



---

**Universidad de Valladolid**

**Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y Aplicaciones**

**Profesionales**

Facultad de Filosofía y Letras

**TRABAJO FIN DE MÁSTER:**

**EL FENÓMENO DE LA CULTURA ZOMBI EN LA  
LITERATURA Y LAS ARTES ACTUALES:  
UN ESTUDIO TEÓRICO-ANALÍTICO DESDE LA  
LITERATURA COMPARADA**

**Alumna: María Pola Aguado**

**Tutora: Sara Molpeceres Arnáiz**

Curso académico 2012-2013

Visto bueno del tutor:

Fdo.: Sara Molpeceres Arnáiz

# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	p. 4
2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.....	p. 6
2.1. El mito concebido como construcción sociocultural.....	p. 6
2.2. El mito y su estudio dentro de la disciplina de Literatura Comparada.....	p. 9
2.3. El zombi como mito: propuesta metodológica de análisis.....	p. 12
3. EL MITO DEL ZOMBI EN LA SOCIEDAD ACTUAL.....	p. 16
3.1. El concepto del zombi, sus orígenes y evolución.....	p. 16
3.2. El mito del zombi actual y sus características. Implicaciones socioculturales.....	p. 24
3.2.1. El zombi, la muerte y la deshumanización. El zombi como ‘el otro’.....	p. 24
3.2.2. El miedo ante la invasión y el contagio. La antiglobalización.....	p. 25
3.2.3. El zombi y la sociedad: el apocalipsis zombi y la subversión del orden social. Las <i>zombie walks</i> .....	p. 27
3.2.4. El zombi apocalíptico y nuestras coordenadas espacio-temporales: la sociedad occidental postmoderna .....	p. 29
4. ANÁLISIS PRÁCTICO: EJEMPLOS DE LITERATURA Y ARTE ‘ZOMBI’ .....	p. 32
4.1. El zombi en literatura.....	p. 32
4.1.1. Análisis de <i>I am Legend (Soy leyenda)</i> , de Richard Matheson (1954).....	p. 32
4.1.2. Análisis de <i>Apocalipsis Z</i> , de Manel Loureiro (2007).....	p. 36
4.2. El zombi en el cine.....	p. 40

4.2.1. Análisis de <i>The Night of the Living Dead (La noche de los muertos vivientes)</i> , de George A. Romero (1968).....	p. 40
4.2.2. Análisis de <i>28 Days After (28 días después)</i> , de Daniel Boyle (2002).....	p. 42
4.3. El zombi en el arte gráfico.....	p. 44
4.3.1. Análisis de <i>Days Gone Bye (Días pasados)</i> , vol. I de <i>The Walking Dead (Los muertos vivientes)</i> , de Robert Kirkman (2005).....	p. 44
4.3.2. Análisis de <i>Life among them (Vivir entre ellos)</i> . vol. XII de <i>The Walking Dead (Los muertos vivientes)</i> , de Robert Kirkman (2010).....	p. 49
5. CONCLUSIONES.....	p. 52
6. BIBLIOGRAFÍA.....	p. 54

# 1. INTRODUCCIÓN

En los últimos años hemos visto cómo el ‘zombi’, el muerto viviente, se ha convertido en un tema o personaje recurrente en diversos medios artísticos (literatura, cine, televisión, arte gráfico) y no artísticos (publicidad), de tal manera que, si antes podía decirse que estaba relegado a géneros, subgéneros y medios de difusión minoritarios o de culto, ahora su presencia ha crecido de manera exponencial (y exitosa) en productos dirigidos a un público mayoritario y en medios de difusión de masas.

A pesar de que el zombi ha estado presente en la cultura occidental hace ya más de tres siglos, su presencia en los últimos años supera a la de momentos anteriores, además de que, actualmente, parece gozar de mayor popularidad o éxito que otros personajes provenientes del ámbito de lo fantástico o la ciencia ficción. No solo eso. Puede decirse, incluso, que el zombi ha dejado de ser simplemente un tema o personaje artístico y literario para integrarse en diversos niveles de la cultura, llegando a crear una verdadera mitología a su alrededor que podríamos llegar a calificar de una verdadera ‘cultura’, la ‘cultura zombi’.

El objetivo de este trabajo es explorar las posibles razones del fenómeno de esa ‘cultura zombi’ que estamos viviendo en el momento actual. Adelantamos ya que, como se verá a lo largo de este trabajo, ese éxito del fenómeno zombi hoy se debe a que el tema del zombi ha ido evolucionando hasta encontrar una formulación, la presente, que parece reflejar de manera perfecta muchos de los grandes miedos y obsesiones de la nuestra sociedad. Es decir, que el zombi actual es espejo y forma de expresión de la sociedad en la que vivimos, de tal forma que puede llegar a ser considerado (y así lo haremos a lo largo de este trabajo) un mito moderno que expresa y se identifica con la sociedad de la que surge y a la que está vinculado.

Para llevar a cabo dicho objetivo, hemos dividido el presente trabajo en tres apartados bien diferenciados, el primero y el segundo de carácter teórico, el tercero de carácter práctico. En nuestro primer apartado teórico (punto 2, ‘Marco teórico y metodología de análisis’), se busca establecer un marco teórico a partir del cual desarrollar el trabajo posterior, por lo tanto en este apartado se empieza dando una definición del mito, las relaciones del mito con la disciplina de Literatura Comparada y la idoneidad de considerar al zombi como un mito moderno, así como de la metodología apropiada para su análisis en los diferentes textos.

