and Mr. Darcy try to survive to the attack of a zombie horde eager for human flesh in the English countryside. Its publishing success was overwhelming: it was on the top ten best-seller Amazon books for several months (Cohen, 2009), it was translated to several languages (among them, Spanish) that same year, and even a film adaptation was announced for 2015. Unsurprisingly, the model was repeated: *Alice in ZombieLand* or *Huckleberry Finn and Zombie Jim*. It also led to some other peculiar combinations: *Android Karenina*, *Romeo and Juliet and Vampire* or *Paul is Undead*—a mix of history-fiction and zombies where the two dead Beatles, turned into zombies, want to relaunch the quartet.

In the last decade, hundreds of proposals have taken on this distinctive character of the cinema (since George A. Romero directed the famous *Night of the Living Dead* in 1968),³ and 1920s and 1930s pulp culture, incredibly popular in the US. The format has been transferred to other languages, with a huge success in all its versions (western, fantastic-terror, love, science-fiction, crime, etc.).⁴ The zombie that is now infecting literature classics has lately appeared in dozens of films (the recent Marc Foster's *World War Z* or the four *Rec* films in Spain are good examples), TV series (*The Walking Dead*, *Les Revenants* or *Dead Set*, among others), comics (*Revival*, written by Tim Seeley and illustrated by Mike Norton, or, again, *The Walking Dead*, by Robert Kirkman, etc.) or video games (the *Resident Evil* saga, *Left 4 Dead*, *Dead Rising*, etc.).

At the same time, humour (ironic, sarcastic, acid and grotesque)

NOTES

3 | Although Romero's film was not the first to introduce the zombie to the big screen, as films such as *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), *The Walking Dead* (Michael Curtiz, 1936) or *Plan 9 of Outer Space* (Ed Wood, 1959), had been recorded before, it was the one that popularized the zombie phenomenon, thanks to a huge and unexpected success, both of attendance and public.

4 | The two volumes of *La novela Popular en España* (VV.AA., 2001) can be used to justify the Spanish case.

is always present in these Z rewritings and has its origins in the cinematographic splatter or gore aesthetics, popular in classic fantasy-terror comedies such as Sam Raimi's *The Evil Dead* (1981), *Evil Dead 2: Dead by Down* (1987) or *Evil Dead 3: Army of Darkness* (1992), Dan O'Bannon's *The Return of the Living Dead* (1985), or Peter Jackson's *Braindead* (1992).⁵ A new boom of the genre comes in 2004 with the success of Edgar Wright's *Zombies Party*. As an example, the last decade has seen the release of films such as *Fido* (Andrew Currie, 2006), *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009), *Doghouse* (Jake West, 2009), *Dead Snow* (Tommy Wirkola, 2009) or *Evil Dead* (Fede Álvarez, 2013), a remake of Raimi's work.

In this environment, and with the success of Seth Grahame-Smith's remake in mind, many Spanish writers were aware of the huge publishing space that these kind of works opened for them, and they soon plunged into the zombification of classics. The first to be affected by the virus was Lázaro de Tormes in 2009, transformed into *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*, which I will not comment now, as I will widely draw on it later.⁶

Soon after that, of course, the most famous gentleman of La Mancha was infected too. The Asturian writer Házael G. González (2010) presented the "real" Don Quixote story, who, obsessed with zombie stories, decides to become a knight and travel around the Castilian countryside to fight against undead hordes that only exist in his imagination. The inclusion of an explanatory prologue, usually historical, trying to ironically justify the veracity of the facts is common in this type of works. In this case, the novel starts at the Lepanto battle, where Cervantes witnesses a terrifying Turkish weapon: heads that, even cut off, keep biting all over the place. One of these bites makes the author of *Don Quixote* lose his arm. This traumatic episode prompts him to write the novel we have in our hands, which remained unpublished as Cervantes decided to give his editor the less unusual version.

The first and, for now, only zombie remake of a theatre play is *La casa de Bernarda Alba Zombi* (García Lorca, 2009).⁷ In this case, the work was not commercialized, but distributed freely from the project's webpage.⁸ The play that is brought up here goes far beyond Házael G. González's work, as the alleged authors (Jorge de Barnola, Roberto Bartual and Miguel Carreira) not only did rewrite the original work from a zombie perspective, but also included a critical introduction and tens of footnotes, following Editorial Cátedra's model, and even pretended to certify it was going to be published in its prestigious *Clásicos Hispánicos* collection. The introduction is written following the publisher's model and advocates for the originality of the remake, stating that the *Manuscrito Z*, found among Pepín Bello's papers, will

NOTES

5 | To understand the origin and success of gore up to the 1980s, the reading of the classic McCarty (1984) is recommended.

6 | I do not analyse the second parts of many works, such as the Avellaneda's *Quijote* (1614) or the *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (Amberes, 1555), where Lázaro turns into a tuna, as well as works based in the classics, as the *Lazarillo de Manzanares* (1617), by Juan Cortés de Tolosa. The remake is different, as it does not continue or take the original as a model, but re-elaborates the work from the beginning.

7 | Although of course the author is not Federico García Lorca, I cite according to the indications of the book. I follow the same criteria in the bibliography. The quotes of the introduction are attributed to their authors, Roberto Bartual and Miguel Carreira.

8 | <http://bernardaalbazombi.blogspot.com.es/>

change the history of Spanish theatre forever:

Pepín Bello tuvo que escribir el *Manuscrito Z* al poco de comprar la máquina de escribir, es decir, entre 1930 y 1934, lo cual nos obliga a enfrentarnos a un hecho sorprendente: la versión que durante todos estos años hemos conocido de *La casa de Bernarda Alba* es, en realidad, un plagio de la versión con zombies que escribió Pepín. (Bartual and Carreira, 2009: 25)

This inversion is highly fruitful, as it allows to point out intertextualities of *Manuscrito Z* in Lorca's work, establishing constant strains between fiction and reality. Towards the end of the introduction, Bartual and Carreira suggest an interpretation: zombies symbolise "la misma horda reaccionaria e hipócrita que hizo estallar la Guerra Civil en España, dándose la paradoja de que la misma Bernarda es incluso más reaccionaria e hipócrita que los reaccionarios que rodean su pueblo" (2009: 34-35).

Z remake, inserted in this wide cultural phenomenon of the zombie, moves away from the traditional continuations and revisions of classics and at the same time stands indebted to them, embracing the post-structuralist theoretical principles mentioned before. This way, it has to be treated as a symptom of the existence of new awareness and implementation of re-readings and rewritings of the most canonized literary tradition(s).

2. Zombie, fantasy and politics

In *Tras los límites de lo real*, David Roas states that "lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico es [...] la inexplicabilidad del fenómeno" (2011: 30). Initially, the zombie character seems to fit: a being that is not dead, neither alive, as it has characteristics from both, cannot be explained rationally.

However, many later fictions have usually chosen to offer a pseudo-scientific explanation that eliminates the fantastic effect produced by the unknown: viruses (*28 Days Later*), mutations (*Resident Evil*) or chemical escapes (*Invasion by the Atomic Zombies*) have been usually claimed as the cause of the plagues. In this sense, we must distinguish physical fear, that "tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. Es un efecto habitual en lo fantástico [...] que también está presente en aquellas obras literarias y cinematográficas donde se consigue aterrorizar al lector por medios naturales" (Roas, 2011: 95), from metaphysical fear, that is exclusive of fantasy and "atañe directamente al receptor, puesto

que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar” (Roas, 2011: 95-96). The usually pseudo-explained figure of the zombie moves away from fantasy in fictions, and its effect is more similar to that of the serial killer than to Dracula or Cthulhu, to name but two prototypical fantasy characters:

La cuestión, sin embargo, no es si nos fijamos en uno u otro tópico, sino que en el caso de la ficción zombi nunca se nos problematiza nuestra realidad. Tal vez sea porque el zombi es el monstruo posmoderno por excelencia, y nuestra sociedad posmoderna ya es lo suficientemente problemática de por sí. O tal vez porque lo problemático no es ya el mundo o la relación del sujeto con él, sino el propio sujeto posmoderno. En ese sentido, nosotros somos los zombis. (Viciana Fernández, 2014: 120)

The figure of the zombie is linked to a logic of economics that is exploited in many works with the aim of pointing out particular areas of reality that are hidden.

In line with this, one of the most repeated relations connects the zombie to the sociological and philosophical concept of mass, as Jorge Martínez Lucena points out:

Criatura idónea para la crítica de las sociedades de masas. Quizá un poco esperpéntica y demasiado esquemática o simple, ya que la alienación simbólica en un zombi no es más que un secreto a voces, pero al fin y al cabo válida para representar, de un modo extremadamente sencillo, esa amenaza cacotópica. (Martínez Lucena, 2010: 98)

From English-speaking (Australian, British, US and Canadian) cinema examples, Jon Stratton develops a theory that links the zombie with the figure of the displaced or refugee and Agamben’s concept of bare life⁹:

Zombies provide a monster for our time because they express our anxieties over the relationship between bare life and the modern state. As I have noted previously, zombies are an expression of bare life. From the viewpoint of the members of those countries of the West, the displaced people attempting to enter them are also bare life. They have no protection from any state. This underlying similitude enables the same metaphors to be used for both zombies and displaced people. Where zombies appear as a remorseless threat laying siege to wherever humans manage to collect to defend themselves, displaced people are constructed in the same way, as a threat at the border of the state. (Stratton, 2011: 277)

Another reading, by Ángel Ferrero and Saúl Roas, postulates that the zombie works as a contra-cultural metaphor that not only represents fear to death (physical) and to the unknown (metaphysical), but also fear of being controlled and manipulated, that is, of losing free will:

NOTES

9 | Stratton uses the concept of *bare life* in the following terms: “bare life has a dual meaning. In the first place it refers to lack of legal protection by the state. Without that protection, the person reduced to bare life can become transformed into the second understanding of bare life: the liminal condition of death-in-life” (Stratton, 2011: 278).

El zombi no es realmente un monstruo al uso, sino una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado. Y aunque siempre acaba cometiendo algún tipo de crimen, no es realmente por voluntad propia. De esta forma el zombi se convierte en monstruo y víctima a un mismo tiempo, y esta dualidad le hace todavía más aterrador. Es víctima porque no puede ni escapar de sus instintos ni del contagio, y es monstruo porque aparentemente nadie le obliga a actuar de ese modo. Es monstruo y víctima porque ni es consciente de su maldad, como sí ocurre con Drácula u otros monstruos, ni es consciente de su lamentable situación. El zombi representa así a ese ser humano que ha perdido su humanidad, y es esa pérdida de humanidad, transmitida por nuestros semejantes como un virus, la que nos aterroriza realmente. (Ferrero and Roas, 2011: 7)

In line with a similar reflection on the relation between the zombie and totalitarianisms in current societies, Jorge Martínez Lucena states in *Ensayo Z: Una antropología de la carne percedera* that “los monstruos que salían de las tumbas no son nada comparados con los que llevamos dentro del corazón” (2012: 75). Although he links it to Hannah Arendt ideas, I believe it can also relate to some of Michel Foucault reflections:

El enemigo mayor, el adversario estratégico. Y no únicamente el fascismo histórico de Hitler y de Mussolini, sino además el fascismo que está en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestros comportamientos cotidianos, el fascismo que nos hace amar al poder [...] ¿Cómo hacer para no volverse fascista incluso cuando (sobre todo cuando) uno se cree un militante revolucionario? ¿Cómo eliminar el fascismo de nuestros discursos y de nuestros actos, de nuestros corazones y de nuestros placeres? ¿Cómo desalojar el fascismo que se ha alojado en nuestros comportamientos? (Foucault, 1994: 90)

In this sense, to speak of the principles of classic totalitarianisms that are still present in contemporary societies, some critics and cultural theorists, such as Antonio Méndez Rubio, have proposed (following Foucault himself) a rather controversial term to make us reflect on the new state structures: low-intensity fascism:

El *fascismo de baja intensidad*, como nueva forma de totalitarismo, se define por su acierto a la hora de conjugar la captura de nuestros afectos con la voluntad sistémica de destrucción de la vida y del querer vivir. Este nuevo fascismo sustituye, sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora, en una dinámica tendencia que ha deshecho a la clase trabajadora sin una sola bala. (Méndez Rubio, 2012: 95)

Z literature, inasmuch it is a remake, can be established as a first order sabotaging or deconstructing mechanism. As Manuel Asensi writes in a brief article about Derrida, deconstruction is a form of political resistance against any form of fascism, one of the most liberating political strategies since Marxism and its variations

revealed their limitations (Asensi 2004:11). In Derrida's opinion, the first object of deconstruction is metaphysics.¹⁰ Asensi states: "En realidad, lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial autoritario, su matriz más básica, la barra", so "el peligro de esta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico" (Asensi, 2004: 12).

Ultimately, the zombie can be a deconstructing or sabotaging tool with potential possibilities for fighting the monsters of our hearts and our pleasures (Foucault) from (re)writings of the classics that operate with new critical, theoretical and philosophical postulates. No wonder Jorge Fernández Gonzalo says in this sense that zombie "es un problema de escritura [...] con el que infectar cualquiera de los signos que componen nuestros códigos culturales y, desde ahí, volver a pensarlo nuevamente" (2011: 75).

3. The case of *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*

José de Ribera's *El patizambo* now carries a bleeding head and in the background, on the hills painted by Españoleto in 1642, we discern the shape of a being that flounders with its hands reaching forward. This is the cover of a zombified book that aims to throw light on the wrongly narrated story of Lázaro de Tormes. The life of this young *pícaro*, described in the classic *Lazarillo de Tormes*, is, we are told, false. For more than four thousand years we have been deluded, or that is what Charles I states in the first text of the novel:

Por fin ve la luz lo que jamás te enseñaron en la escuela, la verdadera historia de Lázaro de Tormes, contada por él mismo:

De cómo ciertas criaturas se empeñaban en no descansar en paz. De cómo Lázaro se unió a un escuadrón de asalto paranormal. De cómo sobrevivió en un país con mucho hideputa suelto (de ultratumba y de más acá). De cómo, en resumidas cuentas, Lázaro de Tormes se convirtió en uno de los mayores cazadores de zombis del Imperio, y de los problemas que esto le trajo con la Corte y la Santa Inquisición. (2010: 2)

The main characteristics of *Lazarillo Z* are summarized in these lines: the inclusion of the zombie, the systematic use of humour and irony, and the rereading and rewriting of history and literature.

Similarly to the other Z remakes which I briefly analysed before, *Lazarillo Z* is structured as a set of Chinese boxes or diegetic levels starting from the commonplace of the found manuscript, which

NOTES

10 | The summarized definition of metaphysics given by Asensi in that article is as follows: "el pensamiento del ser como simple presencia [...]. Lo importante de ella no es tanto su contenido como la matriz que crea, el espacio vacío y formal a que da lugar, de manera que los contenidos que van apareciendo en ella, dentro de sus límites, están sobredeterminados por esa matriz" (Asensi, 2004: 12), establishing binary hierarchical positions between its elements, separated by a bar (/): "hombre/mujer, habla/escritura, espíritu/materia, élite/popular, teoría/práctica, etc., lo característico es que los términos que aparecen en primer lugar, ocupan una posición jerárquica superior respecto a los términos que aparecen en segundo lugar" (Asensi, 2004: 12).

contributes, according to Ana Baquero Escudero, to conceal the fictionality of the work and give historical authenticity by distancing the author, who is not shown as the main creator, but as a kind of transcriber or editor (Baquero Escudero, 2007: 249-250).

From the above mentioned letter, which constitutes the first diegetic level, the compiler, Juan Diego Barreda, starts his task. The reader would only know him at the end: “periodista y escritor especializado en temas paranormales. Sus libros sobre vampirismo y otros fenómenos sobrenaturales le han granjeado una sólida reputación entre los aficionados al género” (2010: 143). His is the introductory annotation (2010: 5)—where he explains the difficulties to write the next part of the work, which forms a new diegetic level, due to the lack of sources—and a final explanation (2010: 142-143)—where he explains the difficulties to know what happened after the events of the third diegetic level and specifies that both the security guard, Juan Dámaso Villar, and Lázaro de Tormes escaped, being considered as suspects of the massacre.

On the third level, an extra-diegetic narrator tells the events of “La macabra cena de San Bartolomé” in three different moments: “14 de septiembre de 2009 / 1.00” (2010: 6-12), “14 de septiembre de 2009 / 4.20” (2010: 79-80) and “14 de septiembre de 2009 / 6.00” (2010: 135-141).

The first one narrates the escape of the patient Lázaro González Pérez from his room in the Psychiatric Hospital of San Bartolomé and how doctor Torres finds an old manuscript and starts reading, leading to the fourth diegetic level that tells the real life of Lázaro de Tormes, which I will comment on later.

In the brief “14 de septiembre de 2009 / 4.20”, doctor Torres unsuccessfully googles the terms “Lázaro, no muertos, Toledo, siglo XVI” (2010: 79), while the nurse Joaquín Arroyo does his round and the security guard María del Pilar Gómez sends a text that is transcribed in *Lazarillo Z*'s endnotes.¹¹

The last fragment of this level describes the macabre scenes of tens of zombified patients feeding on the bodies of doctor Torres, nurse Arroyo and the security guard.

The most important and extensive of the diegetic levels is the fourth one, which corresponds to the manuscript “La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones” and has two parts: from page 13 to 78 (prologue and three first treaties) and from page 81 to 134 (fourth to seventh treaties). As in the original work, an intra-diegetic narrator (Lázaro) tells the true history of his life to refute “el

NOTES

11 | The seven endnotes (146-153) clarify aspects of the “Macabra cena de San Bartolomé”.

hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes, ese muchacho avispado y hambriento que se movía por el mundo en la primera mitad del siglo XVI” (2010: 14) and to teach “cosas que os resulten útiles en la guerra que vendrá; porque mis batallas, queridos lectores, pronto serán las vuestras; mis enemigos serán vuestros verdugos y mis sedientos aliados de la noche se convertirán en los ángeles guardianes que velarán vuestros turbados sueños” (2010: 15).

In the face of such a remake, we need to establish a series of links to the original work and to the original and reception historical contexts. Presenting a *Lazarillo Z* without paratexts to orient the reading would not induce the effect the author wants to trigger, which is precisely playing with the apparent truths and supposed lies of history and literature. Therefore, the reader enters a game of intertextual references to fictional worlds and to Spanish history. This confrontation with the classic in a fair dialectic of assemblings infected by the zombie, where the reader plays a fundamental role by identifying the differences and similarities with the original work, puts the original *Lazarillo* in a position to be judged. As Fernández Gonzalo said, it is possible to infect the anonymous 16th century work with the zombie from the margins of fiction, not to substitute the original, but to reread its pages. Zombification allows to watch the original text from another point of view that can establish new relationships, whether deconstructive or saboteur.

Although the relationship to the original work is fundamental in paratexts, it becomes more important in the fragments narrated by Lázaro. In the original *Lazarillo*, the protagonist had at least eight masters throughout the seven treaties: the blind man (Treaty I), the priest (T. II), the squire (T. III), the friar of the order of Mercy (T. IV), the pardoner (T. V), the artist who paints tambourines (T. VI), the chaplain (T. VI) and the Archpriest of San Salvador (T. VII). In *Lazarillo Z*, also in seven treaties, only four masters appear: the blind man (T. I), the priest (T. II), the squire (T. III) and the pardoner (T. V), with particularities that distance them clearly from the original ones.

The Tiresian blind man is capable of seeing more and better than those who have all their senses: “Algunas noches las tumbas aparecen abiertas, hay huellas en la tierra... [...] Sois ciego, y como muchos de ellos tenéis la habilidad de saber sin ver: creedme, yo sé que mi hijo se acerca a mí en mitad del sueño y pide mi ayuda.” (2010: 26). Notwithstanding the misfortunes he goes through during his time with him, for the original Lázaro the blind man was the master who taught him most. He was greedy and mean, but had the wisdom of experience and gave him valuable advice in fortunes and adversities, or rather, through tricks and wiles (such as the episode of

the bull or the one of the grapes). These characteristics are repeated in the remake, and it is in fact the blind man who warns him firstly about the zombie plague that devastates Spain :

Los reconocerás por el olor y por el tacto: parecen vivos, como tú y como yo, pero no lo están. Despiden un hedor a podrido, porque sus vísceras se deshacen, la sangre se les corrompe y su piel es fría como la de una culebra; pero aparte de eso hablan, se mueven y respiran como los demás. ¡Aléjate de ellos! No sé de dónde han salido, pero sí sé que no traen nada bueno. (2010: 29)

However, the end of the blind man differs greatly from the original: a torrential rain takes them by surprise and they decide to take shelter in a church where a mass is taking place. Inside, Lázaro notices some macabre details: “A ambos lados unos cirios oscuros iluminaban el altar, detrás del cual había un crucifijo de grandes dimensiones, tan grande que parecía cernirse sobre los allí presentes, vigilarlos desde las alturas” (2010: 36) or “¿eran imaginaciones mías o la sangre goteaba del Cristo?” (2010: 36). In the sacred moment of communion, the Host “desprendía un olor extraño, como a podrido, y de sus extremos goteaba un líquido parduzco” (2010: 36). Lázaro takes it and throws it to the floor: “ante mi horror se deslizó por él, latiendo como si estuviera viva” (2010: 37). The protagonist manages to escape, while the priest yells in an unknown language, and the zombified, a mass (Martínez Lucena, 2010) of beings without free will (Ferrero y Roas, 2011), jump on the priest, whose destiny is not to smash his head into a pillar, but to be devoured by a hungry horde of undead:

Farfullaba algo, me llamaba a gritos, pero su voz se extinguió enseguida. Saltaron sobre él, como una jauría de canes negros. Uno de ellos le quitó el bastón y lo arrojó hacia el pasillo. Yo corría, perseguido por varias alimañas que haciendo honor a este nombre avanzaban a cuatro patas y a gran velocidad; intenté desesperadamente alcanzar la puerta. (2010: 37)

Inés rescues Lázaro and he runs to Maqueda, where he starts serving a friar of the order of the Mercy. Inés is a core character in the novel, as she is the young vampire who later introduces him to the clan of zombie hunters and turns him into a vampire at his request.

The portrait of the different social levels of the 16th century Spain, in the original *Lazarillo*, criticises the greed of priests, the pretentiousness of squires, the lust of the friars of the order of Mercy, etc.¹² The Z version goes along the same line. Lázaro, already in Maqueda, hears some strange noises in one room and he goes in to investigate, using a key he bought from a boilermaker. At the same time, the priest of Maqueda gets back to the house with young Inés and takes her to the room Lázaro entered a few minutes before.

NOTES

12 | In this sense, some critics affirm that probably the work was not signed to avoid possible accusations of the Catholic Church (Morros, 2007: VII-X).

Surprised, he discovers that his master is a pederast and that Inés is not the unwary, weak and deluded young girl she seems to be, but a heartless killer (he does not know yet she is a vampire) who kills the priest in front of him. Still in the room, Inés gives Lázaro the first explanation of the strange events:

Algo ha estado sucediendo en este país, algo que ha llegado de muy lejos y que levantaba a los muertos de las tumbas. No descansaban en paz: se estremecían, nerviosos, buscaban la salida; rascaban con sus uñas moradas la tierra que les cubría, sacaban sus cuerpos decrepitos y se arrastraban hacia sus antiguos hogares. Se negaban a seguir muertos pero difundían su hedor y su podredumbre por doquier. Hasta ahora se conformaban con eso: con salir de madrugada para visitar a los seres que los habían querido en vida... Últimamente, las cosas han cambiado. (2010: 60)

Pederasty in some sectors of the Church is a current issue that has been in the news worldwide in the last few years. The author of *Lazarillo Z* readapts the condemnation to its contemporaneity and, through a scene with a zombified in the sixteenth century, he makes the reader recognise the rewriting of the critique by comparison to the extratextual circumstances.

These ironic, acid and sarcastic denunciations also function in other works of the genre. That is the case of the *Rec* saga (specially the second and third films), very critical with the ecclesiastic ideology, or *Cabanyal Z*, an independent series filmed in Valencia that uses zombie to allegorically show the consequences of the political measures of the local and autonomous governments, as well as the passivity of the people towards them.

The third master is the knight don Diego de Valdés y Barrera. Unlike the original squire—"que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden" (Anónimo, 1987: 70)—, don Diego combines "la firmeza del señor con la amabilidad de un amigo" (2010: 65), "no ordenaba, sugería; no se enojaba ante los errores sino que parecía abatido por ellos" (2010: 65), "rezaba con seriedad y durante mucho tiempo como si estuviera absorto en una conversación privada con el Altísimo" (2010: 65), "a ratos su cuerpo se tensaba y su mente parecía azotada por tempestades desconocidas" (2010: 66) and always "mantenía una gran austeridad en todas sus costumbres: comía lo justo para subsistir y dormía sobre una estera de cañas tendida en unas tablas" (2010: 66). We will discover the cause of such penance a little later. Lázaro sees Miguel, a Moorish who accompanied them, going out of a dark corner of the house where he had been fondling with someone: "Si la curiosidad convirtió a la esposa de Lot en estatua de sal, a mí por poco no me mata del susto: quien se levantó y salió huyendo como alma que lleva el diablo no era otro que mi amo y señor, don Diego de Valdés" (2010: 72).