En el segundo apartado teórico (punto 3, ‘El mito del zombi en la sociedad actual’) se parte ya del concepto del zombi como un mito de nuestro tiempo, se hace un breve recorrido por su evolución y su historia, y se establecen sus posibles elementos compositivos o mitemas, además del significado e implicaciones que estos tienen dentro de la cultura actual.

El último apartado de nuestro trabajo (punto 4, ‘Análisis práctico’), se analizan diversas obras de temática zombi, obras que, además, pertenecen a distintos ámbitos artísticos: literatura, cine y novela gráfica (cómic). Dentro del terreno literario se analizarán las obras *I am Legend* (*Soy leyenda*), de Richard Matheson (1954), y *Apocalipsis Z*, de Manel Loureiro (2007); en el apartado dedicado al cine se analizarán películas como *The Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*), de George A. Romero (1968), y *28 Days After* (*28 días después*), de Daniel Boyle (2002), y, en el último punto, el de la novela gráfica, se analizarán dos volúmenes distintos del cómic *The Walking Dead* (*Los muertos vivientes*), de Robert Kirkman: el volumen I, *Days Gone Bye* (*Días pasados*), de 2005, y el volumen XII, *Life among them* (*Vivir entre ellos*), de 2010.

Como ya apuntábamos antes, las obras de temática zombi son, sobre todo en los últimos años, numerosísimas; pero la longitud y la naturaleza de este trabajo nos ha llevado a hacer una selección teniendo en mente el objetivo de nuestro trabajo, a saber, apuntar posibles explicaciones al éxito del fenómeno zombi actual. Somos también conscientes de que muchas de las obras literarias y artísticas que vamos a tratar aquí, y en general cualquier tipo de obra asociada a la figura del zombi, se suelen catalogar como cultura popular, de masas o subcultura; como obras alejadas de las formas y géneros canónicos estudiados desde las disciplinas académicas. No obstante, hay que tener en cuenta que nuestro propósito no es un análisis literario, sino que las obras aquí tratadas, más allá de cuestiones estéticas, se han utilizado para intentar explicar y entender un fenómeno cultural y social.

Por último, solo nos queda decir que nuestro trabajo se integra dentro de la disciplina de Literatura Comparada, no solo porque analizamos y comparamos distintas obras literarias y obras literarias con otras no literarias, sino porque el estudio del zombi como un mito que es reflejo del sistema ideológico de la sociedad en la que surge es precisamente viable y justificable, como veremos, gracias al marco teórico que aporta esta disciplina.

## 2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Desde que el zombi pasa a formar parte de la cultura occidental, aproximadamente en el siglo XIX (Gras 2010: 19), ha estado presente en diversos géneros artísticos y ha tomado distintas formas. Más allá de ser un simple personaje del folklore, la literatura o el cine, las conexiones del zombi con diversos aspectos de nuestra sociedad y nuestra cultura hacen pensar que estamos ante algo más, ante un mito de nuestro tiempo.

Los distintos puntos que forman este apartado van orientados a apoyar esta afirmación, la concepción del zombi como mito, formando así una base teórica y metodológica desde la que sustentar el resto de los apartados de este trabajo.

### 2.1. El mito concebido como construcción sociocultural

‘Mito’ proviene del griego *mythos*, palabra que en el contexto de la sociedad griega llegó a tener diversos significados a lo largo del tiempo: palabra, discurso, conversación, orden, diseño, plan y, finalmente, relato o cuento legendario (Liddle y Scott 2002: 454). Es evidente que aquí encontramos significados del mito que son ajenos al entendimiento actual del mito, mientras que otros, como la idea de la narración verbal y de la ficción, se han mantenido a través del tiempo y se repiten en todas las definiciones modernas del mito: si tomamos el *Diccionario de la lengua española* (2001: 1516), ‘mito’ viene definido, entre otras cosas, como una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico” o como “historia ficticia o personaje literario o artístico que condensa alguna realidad humana de significación universal”; en esta misma línea, apunta María Moliner que mito sería una “leyenda simbólica cuyos personajes representan fuerzas de la naturaleza o aspectos de la condición humana” (Moliner 1998: 1453).

Mito es, por tanto, una historia que narra hechos o situaciones de manera ficcional o simbolizada, pero que transmiten una información o conocimiento de especial importancia. Este último aspecto, frente a la noción de ficción o no verdadero, es lo que resaltan autores como Mircea Eliade (2000: 16), para quien el mito es una historia de carácter sagrado que narra un acontecimiento primigenio de importancia para una colectividad, que o bien está relacionado con

la naturaleza o con algún acontecimiento social: los ejemplos más representativos son los mitos cosmogónicos (Eliade 2000: 17) o los de renovación natural (Eliade 2000: 43).