The description is a cliché (even a reactionary one): a well-dressed man that cares for how he looks is a homosexual. Although, at first, it may seem that this description does not regard homosexuality highly, everything changes if it is read from the point of view of a criticism of the interpretation of faith offered by the Catholic Church. As a homosexual, don Diego de Valdés is a victim of a theocentric social system, where the clergy had a huge power to influence legislators, and thus, due to this repression, he hides from people's views. To have an idea of what being a homosexual meant in the 15th and early 16th century, we just have to read the following law, approved by the Catholic Monarchs in 1497, entitled "Pena del delito nefando; y modo de proceder a su averiguación y castigo":

Porque entre los otros pecados y delitos que ofenden a Dios nuestro Señor, e infaman la tierra, especialmente es el crimen cometido contra orden natural [...] mandamos, que cualquier persona, de cualquier estado, condicion, preeminencia o dignidad que sea, que cometiere el delito nefando contra naturam seyendo en el convencido por aquella manera de prueba, que segun Derecho es bastante para probar el delito de heregia o crimen laesae Majestatis, que sea quemado en llamas de fuego en el lugar, y por la Justicia a quien pertenesciere el conocimiento y punicion del tal delito [...] y sin otra declaracion alguna, todos sus bienes asi muebles como raices; los cuales desde agora confiscamos, y habemos por confiscados y aplicados a nuestra Camara y Fisco. (Felipe IV, 1640: 348)¹³

From this point of view, the psychology of don Diego de Valdés acquires new meanings. The knight, as profoundly religious as all society in the 16th century, considers himself as a sinner who constantly needs to ask God for forgiveness, and therefore he does a penance based on austerity and praying. In this light, and read from our context of reception, it can be understood as a new denunciation of the Catholic Church. All in all, don Diego de Valdés is a person who suffers several repressions. The first one, of an individual aspect, as his beliefs consider his sexual option a sin. The second one, of a social kind, as homosexuality was not accepted at all by the people. And the third, of a legal kind, as it was punished with death by burning. At the same time, the relevance of religion and the power of the Church is cross-sectional to all of them, as its ideology was (and still is in many cases, therefore the transfer of the criticism to the present) the foundation for the development of relationships between individuals and political organizations.

Later, in a breach against the undead, the whole company is attacked. Pedro dies and Lucrecia and Brígida are imprisoned by the Holy Inquisition, charged with witchcraft. Lázaro then joins a pardoner with the aim of entering into the prisons and liberating his partners, and they do so by impersonating inquisitors. Therefore this pardoner has nothing to do with Lázaro's original master, besides his profession,

NOTES

13 | Both here and in the bibliography, I cite by the name of the king that ordered the compilation of laws.

and the stories they live are also different. Here the remake takes a completely different turn from the original, which is even greater in the following chapters.

In the sixth, Inés turns Lázaro into a vampire and afterwards, all the members of the company but the protagonist are killed due to a trick by don Diego. In the seventh, Lázaro gets back to his old master's house to take revenge. Don Diego comes back, deeply resentful and all he wants is to die, but angry Lázaro turns prefers to turn him into a vampire and give him eternal life. In retribution, don Diego de Valdés writes the version of *Lazarillo* that survived until today: "él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento. Nada hay de heroico en el lazarrillo, un pobre desgraciado que sobrevive gracias a sus trapicheos y que carece de la menor noción de honor..." (2010: 134). This way, all doubts about the *Lazarillo's* authorship are cleared: it came out of a vampire's pen, don Diego's, to reach the pantheon of Spanish literature. And that allows us, from irony, to review literary tradition(s).

Coming back to the initial theoretical propositions, in a sabotaging reading of the original *Lazarillo*, Manuel Asensi argues in *Crítica y sabotaje* that Lázaro is able to know the truth of the different social classes "no porque fuera especialmente inteligente, sino por el lugar subalterno que ocupa" (2001: 328):

El Lazarillo provoca una cuádruple exclusión: en relación con la clase (por ser extremadamente pobre), en relación con la ley (su padre era ladrón y él mismo será mendigo, actividad prohibida en ciertas fases del siglo XVI), en relación con la raza (su padrastra era negro) y en relación con el sexo (su madre era prostituta y él es lo suficientemente pasivo como para ser objeto de una sodomía real o simbólica). Esa cuádruple exclusión convierte al Lazarillo en un subalterno riguroso, incapaz de hablar (ahora en el sentido de Spivak), e incapaz de actuar (meramente reactivo). Esta es la razón por la que el *Lazarillo de Tormes* supone un análisis político del problema de la subalternidad en el siglo XVI y más allá. (Asensi, 2011: 331-332)

In *Lazarillo Z*, during his time living with the three first masters, all of his acts are directed by them, and he only becomes an active character when he contacts the pardoner to free his partners from prison and, later, once he becomes a vampire. But, at the same time, this transformation prolongs his subalternity, as it excludes him from the social order, as it happened to Lázaro. As him, regarding class, he is poor; regarding the law, he is on the margins, because he has committed crimes;¹⁴ regarding race, he is from a different species; and, finally, regarding sex, his mother is still a prostitute. However, this social position allows him to witness events as the death of the blind man, the discovering of the only completely zombified town,

NOTES

14 | In this sense, it is closely linked to bare life, as Stratton puts it: "lack of legal protection by the state" (2011: 278).

or the attempt of rape by the priest, among others. Lázaro's body is transformed and thus he becomes displaced, in the sense given by Stratton (2011) by linking it to Agamben's bare life. And with him, in the same category, the rest of the people from the clan:

—Míranos -empezó-, los desechos de la Corona. Te presento a Brígida, es la puta vieja y la dueña de esta casa, así que trátala bien o te echará a la calle; a su lado está Lucrecia: sus tetas han amamantado a la mayoría de los hombres de Castilla, y no precisamente durante su infancia... En sus rodillas está Rómulo, al que echaron de un grupo de cómicos por aburrido: al parecer creían que los enanos tienen que ser graciosos, pero el pobre Rómulo no haría reír ni a una hiena, ¿verdad, chiquitín? (2010: 59)

Although they eliminate zombie plagues, that is, although they seem to have an active role, the murder of all of them due to don Diego Valdés' fault (the only one that is in a higher social category) shows their real subaltern position: "Los desechos de la Corona, usados a conveniencia y eliminados cuando ya no son útiles, cuando saben demasiado. Habría sentido odio por don Diego de haber podido sentir algo" (2010: 123). Only by biting don Diego and turning him into a vampire, he seems to have a voice and stand against an oppressive system. However, it is still a private act in which context he is momentarily allowed to position over the knight. Nonetheless, he later loses his voice and don Diego is the one to take it and narrate the history we all know: in the end, only those who are in a privileged position can talk.

It can be argued that Lázaro speaks out in the narration of "La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones". And it is true, at least in part, as his version of the events does not reach the readers because he has managed to get over some social barriers, but because the journalist Juan Diego Barrera publishes it as a personal investigation, adding his own paratexts. The closing of "La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones" leaves no room for doubt: "No hay lugar en la versión oficial para el pueblo anónimo. Para los desechos de la Corona" (2010: 134).

The zombie does not only infect the fictional world of the original Lazarillo, but it exceeds those limits and proposes a viral expansion on the paths of literature and history. In this playing field, several references to historical names and facts are inserted in the work to be reread and reinterpreted, most of the time from ironic points of view.

The zombie virus was brought from America by sailors coming back in boats full of gold and wealth: "Por lo que nos ha explicado don Diego, el primer enfermo de esta condenada peste fue un

marinero que regresaba de ese gran continente, hace ya varios años” (2010: 82). During the Conquest of America, the invading peoples transmitted tens of endemic illnesses unknown by the native peoples, such as the measles, the typhus, the bubonic plague or the flu: “En toda América, las enfermedades introducidas con los europeos se propagaron de una tribu a otra mucho antes que los propios europeos, causando la muerte de aproximadamente del 95 por 100 de la población indígena americana” (Diamond, 2006: 90).

Another fact to take into account is that the zombie appears in the West from the 1920s thanks to some travel books to the Caribbean where it was presented as a real being linked to the voodoo practised by shamans since pre-Columbian times. In Haiti, even the penal code punishes certain practices since the 27th of October 1864:

Art. 246. Est aussi qualifié attentat à la vie d'une personne, par empoisonnement, l'emploi qui sera fait contre elle de substances qui sans donner la mort, auront produit un état léthargique plus ou moins prolongé, de quelque manière que ces substances aient été employées et quelles qu'en aient été les suites. Si, par suite de cet état léthargique, la personne a été inhumée, l'attentat sera qualifié assassinat. (Haiti, C.P.)

Therefore, the conjunction of the two previous historical facts is a most likely reason for stating in the fiction that the zombie epidemics came to the Spanish territory from America.

In other occasions, real historical characters are infected. Garcilaso de la Vega does not write his poetry while fighting against the French in the infantry corps, but while hunting the undead. Teresa de Cepeda, best known as Saint Teresa of Jesus, was a child who lived in one of the zombified towns and for some unknown reason was immune to the infection. After being rescued by the zombie hunters, among which is Lázaro, she was adopted by a family. The events that took place during her childhood in that mystery town and her miraculous power marked her for the rest of her life and got her closer to the mystical path:

Los Cepeda cuidaron de la niña Teresa como si fuera su hija, y nada dijeron nunca de su origen, pero no pudieron evitar las pesadillas y las convulsiones, las visiones y los sueños. ¿Por qué Teresa había resultado inmune al contagio? Tal vez tuvieran razón quienes luego, años después, la calificaron de santa. (2010: 128)

Philip the Handsome was infected too. Soon after his alleged death, the nominal Queen Joanna “empezó a proclamar a voz en grito que su marido, que en vida le había sido infiel con las damas de media corte y las putas de medio país, la visitaba a ratos por las noches, metía el cuerpo frío entre sus sábanas y el miembro gélido en su interior” (2010: 127). Hence the explanation of her madness.

To close the theoretical circle we started drawing in the first chapters of the article, we must go back to the theories of the fantastic to analyse how *Lazarillo Z* participates of them. David Roas says that “la literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional” (2011: 15). Until that moment, three explanations of the real had lived together without too many problems: science, religion and superstition: “Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles” (Roas, 2011: 15).

Lazarillo Z is problematic, as some facts take place in the fifteen and sixteen century and others take place in a contemporary world similar at the one we live in.¹⁵ We cannot forget that Lázaro writes from the present to narrate his past and that Juan Barreda compiles it in the book readers have in their hands and adds the story of the “Macabra cena de San Bartolomé”. That is, Lázaro points out the existence of the zombie throughout five centuries, generating a conflict between what we, readers of the twenty-first century, consider real and impossible:

Debo hacerlo, por mucho que me pese; debo dejar constancia de mi larga vida, y no puedo entretenerme en florituras ni adornos vacuos. Lo que leeréis os revolverá las tripas y desafiará a vuestra razón; lo que leeréis quebrará el mundo tal y como lo habéis entendido hasta ahora. No os gustará, pero tenéis derecho a saberlo: mi fracaso significa vuestra condena. (2010: 15)

In *Lazarillo Z*, the characters of the stories located in the 16th century, that is, the fourth diegetic level that corresponds to Lázaro’s history, understand the facts related to the zombie plague as possible, although strange: “Algunas noches las tumbas aparecen abiertas, hay huellas en la tierra... [...] Sois ciego, y como muchos de ellos tenéis la habilidad de saber sin ver: creedme, yo sé que mi hijo se acerca a mí en mitad del sueño y pide mi ayuda.” (2010: 26). However, at the Hospital of San Bartolomé, in front of the psychiatrist, it all acquires a new meaning, as he is part of a society that has undergone rationalism and Newtonian mechanicism, that is, that has established more or less (un)stable barriers between the possible and the impossible: “La puerta de la 1205 estaba entornada y el psiquiatra la empujó y entró en ella casi sin darse cuenta. Tardó unos segundos en reaccionar. Lo que veían sus ojos era demasiado sorprendente para que su cerebro lo procesara de inmediato” (2010: 140). That is, the zombie does question our idea of reality, but only when the time frame is the present.

NOTES

15 | In order to allow the fantastic effect, the fictional world built in genre stories must have the same characteristics as ours: “es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible” (Roas, 2011: 31).

4. By way of conclusion

Partly simulation (Jean Baudrillard), partly deconstructing mechanism (Paul de Man and Jacques Derrida), and partly sabotaging tool (Manuel Asensi), a Z remake allows to rethink history and literature from new points of view. The zombie, as a fictional being that allows the many political readings already mentioned (the masses, bare life, refugees, lost of free will, etc.), has become in the last few years a reference character in cultural manifestations. The remake, in turn, usually cinematographic, has become a very recurrent trend that allows to use the acknowledgement of a famous work to reelaborate it and sell it better. Taking advantage of the media demand of both, and the possibilities it offers (and, therefore, crossed by an economic logic), from 2009 a series of works have started rewriting the classics in a Z tone and have earned their authors substantial economic benefits while allowing them to revisit the past.

Lazarillo Z, from a superposition of diegetic levels that present Lázaro as an immortal vampire dedicated to the hunt of undead since the 16th century, criticizes the two main powers of the 16th century, nobility and ecclesiastical class, from the position of the subaltern and playing with our idea of reality thanks to a subtle coordination of fantastic effects. Readers transfer that socio-political criticism to their contemporaneity, as the zombie infects their current cultural codes and allows to rethink them from a new perspective. All in all, *Lazarillo Z. Matar zombies nunca fue pan comido* opens the possibility to reread history and literature, that is, it creates new spaces of debate where the dialogue with the tradition(s) is possible.

Works cited

- ANÓNIMO (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra.
- ASENSI, M. (2004): «¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?», *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, 3, 11-19.
- ASENSI, M. (2009): «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos» in Spivak, G.C., *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, 9-39.
- ASENSI, M. (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- COHEN, A. (2009): «Mr. Darcy Woos Elizabeth Bennet While Zombies Attack», *The New York Times*, [13/11/2014], <http://www.nytimes.com/2009/04/14/opinion/14tue4.html?_r=0>.
- DIAMOND, J. (2006): *Armas, gérmenes y acero. Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Barcelona: Random House Mondadori.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): *Polysystem Studies (monográfico)*, en *Poetics Today*, vol. 11, 1, [22/06/2014], <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>.
- FELIPE IV (1640): *Recopilación de las leyes destos reynos hecha por mandado de la Magestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestro señor, que se ha mandado imprimir, con las leyes que después de la última impresión se han publicado, por la Magestad Católica del Rey don Felipe Quarto. Segunda parte*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, [12/11/2013], <http://books.google.es/books/ucm?id=otyQgH9YzAYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2011): *Filosofía Z*, Barcelona: Anagrama.
- FERRERO, A. y ROAS, S. (2011): «El zombi como metáfora (contra)cultural», *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 32, 1-24, [22/06/2014], <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf>.
- FOUCAULT, M. (1994): «El antedipo: una introducción a la vida no fascista», *Archipiélago*, 17, 88-91.
- GARCÍA LORCA, F. (2009): *La casa de Bernarda Alba Zombi*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, H. (2010): *Quijote Z: El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Palma de Mallorca: Dolmen Books.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, L. (2010): *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*, Barcelona: Debolsillo.
- GRAHAME-SMITH, S. (2009): *Orgullo y prejuicio y zombis*, Barcelona: Umbriel.
- HAÍTÍ. *Código Penal*, [12/11/2014], <http://haitijustice.com/pdf/accesauxcodes/code_penal_haiti.pdf>.
- IGLESIAS, M. (1994): «El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas», in Villanueva, D. (ed), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 309-356.
- MARTÍNEZ LUCENA, J. (2010): *Vampiros y zombis postmodernos: La revolución de los hijos de la muerte*, Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ LUCENA, (2012): *Ensayo Z: Una antropología de la carne perecedera*, Córdoba: Berenice.
- McCARTY, J. (1984): *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York: St. Martin's Press.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza: Eclipsados.
- MORROS, B. (1995): «Introducción», en Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Barcelona: Vicens Vives, VII-XLVII.
- ROAS, D. (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- SPIVAK, G.C. (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona: MACBA.

- STRATTON, J. (2011). "Zombie trouble: Zombie texts, bare life and displaced people", *European Journal of Cultural Studies* 14 (3), 265-281, [04/05/2015], <<http://ecs.sagepub.com/content/14/3/265>>, DOI: 10.1177/1367549411400103
- VICIANA, S. (2013): «El zombi como cuestionamiento de los límites de lo fantástico», in Roas, D. and García, P (eds), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga: Ediciones de Aquí, 113-121.
- VVAA (2001): *La novela popular en España*, Madrid: Ediciones Robel.

#13

DE REMAKES, ZOMBIS I TRADICIÓ(NS): EL CAS DEL LAZARILLO Z. MATAR ZOMBIS NUNCA FUE PAN COMIDO

Raúl Molina Gil

Universitat de València



Resum || Després de la publicació de *Pride and Prejudice and Zombies* (Seth Grahame-Smith, 2009), sorgeix un nou moviment literari basat en la reescriptura dels clàssics a partir de la inclusió de zombis en l'argument. En aquest sentit, el primer remake d'una obra clàssica de la literatura espanyola va ser *El Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*. Aquesta irònica i humorística novel·la revisa el text original i de la mateixa manera també la literatura espanyola i fins i tot la història d'Espanya. En aquest article, vull reflexionar en primer lloc sobre el remake i les noves possibilitats d'aquesta nova corrent d'escriptura. Després, estudio la importància d'aquestes noves novel·les en l'escena literària contemporània i analitzo les seves possibilitats transformadores, deconstructives i sabotejadores. Per fer això, focalitzo l'anàlisi en el remake del *Lazarillo de Tormes*.

Paraules clau || *Lazarillo Z* | Remake | Crítica i sabotatge | *Deconstrucció* | Reescriptures de la tradició

Abstract || After the publication of *Pride and Prejudice and Zombies* (Seth Grahame-Smith, 2009) a new literary movement appeared based on the rewriting of the classic novels with the inclusion of zombies in their storylines. In this regard, the first remake of a Hispanic classical novel was *El Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*. This ironic and humorous novel reviewed the original text, as well as Spanish literature and Spanish history. In this article, I focus on the remake of *Lazarillo de Tormes* to reflect, in the first place, on the fresh writing movement of the remake and its possibilities. Afterwards, I analyze the importance of these new novels in the contemporary literary scene and their potential to transform, sabotage, and deconstruct.

Keywords || *Lazarillo Z* | Remake | Critique and Sabotage | Deconstruction | Rewriting the tradition

0. El remake com a fenomen postmodern de lectura de la(les) tradició(ns)

Un candent debat en els àmbits de la filologia i la literatura comparada versa sobre les (re)lectures de la(les) tradició(ns) i, per tant, sobre el cànon o, en paraules de Even-Zohar, allò canonitzat¹. Aquesta discussió no s'ha produït només entre els crítics, sinó que s'ha traslladat a les mateixes obres literàries gràcies a fenòmens de (re) escriptura com el remake:

No se trata de una copia, no se busca la reduplicación, sino establecer parámetros de diferencias, pautas de contraste, desvíos [...]. En lugar de entregarnos la pureza del original y la degradación de las copias, entrevé en los simulacros una suerte de transgresión de lo mismo, de ruptura con las leyes de encadenamiento platónicas, en donde el efecto degradante se transmuta en juego, vibración siempre renovada, eterno retorno, variación y reciclaje continuo. El discurso que legitima el original frente a la copia se revierte, y son ahora los sucesivos simulacros los que rompen con el privilegio de la mismidad, del ser, del modelo. (Fernández Gonzalo, 2011: 169-170)

De la mateixa manera que per a Jean Baudrillard els simulacres precedien a la realitat mateixa i la substituïen per la hiperrealitat, és possible pensar que el remake literari s'estableix sobre l'obra original, com un fi mantell que impossibilita la referència lingüística: «En este paso a un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes» (Baudrillard, 1978: 7). Els uns i els altres degraden —no en un sentit negatiu— i s'estableixen a partir de diferències i similituds amb l'estadi anterior.

No obstant això, la teoria de Baudrillard no és aplicable en certs aspectes, ja que el remake no participa d'una noció de simulacre tan radical com la aquí descrita: «Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse» (Baudrillard, 1978: 7). En aquest establir-se per sobre de l'original, més que substituir-lo (en sentit total), s'impregna d'ell fins esdevenir un palimpsest en el qual la petjada més profundament marcada és aquella que deixa l'obra primera². Així, s'estableix com una reescriptura de marcat caràcter intertextual que assenyala la seva procedència; a diferència del simulacre, que actua en silenci.

També en opinió de Fernández Gonzalo, el remake es pot fer servir com un mecanisme deconstructiu de la(les) tradició(ns) literària(es) (i d'aquesta manera del text original), des de l'interior mateix dels marges del que és literari:

Deconstruir es establecer un nuevo género a medio camino entre la obra artística y las estructuras lógicas del comentario [...]. Así, el remake presenta, a un mismo tiempo, algo de obra artística y algo de comentario: un remake siempre interpreta el original, establece canales

NOTES

1 | Even-Zohar (1991) utilitza els termes *canonitzat* i *canonització* en lloc de *canònic* i *cànon* ja que, com assenyala Montserrat Iglesias, li permeten «subratllar que la canonicitat no és una característica inherent als textos a cap nivell, sinó una categoria que s'adquireix al llarg d'un procés i com a resultat d'una activitat» (1994: 332).

2 | Fernández Gonzalo ho assenyala: «L'original resta intoccat, mentre que la còpia sofreix totes les seqüeles de reelaboració, acumula les interpretacions i elucidacions, acapara els designis de la crítica, del pas del temps, etc.» (2011: 171).

de correspondència, lectures, alteracions que, en últim terme, nos donen la clau estructural del text primer, posen de relleu els estils principals, acumula, mitjançant la desviació, jocs de perspectiva i registres de lectura que, en lloc d'anular o reescriure l'original, el propulsen, el encaramen a la seva essència, restitueixen la seva experiència de ser, per deixar fora (en la disposició estructural del segon film) els efectes de l'exègesis i el poder acumulador de la lectura. (Fernández Gonzalo, 2011: 171)

En tercer lloc, podem llegir el remake a partir de les següents nocions desenvolupades a la *Crítica como Sabotaje* pel professor Manuel Asensi: primer, la necessitat d'adoptar (com a crítics o lectors principalment, però també com a autors de ficcions) el punt de vista del subaltern (en el sentit de Spivak, sense oblidar a Gramsci); segonament, els conceptes de textos tètics i atètics.

Quan Manuel Asensi en el pròleg a l'obra de Spivak *¿Poden parlar els subalterns?* respon afirmativament a la qüestió que dona títol al llibre, s'està posicionant en contra de la teòrica índia i, al mateix temps, estableix una de les tesis fonamentals de la seva posterior *Crítica y sabotaje* (Asensi, 2011): l'exigència de mirar amb els ulls del subaltern per tal d'elaborar convenientment les lectures crítiques dels diferents discursos que una societat crea: «No se trata de hablar por ellos, ni de representarles, sino de adoptar su punto de vista heterogéneo, plural, lo cual debe hacerse en medio de la vigilancia y de la autoridad reflexiva más estricta», ja que «la mirada más privilegiada para alcanzar el conocimiento no es la que se sitúa en un afuera o en una posición superior, sino aquella que se ubica en los lugares más inferiores» (Asensi, 2011: 72). El remake permet aquesta possibilitat des de dins del que és literari. Pren la veu, sí, es deixa escoltar, evidentment, i, el més important, pot il·luminar les zones de foscor de l'original per sabotejar-lo. En aquest sentit, el remake pot actuar com a text atètic: «los textos atéticos en su disposición dan a ver su composición silogística y ponen en crisis la posibilidad de esta composición» (Asensi, 2011: 53). Segons aquesta idea (íntimament vinculada amb els indecibles teoritzats per Paul de Man i Derrida), existeixen discursos literaris que funcionen com a potents elements sabotejadors; fins i tot més que la crítica, ja que operen des de l'interior de l'aparell simbòlic de la literatura i no des d'espais paral·lels.

Així doncs, tot i que el remake és —o pot ser— en part simulacre (Baudrillard), en part mecanisme deconstructiu (Derrida, Paul de Man) i en part agent sabotejador (Asensi), no es pot traslladar el que s'ha dit fins ara a tots els casos. Atès que cada obra fa funcionar els seus propis mecanismes, que poden potenciar o no determinades àrees, ha de ser el crític el que els analitzi convenientment. Ara bé, sigui com sigui, aquestes reescriptures obren nous espais de debat i discussió des dels quals observar i llegir la(les) tradició(ns).

1. La cultura Z: clàssics zombificats

La novel·la *Orgull i prejudici* ha estat extensament glossada, criticada i llegida des de perspectives teòriques diverses, ha estat duta a la gran pantalla (per Robert Leonard el 1940, per Sharon Maguire sota el títol de *El diari de Bridget Jones* el 2001, Andrew Black el 2003, per Gurinder Chadha des de Bollywood el 2005 i per Joe Wright, el mateix any), també a la petita (l'any 1967 per Joan Craft, el 1980 amb guió de Fay Weldon, el 1995 sota la direcció de Sinmon Langton, i fins i tot se n'han realitzat continuacions, com la de Daniel Percival el 2013), ha estat transformada en còmic sota el segell de Marvel (amb guió de Nancy Butler i il·lustracions d'Hugo Petrus) i continuada per rumbos diversos: com és el cas de les novel·les *Darcy's Story* (Janet Aylmer, 1996), la trilogia *Fitzwilliam Darcy, Gentleman* (Pamela Aidan) o *Conviction: A sequel to Janes Austen's Pride and Prejudice* (Skylar Hamilton Burris, 2009). Però va ser Seth Grahame-Smith el primer en incloure zombis en una reescriptura de la seva trama, convertint-se en el primer autor d'un remake Z en publicar a l'abril de 2009 *Pride and Prejudice and Zombies*.