En la misma línea está Karl Kerényi, que apunta que el rasgo principal de la mitología es su dimensión explicativa (2004: 21). También para Claude Lévi-Strauss (1987: 15) una de las características principales del mito es que trata una pregunta existencial de la naturaleza o del hombre. Lo característico del mito es que esa explicación o información que transmite nunca es real, literal o directa, sino que es, como comentábamos antes, ficcional, simbólica o diferida, así lo señala Mircea Eliade, al decir que la naturaleza del mito es simbólica (1983: 16) o Lévi-Strauss, para quien el mito está formado de elementos más pequeños, unidades significativas mínimas que serían los mitemas (1979: 138 y ss.) y que se construyen y relacionan creando oposiciones, de tal manera que el mito da cuenta de los contrarios irreconciliables de la naturaleza del hombre y su mundo (vida-muerte, dioses-hombres, crear-destruir), pero estos aparecen reconciliados o armonizados en el mito, con el fin de conjurar nuestra angustia (Lévi-Strauss 1987: 15).

Esta idea de la necesidad del mito para conjurar o expresar angustias, miedos o temores del individuo o de la sociedad es otro elemento de gran importancia de cara al desarrollo de nuestro trabajo. Jung define su concepto de 'inconsciente colectivo' como un conjunto de imágenes primigenias, motivos, arquetipos y mitos que son comunes a todos los seres humanos y que hemos ido heredando a lo largo del tiempo (2004: 97 y ss.). Este inconsciente colectivo estaría íntimamente relacionado con el estado anímico no de los individuos, sino de las sociedades, de tal forma que, por así decirlo, si hay un problema en determinada sociedad, se activa en el inconsciente colectivo un determinado arquetipo, imagen o mito para tratar de equilibrar dicha sociedad (Jung 1999: 90).

Precisamente, al hablar de la función del mito en la sociedad primitiva, Eliade explica que el mito dentro de una sociedad revela modelos ejemplares de cómo realizar ritos y actividades humanas como la alimentación, el trabajo, el matrimonio o la educación (2000: 18), pero también nos habla, a un nivel más profundo, de cómo ser hombre en el mundo (Eliade 2000: 18), tanto a nivel individual como colectivo, ya que el mito aporta a la sociedad y a los individuos concretos que la forman no solo pautas de comportamiento, sino la noción de identidad y autocomprensión a través de mitos sobre su origen, su fundación, su significado y su desarrollo (Eliade 2000: 23).

Podría pensarse que, puesto que Eliade habla de esta función de la mitología en las sociedades antiguas o primitivas, en una sociedad moderna y avanzada, eso que el mito proporciona se obtiene por otros medios, como el conocimiento científico, por ejemplo. Hay que entender esta idea desde el contexto de una sociedad como la occidental en la que, según argumenta Mircea Eliade, desde los griegos y de forma paulatina el concepto de ‘mito’ se ha ido vaciando de todo valor religioso o metafísico para acabar significando “lo que no puede existir en la realidad” (2000: 13), es decir, para nosotros ‘mito’ conlleva el descrédito de “fábula”, “ficción” o “invención” (2000: 13), y tal cosa a pesar de que en el siglo XX, desde la Etnografía, Sociología y Antropología, autores como Bronislaw Malinowski (1982: 26 y ss.) señalan que dentro de la sociedad en la que surge, el mito es una realidad vivida y verdadera que influye y condiciona los comportamientos del individuo y la sociedad.

Sobre la posibilidad de que en nuestra sociedad haya mitos, hay que tener en cuenta que, como apunta Jung, en cada momento, a lo largo de la historia, las distintas sociedades reflejan sus estados anímicos en determinadas imágenes, símbolos y mitos (1999: 89 y ss.), es decir, toda sociedad necesita, a lo largo del tiempo, recurrir a los mitos, ya sean estos antiguos o nuevos. Como apunta Kerényi, los mitos se transforman y actualizan adaptándose a nuevas situaciones (2004: 17); es más, precisamente dice Gilbert Durand, creador del Centro de Estudios sobre lo Imaginario de la Universidad de Grenoble y uno de los autores más relevantes de la Poética del Imaginario, que el mito se actualiza en los relatos culturales modernos, en el arte que creamos (1993: 11). Esta misma idea la sostiene el helenista Richard Buxton, quien compara las leyendas urbanas actuales y otros relatos de la cultura popular con los mitos, pues ambos tratarían de exorcizar o avisar sobre los miedos y peligros de la sociedad en la que surgen (Buxton 1996: 76).

A esto hemos de sumar que, en los últimos años, desde disciplinas como la Sociología, se está insistiendo de manera importante en el hecho de que una sociedad funciona, principalmente y a todos los niveles, mediante representaciones simbólicas (Wagner y Hayes 2011) y narraciones, historias (Salmon 2008).

## **2.2. El mito y su estudio dentro de la disciplina de Literatura Comparada**

En el presente apartado nos proponemos contextualizar la propuesta de este trabajo dentro de las coordenadas teóricas y metodológicas de la disciplina de Literatura Comparada. Consideramos que son el enfoque teórico que ofrece esta disciplina los que justifican la pertinencia de la idea que tratamos de defender en este trabajo. Es por tanto dentro del marco teórico de esta disciplina, la Literatura Comparada, donde pretendemos desarrollar los distintos puntos de la investigación de este trabajo.