Respectant gran part del text original, va elaborar una història zombificada en la qual les germanes Bennet i el senyor Darcy intenten sobreviure a la ruralia anglesa a l'atac d'una horda de zombis ansiosos de carn humana. L'èxit editorial va ser imparable: va romandre uns quants mesos entre els deu llibres més venuts d'Amazon (Cohen, 2009), aquell mateix any va ser traduït a diverses llengües (entre elles el castellà) i fins i tot ha estat anunciada una adaptació cinematogràfica per al 2015. Com no podia ser d'altra manera, el model va ser copiat: *Alice in Zombieland* o *Huckleberry Finn and Zombie Jim*. Fins i tot va donar lloc a d'altres combinacions força curioses: *Android Karenina*, *Romeo and Juliet and Vampire* o *Paul is Undead* —aquesta última una fusió d'història de ficció i zombis que transforma en no morts als dos Beatles finats per refer el quartet.

Aquesta última dècada es compten centenars de propostes que han reprès aquest característic personatge del cinema (des que George A. Romero dirigí la seva famosa *Night of the Living Dead* el 1968³) i de la literatura pulp dels anys 20 i 30, increïblement popular als Estats Units i el format del qual, posteriorment traslladat a altres llengües, va tenir un enorme èxit en totes les seves variants (western, fantàstic-terrorífic, amorosa, ciència ficció, policíaca, etc.)⁴. El zombi, que ara infecta els clàssics de la literatura, ha aparegut amb assiduitat recentment a desenes de pel·lícules (la recent *Guerra Mundial Z*, de Marc Foster, o les quatre pel·lícules de *Rec* a Espanya en són bons exemples), de series de televisió (*The Walking Dead*, *Les Revenants* o *Dead Set*, entre d'altres), de còmics (*Revival*, escrit per Tim Seeley i il·lustrada per Mike Norton, o, novament, *The Walking Dead*, de

NOTES

3 | Tot i que la pel·lícula de Romero no va ser la primera en introduir el zombi a la gran pantalla, ja que molt abans s'havien rodat films com *White Zombie* (Victor Halperin, 1932, *The Walking Dead* (Michael Curtiz, 1936) o *Plan 9 of Outer Space* (Ed Wood, 1959), sí que va ser la que va popularitzar el fenomen zombi gràcies a un rotund i inesperat èxit de taquilla i públic.

4 | Poden servir de justificació per al cas espanyol els dos volums de la novel·la de *La novela Popular en España* (VVAA, 2001).

Robert Kirkman, etc.) o de videojocs (la saga *Resident Evil*, *Left 4 Dead*, *Dead Rising*, etc.).

Al seu torn, l'element humorístic (irònic, sarcàstic, àcid i grotesc), sempre present en aquestes reescriptures Z, troba les seves arrels en l'estètica del gore o splatter cinematogràfic tan popular a les comèdies fantaterrorífiques més clàssiques, com *The Evil Dead* (1981), *Evil Dead 2: Dead by Down* (1987) o *Evil Dead 3: Army of Darkness* (1992), de Sam Raimi, *The Return of the Living Dead* (1985), de Dan O'Bannon, o *Braindead* (1992), de Peter Jackson⁵. A partir de 2004, després de l'èxit de *Zombies Party*, de Edgar Wright, assistim a un nou apogeu del gènere. Pot servir d'exemple el pas per les sales de cinema durant l'última dècada de films com *Fido* (Andrew Currie, 2006), *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009), *Doghouse* (Jake West, 2009), *Dead Snow* (Tommy Wirkola, 2009) o *Evil Dead* (Fede Álvarez, 2013), remake de la obra de Raimi.

En aquest brou de cultiu i amb l'èxit del remake de Seth Grahame-Smith a l'horitzó, molts escriptors espanyols van prendre consciència de l'ampli espai editorial que aquest tipus d'obres els obria i ben aviat van llençar-se a la zombificació dels clàssics. El primer afectat pel virus va ser Lázaro de Tormes l'any 2009, que es va transformar en *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*, en el qual no m'aturo ara perquè el comentaré posteriorment per extens⁶.

Poc temps després, com no podia ser d'altra manera, l'infectat va ser el més famós "hidalgo" de La Manxa. L'escriptor asturià Házael G. González (2010) va presentar «l'autèntic» relat de Don Quixot, qui, amb el cervell absorbit per les històries de zombis, s'arma cavaller per aventurar-se pels camps de Castella i combatre hordes de no morts que tan sols existeixen a la seva malalta imaginació. En aquestes obres, és reiterativa la inclusió d'un pròleg explicatiu, habitualment de temàtica històrica, que intenta justificar irònicament la veracitat d'allò que és conta. En aquest cas, la novel·la comença amb la batalla de Lepant, on Cervantes és testimoni d'una terrorífica arma turca: uns caps que tot i retallats reparteixen dentades a tort i a dret. Com a conseqüència de la mossegada d'una d'elles, l'autor de *Don Quixot* perd el braç. Aquest episodi traumàtic li serveix de base per escriure la novel·la que tenim entre les mans i que va romandre inèdita perquè Cervantes va decidir entregar a l'impremta la versió menys insòlita que tots coneixem.

El primer i fins ara únic remake zombi d'una obra teatral és *La casa de Bernarda Alba Zombi* (García Lorca, 2009)⁷. En aquest cas, l'obra no va ser comercialitzada, sinó que es va distribuir gratuïtament des del blog del projecte⁸. El joc que aquí es planteja supera amb escreix l'obra de Házael G. González, ja que els suposats autors (Jorge de Barnola, Roberto Bartual i Miguel Carreria) no només van reescriure

NOTES

5 | Per tal de conèixer el naixement i auge del gore fins als anys 80 es recomana encaridament la consulta del ja clàssic McCarty (1984).

6 | No estudio les continuacions que s'han fet de moltes obres, com el *Quijote de Avellaneda* (1614) o la *Segunda parte del Lazarillo de Tormes* (Àmberes, 1555), en la qual Lázaro es converteix en tonyina, ni tampoc obres que s'han basat en els clàssics, com el *Lazarillo de Manzanares* (1617), de Juan Cortés de Tolosa. El remake és diferent, no continua ni pren com a model, sinó que reelabora l'obra de principi

7 | Encara que evidentment l'autor no és Federico García Lorca, cito seguint les indicacions del llibre. També seguiré el mateix criteri a l'apartat bibliogràfic. Les cites de la introducció sí que les assenyalo a partir dels seus autors, Roberto Bartual i Miguel Carreira.

8 | <http://bernardaalbazombi.blogspot.com.es/>

l'obra original des de l'òptica zombi, sinó que també hi van incloure una introducció crítica i desenes de notes al peu seguint el model de l'Editorial Cátedra, i fins i tot van pretendre certificar que seria publicada a la seva prestigiosa col·lecció *Clássicos Hispánicos*. La introducció, escrita seguint el model de l'editorial madrilenya, defensa l'originalitat del remake assegurant que entre els papers de Pepín Bello s'ha trobat el *Manuscrito Z*, el descobriment del qual està cridat a canviar per sempre la història del teatre espanyol:

Pepín Bello tuvo que escribir el *Manuscrito Z* al poco de comprar la máquina de escribir, es decir, entre 1930 y 1934, lo cual nos obliga a enfrentarnos a un hecho sorprendente: la versión que durante todos estos años hemos conocido de *La casa de Bernarda Alba* es, en realidad, un plagio de la versión con zombis que escribió Pepín. (Bartual y Carreira, 2009: 25)

Aquesta inversió és summament fructífera, ja que els permet assenyalar les intertextualitats del *Manuscrito Z* en l'obra de Lorca, establint constants tensions entre ficció i realitat. Cap al final de la introducció crítica, Bartual i Carreira plantegen una interpretació: els zombis simbolitzen «la misma horda reaccionaria e hipócrita que hizo estallar la Guerra Civil en España, dándose la paradoja de que la misma Bernarda es incluso más reaccionaria e hipócrita que los reaccionarios que rodean su pueblo» (2009: 34-35).

El remake Z, insert en aquest ampli fenomen cultural del món zombi, s'allunya de les tradicionals continuacions i revisions dels clàssics al mateix temps que es postula deutor d'elles, acollint-se als principis teòrics postestructuralistes citats al principi. D'aquesta manera, ha de ser tractat com a símptoma de l'existència de noves consciències i posades en pràctica de les relectures i reescriptures de la(les) tradició(ns) literàries més canonitzades.

2. El zombi, el gènere fantàstic i la política

A *Tras los límites de lo real*, David Roas afirma que «lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico es [...] la inexplicabilidad del fenómeno» (2011: 30). A priori, la figura del zombi sembla emmotllar-se: un ésser que no està viu ni mort, ja que té característiques de l'un i de l'altre, no es pot explicar de manera racional.

No obstant això, moltes ficcions posteriors han optat habitualment per una pseudoexplicació científica que acaba amb l'efecte fantàstic produït pel desconeixement: virus (*28 Días Después*), mutacions (*Resident Evil*) o fuites químiques (*La invasión de los zombis atómicos*) han estat al·ludides com a causes habituals de les

plagues. En aquest sentit, cal distingir la por física, que «tiene que ver con la amenaza física, la muerte y lo materialmente espantoso. Es un efecto habitual en lo fantástico [...] que también está presente en aquellas obras literarias y cinematográficas donde se consigue aterrorizar al lector por medios naturales» (Roas, 2011: 95), de la por metafísica, pròpia i exclusiva del gènere fantàstic i que «atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar» (Roas, 2011: 95-96). La figura del zombi habitualment pseudoexplicada sol allunyar-se del gènere fantàstic en les ficcions, i el seu efecte és més similar al del serial killer que al de Dràcula o Cthulhu, per anomenar dos personatges fantàstics prototípics:

La cuestión, sin embargo, no es si nos fijamos en uno u otro tópico, sino que en el caso de la ficción zombi nunca se nos problematiza nuestra realidad. Tal vez sea porque el zombi es el monstruo posmoderno por excelencia, y nuestra sociedad posmoderna ya es lo suficientemente problemática de por sí. O tal vez porque lo problemático no es ya el mundo o la relación del sujeto con él, sino el propio sujeto posmoderno. En ese sentido, nosotros somos los zombis. (Viciana Fernández, 2014: 120)

La figura del zombi està travessada per una lògica econòmica que s'explota a moltes obres amb la finalitat d'assenyalar determinades parcel·les de la realitat que són ocultades.

En aquesta línia, una de les relacions més repetides enllaça la figura del zombi amb el concepte sociològic i filosòfic de massa, tal com assenyala Jorge Martínez Lucena:

Criatura idónea para la crítica de las sociedades de masas. Quizá un poco esperpéntica y demasiado esquemática o simple, ya que la alienación simbólica en un zombi no es más que un secreto a voces, pero al fin y al cabo válida para representar, de un modo extremadamente sencillo, esa amenaza cacotópica. (Martínez Lucena, 2010: 98)

A partir d'exemples cinematogràfics anglòfons (australians, britànics, nord-americans i canadencs), Jon Stratton desenvolupa una lectura que vincula al zombi amb la figura del desplaçat o refugiat i amb el concepte de vida nua d'Agamben⁹:

Zombies provide a monster for our time because they express our anxieties over the relationship between bare life and the modern state. As I have noted previously, zombies are an expression of bare life. From the viewpoint of the members of those countries of the West, the displaced people attempting to enter them are also bare life. They have no protection from any state. This underlying similitude enables the same metaphors to be used for both zombies and displaced people. Where zombies appear as a remorseless threat laying siege to wherever humans manage to collect to defend themselves, displaced people are constructed in the same way, as a threat at the border of the state. (Stratton, 2011: 277)

Una altra lectura, d'Ángel Ferrero i Saúl Roas, postula que el zombi

NOTES

9 | Stratton utilitza el concepte *vida nua* en els termes següents: «bare life has a dual meaning. In the first place it refers to lack of legal protection by the state. Without that protection, the person reduced to bare life can become transformed into the second understanding of bare life: the liminal condition of death-in-life» (Stratton, 2011: 278).

funciona com a metàfora contracultural que no només representa la por a la mort (físic) i a allò que ens és desconegut (metafísic), sinó també la por a ser controlat i manipulat, és a dir, a perdre el lliure albir:

El zombi no es realmente un monstruo al uso, sino una metáfora del ser humano corriente que ha sido infectado y manipulado. Y aunque siempre acaba cometiendo algún tipo de crimen, no es realmente por voluntad propia. De esta forma el zombi se convierte en monstruo y víctima a un mismo tiempo, y esta dualidad le hace todavía más aterrador. Es víctima porque no puede ni escapar de sus instintos ni del contagio, y es monstruo porque aparentemente nadie le obliga a actuar de ese modo. Es monstruo y víctima porque ni es consciente de su maldad, como sí ocurre con Drácula u otros monstruos, ni es consciente de su lamentable situación. El zombi representa así a ese ser humano que ha perdido su humanidad, y es esa pérdida de humanidad, transmitida por nuestros semejantes como un virus, la que nos aterroriza realmente. (Ferrero y Roas, 2011: 7)

Fent referència a una reflexió similar sobre la relació entre el món zombi i els totalitarismes a les societats actuals, Jorge Martínez Lucena proposa a *Ensayo Z: Una antropología de la carne perecedera* que «los monstruos que salían de las tumbas no son nada comparados con los que llevamos dentro del corazón» (2012: 75). Encara que ho vinculi amb les idees de Hannah Arendt, crec que també pot relacionar-se amb algunes reflexions de Michel Foucault:

El enemigo mayor, el adversario estratégico. Y no únicamente el fascismo histórico de Hitler y de Mussolini, sino además el fascismo que está en todos nosotros, en nuestras cabezas y en nuestros comportamientos cotidianos, el fascismo que nos hace amar al poder [...] ¿Cómo hacer para no volverse fascista incluso cuando (sobre todo cuando) uno se cree un militante revolucionario? ¿Cómo eliminar el fascismo de nuestros discursos y de nuestros actos, de nuestros corazones y de nuestros placeres? ¿Cómo desalojar el fascismo que se ha alojado en nuestros comportamientos? (Foucault, 1994: 90)

En aquest sentit, per parlar dels principis dels totalitarismes clàssics que encara avui continuen presents a les societats contemporànies, alguns crítics i teòrics actuals, com Antonio Méndez Rubio, han proposat (seguint al mateix Foucault) un terme força polèmic amb el qual busquen fer-nos reflexionar sobre les noves estructures estatals: feixisme de baixa intensitat:

El *fascismo de baja intensidad*, como nueva forma de totalitarismo, se define por su acierto a la hora de conjugar la captura de nuestros afectos con la voluntad sistémica de destrucción de la vida y del querer vivir. Este nuevo fascismo sustituye, sin abandonarla, la prioridad de la agresión física o por la fuerza reemplazándola por la prioridad de la incidencia ideológica, persuasiva y seductora, en una dinámica tendencia que ha deshecho a la clase trabajadora sin una sola bala. (Méndez Rubio, 2012: 95)

La literatura Z, pel que fa als remakes, pot establir-se com un mecanisme sabotejador o deconstructor de primer ordre. La

deconstrucció, diu Manuel Asensi en un breu article sobre Derrida, és un mode de resistència política davant qualsevol forma de feixisme, una de les estratègies polítiques més alliberadores des que el marxisme i les seves variants van demostrar les seves limitacions (Asensi, 2004: 11). En opinió de Derrida, l'objecte primer de la deconstrucció és la metafísica¹⁰. Asensi afirma: «En realidad, lo que la deconstrucción vigila no es la metafísica, sino la posibilidad de que la metafísica devenga fascista, el riesgo potencial autoritario, su matriz más básica, la barra», así, «el peligro de esta no reside tanto en crear oposiciones jerárquicas como en conferirles un valor ontológico» (Asensi, 2004: 12).

En definitiva, el món zombi pot ser un braç deconstructor o sabotejador amb possibilitats potencials de combatre els monstres dels nostres cors i els nostres plaers (Foucault) a partir de (re)escriptures dels clàssics que operen amb nous postulats crítics, teòrics i de ficció. No en va, diu en aquest sentit Jorge Fernández Gonzalo que el tema zombi « es un problema de escritura [...] con el que infectar cualquiera de los signos que componen nuestros códigos culturales y, desde ahí, volver a pensarlo nuevamente » (2011: 75).

3. El cas del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*

El *sancallós* de José de Ribera carrega ara amb un cap sagnant i al fons, per sobre dels turons que ja havia pintat El Españolito l'any 1642, s'entreu l'obscura figura d'un ésser que camina donant tombs amb les mans avançades. Aquesta és la portada d'un llibre *zombificat* que pretén il·luminar la mal contada història de Lázaro de Tormes. La vida d'aquell jove murri, relatada a la vostra mercè amb la finalitat de donar explicació al cas i recollida en el clàssic *Lazarillo de Tormes*, resulta ser falsa, ens diuen. Durant més de quatre-cents anys, hem estat enganyats o, almenys, així ho afirma Carlos I en el primer text de la novel·la:

Por fin ve la luz lo que jamás te enseñaron en la escuela, la verdadera historia de Lázaro de Tormes, contada por él mismo:

De cómo ciertas criaturas se empeñaban en no descansar en paz. De cómo Lázaro se unió a un escuadrón de asalto paranormal. De cómo sobrevivió en un país con mucho hideputa suelto (de ultratumba y de más acá). De cómo, en resumidas cuentas, Lázaro de Tormes se convirtió en uno de los mayores cazadores de zombis del Imperio, y de los problemas que esto le trajo con la Corte y la Santa Inquisición. (2010: 2)

En aquestes línies es resumeixen les característiques principals del *Lazarillo Z*: la inclusió de la qüestió zombi, l'ús sistemàtic de l'humor i la ironia i la relectura i escriptura de la història i de la literatura.

NOTES

10 | La definició resumida de metafísica que el mateix Asensi ens dóna en el seu article és la següent: «el pensament de l'ésser com a simple presència [...]. L'important d'ella no és tant el seu contingut com la matriu que crea, l'espai buit i formal al qual dóna lloc, de manera que els continguts que van apareixent en ella, dins dels seus límits, estan sobredeterminats per aquesta matriu» (Asensi, 2004: 12), la qual cosa estableix oposicions jeràrquiques binàries entre els seus elements, separats per una barra (/): «home/ dona, parla/escriptura, esperit/ matèria, elit/popular, teoria/ pràctica, etc., el que resulta característic és que els termes que apareixen en primer lloc, ocupen una posició jeràrquica superior respecte als termes que apareixen en segon lloc» (Asensi, 2004: 12).

De la mateixa manera que d'altres remake Z que he analitzat breument amb anterioritat, el *Lazarillo Z* s'estructura com un joc de caixes xineses o nivells diegètics a partir del tòpic del manuscrit trobat, el qual contribueix, com diu Ana Baquero Escudero, a encobrir la ficcionalitat de l'obra i a dotar-la d'autenticitat històrica a través d'un allunyament de l'autor, que no es mostra com el creador principal, sinó com una mena de transcriptor o editor (Baquero Escudero, 2007: 249-250).

A partir de la ja citada carta, que conformaria el primer nivell diegètic, comença la tasca del compilador, Juan Diego Barrera, a qui el lector no coneixerà fins al final: «periodista y escritor especializado en temas paranormales. Sus libros sobre vampirismo y otros fenómenos sobrenaturales le han granjeado una sólida reputación entre los aficionados al género» (2010: 143). És autor de l'aclariment introductori (2010:5) —on explica les dificultats de redacció de la següent part de l'obra, que formaria un altre nivell diegètic, a causa de la falta de fonts— i d'una explicació final (2010: 142-143) —en la qual assenyala les dificultats per saber què va passar després dels successos del tercer nivell diegètic i precisa que tant el guarda de seguretat Juan Dámaso Villar com Lázaro de Tormes van aconseguir escapar, i van ser així acusats com a sospitosos de la massacre.

En el tercer nivell, un narrador extradiegètic conta els fets de «La macabra cena de San Bartolomé» en tres moments diferents: «14 de septiembre de 2009 / 1.00» (2010: 6-12), «14 de septiembre de 2009 / 4.20» (2010: 79-80) i «14 de septiembre de 2009 / 6.00» (2010: 135-141).

En el primer narra la fugida del pacient Lázaro González Pérez de la seva habitació a l'Hospital Psiquiàtric de San Bartolomé i explica com el doctor Torres troba un vell manuscrit i n'inicia la lectura, la qual cosa dóna pas al quart nivell diegètic, que tracta sobre la veritable vida de Lázaro de Tormes i del qual parlaré més endavant.

En el breu «14 de septiembre de 2009 / 4.20», el doctor Torres busca a Google sense èxit els termes «Lázaro, no muertos, Toledo, siglo XVI» (2010: 79), mentre que l'infermer Joaquín Arroyo realitza la seva ronda i la guàrdia de seguretat María del Pilar Gómez envia un missatge de text que queda transcrit a les notes finals del *Lazarillo Z*¹¹.

L'últim fragment del nivell narra les macabres escenes en les quals desenes de pacients zombificats s'alimenten dels cossos del doctor Torres, l'infermer Arroyo i la vigilant de seguretat.

El més important i extens de tots els nivells diegètics és el quart, que correspon al manuscrit «La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones» i que ocupa dues parts: de la pàg. 13 a

NOTES

11 | Les set notes finals (146-153) resolen aspectes del «Macabre sopar de San Bartolomé».

la 78 (pròleg i els tres primers tractats) i de la 81 a la 134 (tractats del quart al setè). Igual que a l'obra original un narrador intradiegetic (Lázaro) conta la veritable història de la seva vida per desmentir «el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes, ese muchacho avisado y hambriento que se movía por el mundo en la primera mitad del siglo XVI» (2010: 14) i per ensenyar «cosas que os resulten útiles en la guerra que vendrá; porque mis batallas, queridos lectores, pronto serán las vuestras; mis enemigos serán vuestros verdugos y mis sedientos aliados de la noche se convertirán en los ángeles guardianes que velarán vuestros turbados sueños» (2010: 15).

Davant d'un remake d'aquestes característiques, sembla necessari establir una sèrie de vincles amb l'obra original i amb els contextos històrics de partida i de recepció. Presentar un *Lazarillo Z* sense paratextos que n'orientin la lectura comportaria un efecte diferent al que vol provocar l'autor i que consisteix precisament en jugar amb les aparents veritats i suposades mentides de la història i la literatura. Així doncs, el lector és introduït en un joc de referències intertextuals a mons de ficció, i a la mateixa història d'Espanya. Aquest enfrontament amb el clàssic en una justa dialèctica de muntures infectades pel món zombi, en la qual el lector juga un paper primordial perquè identifica les similituds i les diferències amb l'obra d'origen, situa al *Lazarillo* original en posició de ser jutjat. Tal i com deia Fernández Gonzalo, és possible infectar l'obra anònima del segle XVI amb el tema dels zombis des dels marges de la ficció, mai amb ànim de substituir l'original, sinó amb la finalitat de rellegir les seves pàgines. La zombificació permet observar el text original des d'un altre punt de vista, la qual cosa pot establir algunes relacions potser deconstructives, potser sabotejadores.

Tot i que el diàleg amb l'obra original és fonamental en els paratextos, adquireix una major importància en els fragments narrats pel mateix Lázaro. En el *Lazarillo* original, el protagonista va tenir vuit amos al llarg dels set tractats: el cec (Tractat, I), el clergue (T. II), l'escuder (T. III), el frare de la mercè (T. IV), el butllaire (T.V), el mestre de pintar panderos (T. VI), el capellà (T.VI) i l'Arxipreste de San Salvador (T. VII). En el *Lazarillo Z*, dividit també en set tractats, només apareixen quatre amos: el cec (T. I), el clergue (T.II), l'escuder (T. III) i el butllaire (T. V), amb particularitats que els diferencien clarament dels originals.

El cec, tiresià, és capaç de veure més i millor que els que tenen tots els sentits: «Algunas noches las tumbas aparecen abiertas, hay huellas en la tierra... [...] Sois ciego, y como muchos de ellos tenéis la habilidad de saber sin ver: creedme, yo sé que mi hijo se acerca a mí en mitad del sueño y pide mi ayuda.» (2010: 26). Malgrat les penúries, que amb ell passa, el cec fou per en Lázaro original l'amo

del qual més va aprendre. Era àvar i mesquí, sí, però posseïa la saviesa que confereix l'experiència i entre fortunes i adversitats o, millor dit, a través de tretes i enganys (l'episodi del bou o del raïm en són clars exemples) li va donar consells vàlids. Aquestes característiques es repeteixen en el remake i, de fet, és el cec qui l'adverteix en primer lloc de la plaga zombi que assola Espanya:

Los reconocerás por el olor y por el tacto: parecen vivos, como tú y como yo, pero no lo están. Despiden un hedor a podrido, porque sus vísceras se deshacen, la sangre se les corrompe y su piel es fría como la de una culebra; pero aparte de eso hablan, se mueven y respiran como los demás. ¡Aléjate de ellos! No sé de dónde han salido, pero sí sé que no traen nada bueno. (2010: 29)

Ara bé, el final del cec difereix enormement de l'original: una pluja torrencial els agafa a ambdós per sorpresa, i decideixen aixoplugar-se en una església on s'està celebrant missa. Una vegada dins, Lázaro aprecia alguns detalls macabres: «A ambos lados unos cirios oscuros iluminaban el altar, detrás del cual había un crucifijo de grandes dimensiones, tan grande que parecía cernirse sobre los allí presentes, vigilarlos desde las alturas» (2010: 36) o «¿eran imaginaciones mías o la sangre goteaba del Cristo?» (2010: 36). En el sagrat instant de la comunió, l'hòstia «desprendía un olor extraño, como a podrido, y de sus extremos goteaba un líquido parduzco» (2010: 36). Lázaro l'agafa i la llança a terra: «ante mi horror se deslizó por él, latiendo como si estuviera viva» (2010: 37). El protagonista aconsegueix fugir mentre el sacerdot vocifera en una llengua desconeguda i els zombificats, una massa (Martínez Lucena, 2010) d'éssers sense lliure albir (Ferrero i Roas, 2011), es llancen sobre el cec, el destí del qual no és trencar-se el cap contra una columna, sinó ser pastura d'una afamada horda de no morts:

Farfullaba algo, me llamaba a gritos, pero su voz se extinguió enseguida. Saltaron sobre él, como una jauría de canes negros. Uno de ellos le quitó el bastón y lo arrojó hacia el pasillo. Yo corría, perseguido por varias alimañas que haciendo honor a este nombre avanzaban a cuatro patas y a gran velocidad; intenté desesperadamente alcanzar la puerta. (2010: 37)

Inés rescata Lázaro i aquest fuig a Maqueda, on entra al servei d'un frare de la mercè. Inés és un personatge fonamental de la novel·la, ja que és la jove vampira que més tard l'introdueix al clan de caçadors de zombis i el converteix en vampir a petició d'ell.