A pesar de que la comparación entre obras literarias es algo que ha estado siempre presente en el ámbito del estudio literario (Gil-Albarellos 2006: 16), estrictamente, como disciplina, la Literatura Comparada nace en el siglo XIX (Gil-Albarellos 2006: 16) y es definida por M. F. Guyard como

*l'histoire des relations littéraires internationales. Le comparatisme se tient aux frontières, linguistiques ou nationales, ou nationales, et surveille les échanges de thèmes, d'idées, de livres ou de sentiments entre deux ou plusieurs littératures (Guyard 1965: 12).*

Según esta definición clásica de la disciplina, el punto de partida de los estudios de Literatura Comparada sería la comparación entre dos o más literaturas, literaturas, además, de diferentes naciones y lenguas -generalmente las grandes literaturas europeas (Weisstein 1975: 30)-, dando cuenta de sus relaciones e intercambios a nivel de ideas o temas -particularmente relaciones de hecho probadas (Weisstein 1975: 30)-.

No podemos realizar aquí un recorrido exhaustivo y pormenorizado de la evolución de la disciplina desde su nacimiento hasta la actualidad<sup>3</sup>, pero sí queremos señalar, en contraste con esa definición inicial, la perspectiva que se adopta en esta disciplina en la década de los años ochenta del siglo XX, donde una serie de autores como Pierre Swiggers (1998), Douwe Fokkema (1998) o Adrian Marino (1988) buscan renovar la disciplina, que consideran en un estado decimonónico (Vega y Carbonel 1998: 76), proponiendo un nuevo modelo metodológico y de

---

<sup>3</sup> Para ello, ver Gil-Albarellos (2006: 31 y ss.).

objeto de estudio que es lo que se ha dado en llamar el ‘nuevo paradigma’ en Literatura Comparada. Esta alternativa teórica y metodológica incluso todavía hoy despierta recelo (Pujante 2006: 89), quizás porque se trata de una propuesta que supone un cambio de enfoque radical. Para estos autores, la Literatura Comparada ya no sería esa comparación de obras literarias con obras literarias (Fokkema 1998: 165), ni habría de tener en cuenta la lengua o nacionalidad del material a analizar, sino que lo que proponen Fokkema, Marino y Swiggers es que la Literatura Comparada se base en

realizar la comparación de los sistemas y subsistemas que fraguan sobre aparatos ideológicos y gracias a los cuales se muestran las bases de las relaciones entre obras y autores, precisamente por estar aquellos en el origen de éstas y éstos (Pujante 2006: 87).

Es decir, que en una determinada cultura o sociedad existen una serie de estructuras ideológicas, una serie de sistemas y subsistemas ideológicos, a partir de las cuales surgen las manifestaciones literarias –y también las no literarias, manifestaciones artísticas de todo tipo, pero también otros discursos culturales no artísticos (Pujante 2006: 92)-, de tal manera que la Literatura Comparada ya no se ocuparía simplemente de la comparación entre obras literarias, sino de la comparación de literatura y cualquier otro tipo de discurso cultural (artístico o no), puesto que todos ellos provienen de una estructura ideológica común (Pujante 2006: 92). Esto nos permitiría, por ejemplo, si nos centramos en la comparación entre los discursos culturales de una misma época y lugar, entender el aparato ideológico subyacente de una sociedad o cultura en un momento dado (por ejemplo, la nuestra en el momento actual); entender las diferencias entre varias culturas o grupos dentro de la misma cultura (si nos decidimos a comparar dos sistemas o subsistemas distintos y sus respectivas obras) o ver la evolución de una misma cultura a lo largo del tiempo.

La adopción de este nuevo paradigma implica, entre otras cosas, que para entender la literatura hay que recurrir también a otros tipos de discursos culturales paralelos (Pujante 2006: 92); también que, si el foco de atención está ahora en esos sistemas y subsistemas ideológicos subyacentes, para llegar a estos no solo podremos recurrir a discursos no artísticos, sino que, dentro de las obras artísticas, también resultan válidas obras alejadas de lo canónico –como la literatura popular o de masas (Robin 1989: 45-46)-, ya que la calidad o el estatus de la obra entra en un segundo plano, y, de hecho, “a veces en manifestaciones literarias de segunda y tercera fila

se muestran con mayor claridad ciertos fenómenos humanos, ciertas obsesiones, ciertos miedos, ciertos sentimientos” (Pujante 2006: 106).

La Literatura Comparada concebida desde el nuevo paradigma permite el estudio y comparación entre sistemas ideológicos, y tal cosa puede hacerse de manera sincrónica, pero desde luego también diacrónica, con lo que nos estaríamos acercando a la Historia de las Ideas; campo de estudio muy relacionado con una rama de la Literatura Comparada: la tematólogía comparatista<sup>4</sup>.

El objeto de estudio de la tematólogía comparatista sería el “sustrato temático común a un marco cultural, se interesa por temas y motivos recurrentes y el porqué de esta pervivencia de unos pocos argumentos y figuras universales” (Naupert, sin fecha: 5). La tematólogía estudia, por tanto, los grandes temas y motivos<sup>5</sup> de la literatura en un momento dado o a lo largo del tiempo (Naupert, sin fecha: 14 y ss.), algo que enlaza a la perfección con el propósito del nuevo paradigma, ya que la ideología y el pensamiento de una época se manifiestan o se reflejan en los distintos temas y motivos, y estos a su vez evolucionan, nacen, se modifican o desaparecen con el cambio de los tiempos (Naupert, sin fecha: 19 y ss).

Por ahora habíamos dejado de lado el mito y ahora conviene retomarlo. Curiosamente, en 1989 el francés Yves Chevrel publica *La littérature comparée*, obra en la que habla de sustituir el tema por mito (1989: 49 y ss.), propuesta fácilmente entendible dado que el comparatismo francés se encuentra muy próximo a los estudios de la Poética del Imaginario y a autores como Mircea Eliade o Gilbert Durand (Pujante 2006: 100-101), muy interesados en el mito y su relación con la sociedad y el hombre.

Partiendo, por tanto, de una Literatura Comparada concebida desde el nuevo paradigma, que está hermanada con la Historia de las Ideas y que recurre a los instrumentos que aporta la tematólogía; el estudio del mito (entendiendo este último como una manifestación del sistema ideológico de una determinada sociedad y época), de su evolución a lo largo del tiempo o de su nacimiento, pervivencia, éxito o desaparición en un determinado momento, no puede ser considerado como algo superficial o gratuito, ya que estamos ante un elemento capaz de revelarnos los intereses, deseos o temores de la época a la que pertenece, puesto que el mito es

---

<sup>4</sup> Sobre la relación entre la Historia de las Ideas y la tematólogía comparatista, ver Pujante (2006: 97 y ss.).

<sup>5</sup> No podemos ocuparnos aquí de la diferencia entre temas y motivos, asunto de especial importancia en la tematólogía, remitimos, para esta cuestión, a Naupert (sin fecha: 4 y ss.).

reflejo y manifestación de las estructuras ideológicas internas de la sociedad y el tiempo en que se producen.

### **2.3. El zombi como mito: propuesta metodológica de análisis**

Llegados a este punto, conviene volver a retomar la idea del zombi y la posibilidad de que pueda ser considerado o no un mito moderno. Las características del zombi parecen coincidir con diversos de los elementos apuntados en el apartado 2.1. ('El mito concebido como construcción sociocultural') como características esenciales del mito.

Por un lado, la figura del zombi se desarrolla siempre dentro de un relato, de una narración que incluye diversos elementos que se repiten con variaciones (el origen de la plaga, la reacción de los humanos, etc.). Por tanto, es narrativo, es una historia.

Por otro lado, parece evidente que es ficción, pero lo cierto es que las fronteras entre la realidad y la ficción, en el caso del zombi, resultan difusas porque en muchos casos la ficción impregna la realidad a través de estos personajes (Martínez Lucena 2012: 15). Ficción y realidad se funden, en el caso del zombi, como en el caso de muchos mitos: retomando lo que apuntaba Malinowski (1982) con respecto al mito dentro de su propia sociedad, la cualidad de 'verdadero', en lo que respecta al zombi, depende del contexto: por ejemplo, para los occidentales que visitaban Haití, el zombi era un relato ficcional del folklore de la zona, mientras que para muchos haitianos era una presencia absolutamente real y aterradora (Palacios 2010: 15). El mito del zombi nace en Haití y para el haitiano es verdadero, mientras para el occidental no lo es, o no lo era, ya que actualmente esa situación se ha invertido y las fronteras entre realidad y ficción se han roto también en Occidente, aunque no con la formulación haitiana del zombi, sino con la formulación actual, que podríamos denominar la del 'zombi apocalíptico': al igual que en su día Orson Welles aterrizó a todo un país con su narración dramatizada de *La guerra de los mundos* de H. G. Wells<sup>6</sup>, se han dado ya diversos casos en los que, ante un anuncio ficticio de 'ataque

---

<sup>6</sup> En el contexto del programa radiofónico "The Mercury Theatre on the Air", en el que Orson Welles y su compañía "New York Drama" emitían clásicos literarios dramatizados, el 30 de octubre de 1938 Welles hace una adaptación y lectura dramatizada de la novela de H. G. Wells *La guerra de los mundos*. La lectura fue tan real que parte de los oyentes pensaron que se trataba de un ataque auténtico, desatándose el pánico en Estados Unidos. Se puede acceder a la web con las grabaciones en el siguiente enlace: <http://www.mercurytheatre.info/> [última visita: 10 de marzo de

zombi', la población ha pensado que tal situación era real<sup>7</sup>; y a esto hay que sumar que, por ejemplo, al igual que en los años cincuenta los estadounidenses construían refugios antinucleares por temor a los ataques soviéticos, en la actualidad se preparan para el 'apocalipsis zombi' construyendo refugios anti-zombis<sup>8</sup> e incluso existen kits de supervivencia ante un posible ataque zombi<sup>9</sup>.

Siguiendo con nuestra argumentación, otro elemento que, a nuestro juicio, el zombi y el mito comparten, es el hecho de que, de manera no directa, simbólica, el zombi proporciona cuestiones de importancia a nivel social, antropológico y psicológico, aunque tal cosa no es evidente a simple vista. Así lo apunta Jesús Palacios, para quien el zombi sirve para simbolizar, consciente o inconscientemente, todos los miedos del hombre moderno y para enfrentarle con una imagen propia que le muestra su lado más oscuro (Palacios 2010: 14); el zombi es una manera de hablar de nosotros mismos como individuos y como sociedad, de nuestros miedos y angustias, pero de una forma velada, metafórica; siendo (Martínez Lucena 2012: 22), incluso, una forma de replantearnos ciertos problemas de la que carece nuestra forma tradicional de teorizar sobre la realidad. Como muchos mitos, por tanto, detrás del zombi nos encontramos con preocupaciones profundas del ser humano, como, por ejemplo, la relación del hombre con la

---

2013]. Para un análisis de este fenómeno, así como el acceso a distintos artículos, periódicos y testimonios de la época, ver el blog '¡Qué buena historia!': <http://quebuenaahistoria.blogspot.com.es/2012/10/orson-wells-y-su-narracion-de-la-guerra.html> [última visita: 10 de marzo de 2013].