El retrat dels diferents estrats socials de l'Espanya del segle XVI que realitza el *Lazarillo* original criticava l'avarícia dels clergues, l'aparença dels escuders, la luxúria dels frares de la mercè, etc.¹² La versió Z persisteix en la mateixa línia. Lázaro, ja a Maqueda, sent uns sorolls estranys en una habitació i entra a investigar fent ús d'una clau comprada a un calderer. Mentrestant, el clergue de

NOTES

12 | En aquest sentit, hi ha crítics que afirmen que és molt probable que l'obra no estès firmada per evitar possibles acusacions de l'Església Catòlica (Morros, 2007: VII-X).

Maqueda torna a casa acompanyat de la jove Inés i entra amb ella a l'habitació on es trobava Lázaro des de feia uns minuts. Llavors descobreix amb sorpresa que el seu amo és un pederasta i que Inés no es la nena incauta, dèbil i enganyada que sembla, sinó una despietada assassina (encara no sap que és un vampir) que acaba amb el clergue davant seu. Encara a l'habitació, Inés relata a Lázaro la primera explicació dels estranys fets:

Algo ha estado sucediendo en este país, algo que ha llegado de muy lejos y que levantaba a los muertos de las tumbas. No descansaban en paz: se estremecían, nerviosos, buscaban la salida; rascaban con sus uñas moradas la tierra que les cubría, sacaban sus cuerpos decrepitos y se arrastraban hacia sus antiguos hogares. Se negaban a seguir muertos pero difundían su hedor y su podredumbre por doquier. Hasta ahora se conformaban con eso: con salir de madrugada para visitar a los seres que los habían querido en vida... Últimamente, las cosas han cambiado. (2010: 60)

La pederàstia en determinats sectors de l'Església és un tema d'actualitat que ha copat titulars en diaris i informatius de tot el món al llarg dels últims anys. L'autor del *Lazarillo Z* readapta la denúncia a la seva contemporaneïtat i, a través d'una escena amb un zombificat per entremig en ple segle XVI, aconsegueix que el lector reconegui la reescriptura de la crítica per comparació amb circumstàncies extratextuals.

Aquestes denúncies, iròniques, àcides i sarcàstiques, també operen a d'altres obres del gènere. Un exemple és el cas de la saga *Rec* (sobretot les pel·lícules segona i tercera), molt crítica amb la ideologia eclesiàstica, o *Cabanyal Z*, la sèrie independent rodada a València que utilitza l'univers zombi per evidenciar al·legòricament les conseqüències de les mesures polítiques del govern local i autonòmic, així com la passivitat del poble respecte a aquestes.

El tercer amo és el cavaller don Diego de Valdés i Barrera. Enfront de l'escuder original —«que iba por la calle con razonable vestido, bien peinado, su paso y compás en orden» (Anònim, 1987: 70)—, don Diego combina «la firmeza del señor con la amabilidad de un amigo» (2010: 65), «no ordenaba, sugería; no s'enfadava davant dels errors sinó que semblava abatut per ells» (2010: 65), «rezaba con seriedad y durante mucho tiempo como si estuviera absorto en una conversación privada con el Altísimo» (2010: 65), «a ratos su cuerpo se tensaba y su mente parecía azotada por tempestades desconocidas» (2010: 66), i sempre «mantenía una gran austeridad en todas sus costumbres: comía lo justo para subsistir y dormía sobre una estera de cañas tendida en unas tablas» (2010: 66). La causa d'aquesta penitència la coneixem poc després. Lázaro veu a Miguel, un morisc que els acompanyava, sortir d'un racó fosc de la casa on s'havia estat grapejant amb una altra persona: «Si la curiosidad convirtió a la esposa de Lot en estatua de sal, a mí por

poco no me mata del susto: quien se levantó y salió huyendo como alma que lleva el diablo no era otro que mi amo y señor, don Diego de Valdés» (2010: 72).

La seva descripció és massa tòpica (i fins i tot reaccionària): un home que vesteix bé i es preocupa per la seva imatge és homosexual. Tot i que en primera instància pogués semblar que aquest tractament no deixa en bon lloc a la homosexualitat, tot canvia si es llegeix des del punt de vista de la crítica a la interpretació de la fe que defensa l'Església Catòlica. Com a homosexual, don Diego de Valdés és una víctima d'un sistema social teocèntric en el qual el clergat tenia un grandíssim poder d'influència sobre aquells que legislaven i per això, degut a aquesta repressió, s'amaga de mirades alienes. Per fer-nos una idea del que suposava ser homosexual a finals del segle XV i principis del segle XVI, tan sols cal llegir la següent llei, aprovada pels Reis Catòlics l'any 1497 sota el nom «Pena del delito nefando; y modo de proceder a su averiguación y castigo»:

Porque entre los otros pecados y delitos que ofenden a Dios nuestro Señor, e infaman la tierra, especialmente es el crimen cometido contra orden natural [...] mandamos, que cualquier persona, de cualquier estado, condicion, preeminencia o dignidad que sea, que cometiere el delito nefando contra naturam seyendo en el convencido por aquella manera de prueba, que segun Derecho es bastante para probar el delito de heregia o crimen laesae Majestatis, que sea quemado en llamas de fuego en el lugar, y por la Justicia a quien pertenesciere el conocimiento y punicion del tal delito [...] y sin otra declaracion alguna, todos sus bienes asi muebles como raices; los cuales desde agora confiscamos, y habemos por confiscados y aplicados a nuestra Camara y Fisco. (Felipe IV, 1640: 348)

Entesa així, la psicologia de don Diego de Valdés adquireix altres matisos. El cavaller, profundament religiós com tota la societat del segle XVI, es veu a si mateix com un pecador que necessita constantment demanar perdó a Déu i per això realitza una penitència basada en l'austeritat i en l'oració. Vist des d'aquesta perspectiva i llegit des del nostre context de recepció, és possible entendre'l com una nova denúncia a l'Església Catòlica. En definitiva, don Diego de Valdés és un individu que pateix diverses repressions. La primera, de caire individual, atès que les seves creences consideren pecaminosa la seva opció sexual. La segona, de tipus social, ja que l'homosexualitat no era acceptada en absolut per les gents. I la tercera, de tipus legislatiu, ja que estava penada amb la mort a la foguera. Al seu torn, és transversal a totes elles la rellevància de la religió i el poder de l'Església, entitat amb una ideologia que fonamentava (i fonamenta encara en molts casos, per aquest motiu es trasllada la crítica al present) els ciments bàsics per al desenvolupament de les relacions entre els individus i els organismes polítics.

A continuació, en una emboscada contra els no morts, tota la companyia és atacada. Pedro mor i Lucrecia i Brígida són empresonades per la Santa Inquisició acusades de bruixeria. Llavors Lázaro s'uneix a un butllaire amb la intenció d'entrar a les presons per alliberar les seves companyes i ho aconsegueixen fent-se passar per inquisidors. Per tant, aquest butllaire no s'assembla en res a l'amo original de Lázaro més enllà del seu ofici, així com tampoc no s'assemblen les històries que uns i altres viuen. Aquí, el remake, pren uns rumbos totalment diferents a l'original, fet que va in crescendo en els tractats posteriors.

En el sisè, Inés converteix Lázaro en vampir i posteriorment tots els membres de la companyia excepte el nostre protagonista són assassinats degut a un engany de don Diego. En el setè, Lázaro torna a la casa del seu antic amo per rescabalar-se. Quan don Diego torna, profundament ressentit, només desitja la mort, no obstant això, un iracund Lázaro prefereix convertir-lo en vampir i donar-li la vida eterna. Per venjar-se, don Diego de Valdés escriu la versió del *Lazarillo* que ha arribat fins als nostres dies: «él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento. Nada hay de heroico en el lazarrillo, un pobre desgraciado que sobrevive gracias a sus trapicheos y que carece de la menor noción de honor...» (2010: 134). D'aquesta manera, queden resoltos els sempre presents dubtes sobre l'autoria del *Lazarillo*: va sortir de la ploma d'un vampir, don Diego, per ascendir a l'Olimp de la literatura espanyola. I això, des de la ironia, ens permet repensar la(les) tradició(ns) literària(es).

Reprement els postulats teòrics de l'inici, en una lectura sabotejadora del *Lazarillo* original, argumenta Manuel Asensi en *Crítica y sabotaje* que a Lázaro li és possible conèixer la veritat de les diferents classes socials «no porque fuera especialmente inteligente, sino por el lugar subalterno que ocupa» (2001: 328):

El Lazarillo provoca una cuádruple exclusión: en relación con la clase (por ser extremadamente pobre), en relación con la ley (su padre era ladrón y él mismo será mendigo, actividad prohibida en ciertas fases del siglo XVI), en relación con la raza (su padastro era negro) y en relación con el sexo (su madre era prostituta y él es lo suficientemente pasivo como para ser objeto de una sodomía real o simbólica). Esa cuádruple exclusión convierte al Lazarillo en un subalterno riguroso, incapaz de hablar (ahora en el sentido de Spivak), e incapaz de actuar (meramente reactivo). Esta es la razón por la que el *Lazarillo de Tormes* supone un análisis político del problema de la subalternidad en el siglo XVI y más allá. (Asensi, 2011: 331-332)

En el *Lazarillo Z*, durant la seva convivència amb els tres primers amos tots els seus actes estan dirigits per ells i tan sols es converteix en un personatge actiu quan contacta amb el butllaire per alliberar les seves companyes de la presó i, després, una vegada convertit

en vampir. Però, al mateix temps, aquesta metamorfosi no fa sinó persistir en la seva subalternitat, ja que l'exclou de l'ordre social de la mateixa manera que passava amb Lázaro. Com ell, en relació amb la classe és pobre, en relació amb la llei està al marge perquè ha comés delictes¹³, quant a la raça és d'una espècie diferent i, finalment en relació amb el sexe sa mare continua sent una prostituta. Ara bé, aquesta posició social li permet ser testimoni d'esdeveniments com la mort del cec, el descobriment de l'únic poble completament zombificat o l'intent de violació del clergue pederasta, entre d'altres. El cos de Lázaro es transforma i, com a conseqüència, es converteix en un desplaçat, en el sentit que li dona Stratton (2011) al vincular-lo amb la vida nua d'Agamben. I amb ell, en el mateix escalafó, la resta de persones del clan:

—Míranos —empezó—, los desechos de la Corona. Te presento a Brígida, es la puta vieja y la dueña de esta casa, así que trátala bien o te echará a la calle; a su lado está Lucrecia: sus tetas han amamantado a la mayoría de los hombres de Castilla, y no precisamente durante su infancia... En sus rodillas está Rómulo, al que echaron de un grupo de cómicos por aburrido: al parecer creían que los enanos tienen que ser graciosos, pero el pobre Rómulo no haría reír ni a una hiena, ¿verdad, chiquitín? (2010: 59)

Encara que actuïn eliminant plagues de zombies, és a dir, tot i que semblen ocupar un rol actiu, l'assassinat de tots ells per culpa de don Diego Valdés (l'únic que ocupa un escaló social superior) posa de manifest la seva veritable posició subaltern: «Los desechos de la Corona, usados a conveniencia y eliminados cuando ya no son útiles, cuando saben demasiado. Habría sentido odio por don Diego de haber podido sentir algo» (2010: 123). Només quan mossega a don Diego i el converteix en un vampir sembla prendre la veu i rebel·lar-se contra un sistema opressiu. No obstant això, no deixa de ser un acte privat en un context que li permet situar-se momentàniament per sobre del cavaller. Tot i això, després perd la veu i és don Diego qui la pren i narra la història que tots coneixem: al cap i a la fi, només pot parlar qui es troba en posició de privilegi.