<sup>7</sup> Un caso paradigmático sucedió en junio de 2011, cuando, con motivo del comienzo del rodaje de la serie de ficción para la televisión *The Walking Dead*, la policía de Atlanta (EE.UU.), lugar del rodaje, emitió una alerta que decía 'La policía cerrará calles en Atlanta en previsión de zombis', y muchos ciudadanos verdaderamente creyeron que se trataba de un ataque zombi real. Sobre esta cuestión, ver [http://www.periodico.com/los\\_zombis\\_que\\_sembraron\\_panico\\_indignacion\\_alguna\\_risa\\_rssc-1010559.html](http://www.periodico.com/los_zombis_que_sembraron_panico_indignacion_alguna_risa_rssc-1010559.html) [última visita: 2 de septiembre de 2013].

<sup>8</sup> No solo en Estados Unidos, también en España hay ya construidos refugios contra posibles ataques zombi, ver <http://blogs.20minutos.es/becario/2011/08/04/un-hombre-construye-un-bunker-antizombi/> [última visita: 11 de agosto de 2013] y <http://blogs.republica.com/republica-insolita/2011/11/11/antizombies/> [última visita: 11 de agosto de 2013].

<sup>9</sup> Estos kits pueden adquirirse en Internet, en páginas como Amazon:

[http://www.amazon.com/Zombie-Apocalypse-Survival-Kit-Sardine/dp/B0083IZFDI/ref=sr\\_1\\_1?ie=UTF8&qid=1376328026&sr=8-1&keywords=zombie+survival+kit](http://www.amazon.com/Zombie-Apocalypse-Survival-Kit-Sardine/dp/B0083IZFDI/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1376328026&sr=8-1&keywords=zombie+survival+kit) [última visita: 11 de agosto de 2013].

Hay de hecho una corriente que intenta preparar a la sociedad ante un posible ataque zombi, y en esta tendencia, que se ha incrementado en los últimos años, la obra de Max Brooks, *Zombi: guía de supervivencia (The Zombie Survival Guide)*, de 2003), ha tenido un papel determinante (Palacios 2010: 351). Esta preparación ante el ataque de una fuerza desconocida ya se vivió en los Estados Unidos en la época de la guerra fría, y ha tenido su reflejo en el cine en películas como *Amanecer rojo (Red Dawn)*, 1984), de John Milius, (ver John MILIUS, 1984, *Amanecer Rojo Red Dawn*, Estados Unidos, productora Twentieth Century Fox)

muerte, la vuelta a la vida tras la muerte (Gras 2010: 12), idea central también en muchos mitos anteriores y que ha obsesionado al hombre a lo largo de la historia (Gras 2010: 20).

Al igual que el mito, el zombi y su o sus historias están formados por elementos más pequeños que suelen ser recurrentes (como los ya comentados, el origen del zombi, la naturaleza del zombi, la relación con el humano, la superación o no superación final de la amenaza zombi), elementos cuyos cambios nos permiten incluso hablar de varios estadios distintos en la evolución del zombi –el zombi vudú, el zombi gótico y el zombi apocalíptico o post-apocalíptico (Gras 2010: 12)-, y que poseen un significado que tiene que ver con nuestra sociedad. Siguiendo esta misma línea, apunta Jesús Palacios que la imagen contemporánea del zombi se ha moldeado a partir de la confluencia con otras grandes figuras de la literatura fantástica, terror o ciencia ficción (fantasmas, cadáveres vengadores, vampiros, momias y muertos vivientes en general), pero que también viene determinada por factores ideológicos de nuestra sociedad, por creencias aparentemente superadas hoy o que están en crisis (Palacios 2010: 13): no es casual que uno de los elementos más característicos del zombi actual sea su relación con el apocalipsis, y que esto suceda en una sociedad, como la actual, llena de guerras, enfermedades, hambre, y en la que se recuerda de manera continua predicciones o anuncios del fin del mundo, como las realizadas por los mayas (Gras 2010: 12); también la idea de la ‘horda’ es otro elemento característico de la formulación actual del zombi, la horda descerebrada, el ejército de muertos vivientes que nos recuerda a la sociedad de consumo actual y a la sospecha de que cada uno de nosotros estamos siendo manipulados desde las estructuras de poder (Gras 2010: 12).

Después de lo dicho, parece ser evidente que el zombi es un mito y, además, un mito claramente relacionado con la época a la que pertenece. Comprobada esta cuestión, conviene ahora aclarar una serie de elementos de cara a continuar con el desarrollo de nuestro trabajo. Los próximos apartados los dedicaremos a profundizar en la naturaleza del zombi como mito, en su evolución y, en particular, analizaremos los elementos que componen la formulación del mito que existe en la actualidad. Todo ello, bajo la perspectiva teórica que nos proporciona una Literatura Comparada hermanada con la Historia de las Ideas y utilizando el utillaje que proporciona la tematología comparatista. Es decir, considerando al mito como un objeto de estudio pleno de la Literatura Comparada, equivalente al tema (Chevrel 1989: 49 y ss.) y, por lo tanto, un elemento que refleja y transmite aspectos del sistema ideológico de la sociedad o grupo que lo utiliza, modifica o crea.