Hi ha qui podria argumentar que Lázaro pren possessió de la paraula de la narració de «La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones». I és cert, almenys en part, ja que la seva versió dels fets mai no arriba al lector perquè ell hagi aconseguit superar algunes barreres socials, sinó perquè el periodista Juan Diego Barrera el publica com una investigació personal, afegint-hi paratextos de collita pròpia. El final de «La vida de Lázaro de Tormes y de sus luchas y transformaciones» no deixa lloc per dubtes: «No hay lugar en la versión oficial para el pueblo anónimo. Para los desechos de la Corona» (2010: 134).

La qüestió zombi no contagia només el món de ficció del *Lazarillo*

NOTES

13 | En aquest sentit, guarda estreta relació amb la vida nua, segons l'entén Stratton: «lack of legal protection by the state» (2011: 278).

original, sinó que excedeix aquests límits i proposa una expansió viral pels camins de la literatura i de la història. En aquest camp de joc apareixen determinades referències a noms i fets històrics que s'insereixen en l'obra per ser rellegits i reinterpretats, la majoria de vegades des de punts de vista irònics.

El virus zombi el van portat d'Amèrica els mariners que tornaven en vaixells plens d'or i riqueses: «Por lo que nos ha explicado don Diego, el primer enfermo de esta condenada peste fue un marinero que regresaba de ese gran continente, hace ya varios años» (2010: 82). Durant la Conquesta d'Amèrica, els pobles invasors van transmetre desenes de malalties endèmiques desconegudes pels pobles nadius, com el xarampió, el tifus, la pesta bubònica o la grip: «En toda América, las enfermedades introducidas con los europeos se propagaron de una tribu a otra mucho antes que los propios europeos, causando la muerte de aproximadamente del 95 por 100 de la población indígena americana» (Diamond, 2006: 90).

Una altra dada a tenir en compte és que el zombi sorgeix a Occident a partir dels anys 20 del segle passat gràcies a alguns llibres de viatges sobre el Carib en els quals era presentat com un ésser real vinculat amb el vudú practicat pels xamans des d'època precolombina. A Haití, fins i tot, el codi penal condemna diverses pràctiques des del 27 d'octubre de 1864:

Art. 246. Est aussi qualifié attentat à la vie d'une personne, par empoisonnement, l'emploi qui sera fait contre elle de substances qui sans donner la mort, auront produit un état léthargique plus ou moins prolongé, de quelque manière que ces substances aient été employées et quelles qu'en aient été les suites. Si, par suite de cet état léthargique, la personne a été inhumée, l'attentat sera qualifié assassinat. (Haití, C.P.)

Així doncs, la conjunció dels dos fets històrics anteriors és una causa més que probable de que en la ficció s'afirmi que l'epidèmia zombi arriba al territori espanyol des d'Amèrica.

En altres ocasions, són personatges històrics reals els que es veuen afectats. Garcilaso de la Vega no escriu els seus versos mentre lluita contra els francesos amb els terços d'infanteria, sinó mentre caça els no morts. Teresa de Cepeda, més coneguda com Santa Teresa de Jesús, era una nena que vivia en un dels pobles zombificats i que per alguna raó desconeguda era immune al contagi. Després de ser alliberada pels caçadors de zombis, entre els quals es troba Lázaro, va ser adoptada per una família. Els fets que durant la seva infància van ocórrer en aquell poble misteriós i el seu miraculós poder la van marcar de per vida i la van apropar al terreny de la mística:

Los Cepeda cuidaron de la niña Teresa como si fuera su hija, y nada dijeron nunca de su origen, pero no pudieron evitar las pesadillas y

las convulsiones, las visiones y los sueños. ¿Por qué Teresa había resultado inmune al contagio? Tal vez tuvieran razón quienes luego, años después, la calificaron de santa. (2010: 128)

Felip el Bell també va ser infectat. Poc temps després de la seva suposada mort, la reina nominal Joana «empezó a proclamar a voz en grito que su marido, que en vida le había sido infiel con las damas de media corte y las putas de medio país, la visitaba a ratos por las noches, metía el cuerpo frío entre sus sábanas y el miembro gélido en su interior» (2010: 127). Vet aquí l'explicació de la seva bogeria.

Per acabar de tancar el cercle teòric que hem començat a dibuixar en els primers capítols de l'article, cal tornar sobre les teories del gènere fantàstic per analitzar com el *Lazarillo Z* participa d'elles. David Roas diu que «la literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional» (2011: 15). Fins a aquell moment, havien conviscut sense gaires problemes tres explicacions del que és real: la ciència, la religió i la superstició: «Fantasmas, milagros, duendes y demás fenómenos sobrenaturales eran parte de la concepción de lo real. Eran extraordinarios, pero no imposibles» (Roas, 2011: 15).

El *Lazarillo Z* és problemàtic, ja que hi ha fets que es desenvolupen en els segles XV-XVI i d'altres que tenen lloc en un món contemporani similar al que nosaltres habitem¹⁴. No ens oblidem de que Lázaro escriu des del present per contar el seu passat i que Juan Barreda ho compila en el llibre que el lector té entre les mans i hi afegeix la història de «La macabra cena de San Bartolomé». Això és, Lázaro assenyala l'existència dels zombis al llarg de cinc segles, la qual cosa genera un conflicte entre allò que nosaltres (lectors del segle XXI) considerem real i impossible:

Debo hacerlo, por mucho que me pese; debo dejar constancia de mi larga vida, y no puedo entretenerme en florituras ni adornos vacuos. Lo que leeréis os revolverá las tripas y desafiará a vuestra razón; lo que leeréis quebrará el mundo tal y como lo habéis entendido hasta ahora. No os gustará, pero tenéis derecho a saberlo: mi fracaso significa vuestra condena. (2010: 15)

En el *Lazarillo Z*, els personatges de les històries ubicades en el segle XVI, és a dir, les del quart nivell diegètic que correspon a la història de Lázaro, entenen com a possibles però estranys els fets relacionats amb la plaga zombi: «Algunas noches las tumbas aparecen abiertas, hay huellas en la tierra... [...] Sois ciego, y como muchos de ellos tenéis la habilidad de saber sin ver: creedme, yo sé que mi hijo se acerca a mí en mitad del sueño y pide mi ayuda.» (2010: 26). Ara bé, a l'Hospital de San Bartolomé, davant el psiquiatra tot adquireix un altre sentit perquè ell sí que forma part d'una societat que ha passat pel racionalisme i el mecanicisme newtonià, és a dir,

NOTES

14 | Perquè l'efecte fantàstic sigui possible, el món de ficció construït en els relats del gènere ha de tenir les mateixes característiques que el nostre: «és sempre un reflex de la realitat on habita el lector. La irrupció de quelcom impossible en aquest marc familiar suposa una transgressió del paradigma del que és real vigent en el món extratextual. I, amb això, un inevitable efecte d'inquietud davant la incapacitat de concebre l'existència del que és possible i el que és impossible» (Roas, 2011: 31).

que ja ha establert barreres més o menys (in)estables entre allò que és possible i allò que és impossible: «La puerta de la 1205 estaba entornada y el psiquiatra la empujó y entró en ella casi sin darse cuenta. Tardó unos segundos en reaccionar. Lo que veían sus ojos era demasiado sorprendente para que su cerebro lo procesara de inmediato» (2010: 140). En resum, el món zombi sí que posa en dubte la nostra idea de realitat, però només quan el marc temporal és el present.

4. A mode de conclusió

En part simulacre (Jean Baudrillard), en part mecanisme deconstruccionista (Paul de Man i Jacques Derrida) i en part aparell sabotejador (Manuel Asensi), el remake Z permet repensar la història i la literatura des de nous punts de vista. El zombi, com a ésser de ficció que permet nombroses lectures polítiques ja al·ludides (massa, vida nua, refugiats, pèrdua del lliure albir, etc.), s'ha convertit en els últims anys en un personatge de referència en les manifestacions culturals. Per la seva part, el remake (principalment cinematogràfic) s'ha convertit en una moda a la que molts recorren i que permet utilitzar el reconeixement d'una obra famosa per tal de reelaborar-la i vendre-la amb més facilitat. Aprofitant la tirada mediàtica de tots dos i les possibilitats que ofereix (i, per tant, travessats per una lògica econòmica), s'han conjugat des de 2009 en una sèrie d'obres que reescriuen els clàssics en clau Z i que han proporcionat als seus autors uns substanciosos beneficis econòmics alhora que els han permès tornar a visitar el passat.

El *Lazarillo Z*, a través d'una superposició de nivells diegètics que ens presenten Lázaro com un vampir immortal que es dedica a la caça de no morts des del segle XVI, critica des de la posició del subaltern i jugant amb la nostra idea de realitat gràcies a una subtil coordinació d'efectes fantàstics els dos grans poders del segle XVI, l'estament nobiliari i l'eclesiàstic. El lector trasllada aquesta crítica sociopolítica a la seva contemporaneïtat, de manera que el món zombi infecta els seus codis culturals actuals i li permet repensar-los des d'una altra òptica. En definitiva, el *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido* obre la possibilitat de rellegir la història i la literatura, és a dir, crea nous espais de debat en els quals és possible dialogar amb la(les) tradició(ns).

Bibliografía citada

- ANÓNIMO (1987): *Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra.
- ASENSI, M. (2004): «¿Qué es la deconstrucción de Jacques Derrida?», *Visions de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura*, 3, 11-19.
- ASENSI, M. (2009): «La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos» en Spivak, G.C., *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona: MACBA, 9-39.
- ASENSI, M. (2011): *Crítica y sabotaje*, Barcelona: Anthropos.
- BAUDRILLARD, J. (1978): *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós.
- BOURDIEU, P. (1995): *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- COHEN, A. (2009): «Mr. Darcy Woos Elizabeth Bennet While Zombies Attack», *The New York Times*, [13/11/2014], <http://www.nytimes.com/2009/04/14/opinion/14tue4.html?_r=0>.
- DIAMOND, J. (2006): *Armas, gérmenes y acero. Breve historia de la humanidad en los últimos trece mil años*, Barcelona: Random House Mondadori.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990): *Polysistem Studies (monográfico)*, en *Poetics Today*, vol. 11, 1, [22/06/2014], <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf>>.
- FELIPE IV (1640): *Recopilación de las leyes destos reynos hecha por mandado de la Magestad Católica del Rey don Felipe Segundo nuestro señor, que se ha mandado imprimir, con las leyes que después de la última impresión se han publicado, por la Magestad Católica del Rey don Felipe Quarto. Segunda parte*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, [12/11/2013], <http://books.google.es/books/ucm?id=otyQgH9YzAYC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.
- FERNÁNDEZ GONZALO, J. (2011): *Filosofía Z*, Barcelona: Anagrama.
- FERRERO, A. y ROAS, S. (2011): «El zombi como metáfora (contra)cultural», *Nómadas. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, 32, 1-24, [22/06/2014], <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf>.
- FOUCAULT, M. (1994): «El antedipo: una introducción a la vida no fascista», *Archipiélago*, 17, 88-91.
- GARCÍA LORCA, F. (2009): *La casa de Bernarda Alba Zombi*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ, H. (2010): *Quijote Z: El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, Palma de Mallorca: Dolmen Books.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, L. (2010): *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*, Barcelona: Debolsillo.
- GRAHAME-SMITH, S. (2009): *Orgullo y prejuicio y zombis*, Barcelona: Umbriel.
- HAITÍ. *Código Penal*, [12/11/2014], <http://haitijustice.com/pdf/accesauxcodes/code_penal_haiti.pdf>.
- IGLESIAS, M. (1994): «El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas», en Villanueva, D. (ed), *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 309-356.
- MARTÍNEZ LUCENA, J. (2010): *Vampiros y zombis postmodernos: La revolución de los hijos de la muerte*, Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ LUCENA, (2012): *Ensayo Z: Una antropología de la carne perecedera*, Córdoba: Berenice.
- McCARTY, J. (1984): *Splatter Movies: Breaking the Last Taboo of the Screen*, New York: St. Martin's Press.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*, Zaragoza: Eclipsados.
- MORROS, B. (1995): «Introducción», en Anónimo, *Lazarillo de Tormes*, Barcelona: Vicens Vives, VII-XLVII.
- ROAS, D. (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- SPIVAK, G.C. (2009): *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona: MACBA.

STRATTON, J. (2011). "Zombie trouble: Zombie texts, bare life and displaced people", *European Journal of Cultural Studies* 14 (3), 265-281, [04/05/2015], <<http://ecs.sagepub.com/content/14/3/265>>, DOI: 10.1177/1367549411400103

VICIANA, S. (2013): «El zombi como cuestionamiento de los límites de lo fantástico», en Roas, D. y García, P (eds), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, Málaga: Ediciones de Aquí, 113-121.

VVAA (2001): *La novela popular en España*, Madrid: Ediciones Robel.