En cuanto mito, el zombi también puede ser descomponible en elementos significativos más pequeños, una suerte de mitemas, utilizando con muchísima liberalidad la terminología de Lévi-Strauss. Para ello, tendremos en cuenta los elementos temáticos que componen el mito del zombi y los trataremos a nivel diacrónico en el punto 3.1. ('El concepto del zombi, sus orígenes y evolución'), apartado en el que daremos cuenta de la evolución del mito centrándonos en los tres diferentes tipos de mito del zombi que se han dado en la historia de Occidente, así como de sus diferentes elementos (mitemas) y las implicaciones de estos; y, a nivel sincrónico, en el punto 3.2. ('El mito del zombi actual y sus características'), señalaremos diferentes componentes de la versión actual del mito del zombi y explicaremos su conexión con nuestra sociedad. En el apartado 4 ('Análisis práctico: ejemplos de literatura y arte 'zombi)'), el método de trabajo se basará también en señalar los elementos mínimos significativos del mito del zombi pero esta vez en el contexto de las obras analizadas y poniendo estos elementos en relación con lo expuesto a nivel teórico en los puntos 3.1 y 3.2.

### 3. EL MITO DEL ZOMBI EN LA CULTURA ACTUAL

Una vez definido e identificado el zombi como mito, vamos a tratar a continuación en qué consiste y cómo ha ido evolucionando a través del tiempo, para después centrarnos en la formulación actual del mito del zombi, el zombi apocalíptico o post-apocalíptico, y profundizar en las relaciones entre los elementos que lo componen y diferentes aspectos de la sociedad contemporánea.

#### 3.1. El concepto del zombi: definición, orígenes y evolución

Es en el siglo XIX cuando se incluye por primera vez en los diccionarios occidentales el término ‘zombi’ (Gras 2010: 19), y lo hace a partir de la palabra haitiana *zonbi* de origen bantú, ya que el término que se utiliza en la República del Congo es *nzambi*, que significa “espíritu de persona muerta” o “dios” (Gras 2010: 19). Aunque ya en el siglo anterior había fuentes que hablaban de los *Zambys*, en particular un texto francés sobre África en el que el zombi se había interpretado como un dios de las tribus africanas (Gras 2010: 65), la incorporación del zombi a la cultura occidental tal y como lo conocemos surge, como decimos, a través del contacto entre la cultura occidental y la cultura haitiana.

Por tanto, los orígenes del zombi se sitúan en Haití y en la religión del vudú, donde la existencia de zombis está ampliamente reconocida, aunque hay que tener en cuenta que el término no se refiere necesariamente a seres resucitados (Gras 2015: 15), sino que el zombi, como veremos, existe gracias a las acciones de un hechicero o *bokor*<sup>10</sup>. Este *bokor* trae, aparentemente, a la víctima, de entre los muertos, convertido en un ser sin conciencia ni voluntad propia, de tal forma que puede ser utilizado como mano de obra en los campos de caña o como sirviente (Palacios 2010: 15). Como se puede apreciar, lo que parece ser problemático en el mito haitiano, como veremos, no es tanto el que el sujeto vuelve de la muerte como que, reducido a un cuerpo sin voluntad, es explotado por alguien más poderoso.

---

<sup>10</sup> Sobre el proceso de invocación que lleva a cabo el *bokor*, ver Revenga (2006: 33-34), también sobre los pasos del ritual completo y cómo el hechicero es poseído por distintos espíritus, ver Revenga (2006: 47-48).

Es curioso, no obstante, que el aspecto que más parece haber llamado la atención a ojos occidentales del zombi es precisamente esa idea de la vuelta a la vida tras la muerte, quizás porque la ‘resurrección de los muertos’ como tema ha estado presente en la cultura occidental desde sus orígenes: evidentemente la encontramos en la Biblia y en el contexto cristiano, pero también la posibilidad de que los muertos volvieran para atacar a los vivos era un miedo que aterrizzaba a los antiguos griegos (Rohde 1948: 17 y ss.), está presente en la mitología nórdica (Gras 2010: 20), en diversas alegorías medievales, renacentistas y en las ‘danzas de la muerte’ (Palacios 2010:10), y en multitud de fuentes que han atestiguado, a lo largo de la cultura occidental, el encuentro con muertos resucitados cerca de fosas y cementerios (Gras 2010: 20).

A pesar del interés occidental por destacar ese aspecto en concreto del mito del zombi haitiano, como decimos, en realidad este mito en su contexto habla de las relaciones de poder y de la esclavitud. Todo el mito haitiano gira en torno a la figura del *bokor* o hechicero, figura de la magia negra que se dedica al mal y de quien se dice que incluso llega a matar a sus víctimas para resucitarlas después (Revenga 2006: 15).

Hay cierta discusión sobre cómo lleva a cabo el *bokor* el proceso de zombificación: frente a la posibilidad real de que el *bokor* resucite un cadáver trayéndolo de vuelta a la vida por medios místicos, como la magia, la explicaciones que se suelen dar sobre el fenómeno son que el *bokor* produce un estado de muerte aparente o animación suspendida en su víctima utilizando una droga, el *coup de poudre*, cuyo componente más destacable es la tetradotoxina proveniente del pez globo<sup>11</sup> y que se administra por el contacto por la piel o con un soplido (Palacios 2010: 23), después la víctima es reanimada (lo que sucedería después de haber sido enterrada), pasando a estar en un estado psicótico (Revenga 2006: 25); pero no hay apenas datos y pruebas para asegurar esto de manera científica (Palacios 2010: 23). También se baraja la posibilidad de que, dada la importancia del control mental dentro de la sociedad de Haití (Revenga 2006: 15), la conversión en zombi vudú pueda ser simplemente el resultado de una mente sugestionada (Gras 2010: 61).

---

<sup>11</sup> En otros casos se habla de una mezcla de distintos tipos de drogas psicoactivas como el veneno de sapo (*bufo marinus*) y la datura, también droga psicoactiva que ayudaba en el proceso de la resurrección del cadáver (Palacios 2010: 23,24).

Lo que sí parece ser evidente y es compartido por todos los autores es que, una vez, el sujeto ha pasado por el proceso de zombificación, acaba convertido en un ser que ha perdido todo rastro de individualidad, conciencia o personalidad (Martínez Lucena 2012: 45). De hecho, esta idea, la de un ser “atontado, que se comporta como un autómeta” (DRAE 2001:2344), ha acabado siendo una de las acepciones del término zombi en Occidente. Hay que tener en cuenta, no obstante, que el proceso de zombificación no es un objetivo, sino un fin; es decir, se zombifica a una persona para dominarla, para tenerla bajo control<sup>12</sup> en un estado en el que no posee voluntad alguna y que puede durar años, de ahí que, en Haití, el zombi no produzca miedo, lo que produce terror es la zombificación, la posibilidad de que uno deje de ser humano y pase a ser uno más de las legiones de muertos vivientes (Palacios 2010: 24).

A lo largo del siglo XX, el mito del zombi haitiano pasa a formar parte de la cultura occidental de manera evidente, y lo hace de la mano de la literatura, tanto la de ficción como la literatura de viajes escrita por viajeros y escritores, la mayoría norteamericanos, que visitan Haití y que describen a su vuelta las experiencias allí vividas o los conocimientos adquiridos sobre el lugar. Casos paradigmáticos son, por ejemplo, el del aventurero y escritor William Seabrook, cuya obra *The Magic Island*<sup>13</sup>, de 1929, parece haber introducido al zombi en la cultura popular (Palacios 2010: 29-30); el de la escritora afroamericana Zora Neale Hurston, quien, en 1937, investigando sobre el folklore en Haití, conoce a una mujer cuya familia aseguraba que había muerto y que había sido enterrada, pero que había reaparecido años después en estado catatónico (Palacios 2010: 21-22)<sup>14</sup>; o, en esta misma línea, Wade Davis, etno-botánico y antropólogo de Harvard, que realizó un viaje a Haití en 1982, y a partir de sus investigaciones llegó a asegurar que una persona que estuviera viva podía convertirse en zombi mediante unos tipos especiales de polvos que tenían que ser introducidos en el torrente sanguíneo mediante una herida<sup>15</sup> (Palacios 2010: 22-23).

---

<sup>12</sup> Efectivamente, se interpreta la ‘zombificación’ como un tipo de opresión cultural y social (Laing 1990) o como una poderosa metáfora para reflejar los miedos de los ‘otros’ no blancos ante la colonización (Gras 2010: 66).

<sup>13</sup> Ver William Seabrook, *The Magic Island*, Minnesota, Paragon House publishers, 1989. Un capítulo traducido al español de este libro se incluye en la recopilación de Jesús Palacios, *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*, Madrid, Valdemar, 2010, págs. 41-54.

<sup>14</sup> Esta experiencia la narra Hurston en su obra *Tell my horse: Voodoo life in Haiti and Jamaica*, Nueva York, Harper Perennial, 2008.

<sup>15</sup> La obra de referencia de Davis es *La serpiente y el arco iris (The serpent and the rainbow)*, Nueva York, Pocket Books, 1997. Esta obra, además, fue llevada al cine en 1988 por el director Wes Craven (*The serpent and the rainbow*, Estados Unidos, productora Universal Studios, 1988).

Evidentemente, una vez que el mito del zombi vudú pasa a la cultura occidental, va a sufrir un proceso de adaptación y apropiación, de tal manera que muchos de los elementos que eran vinculantes en el contexto original se mantienen y se van enfatizando, otros pasan a ser secundarios o desaparecen, y otros nuevos se van añadiendo, como veremos a continuación.

En el terreno puramente de la literatura de ficción (no hablamos de literatura de viajes, como en los casos antes mencionados), según Marc Gras (2010: 50), una de las primeras obras en lengua inglesa en las que aparece el mito del zombi en su formulación del zombi vudú es *The Maroon: a Tale of Voodoo and Obeah* (1883), de Mayne Reed (autor gran admirador de Edgar Allan Poe) y en ella aparece el concepto de muerto viviente cuando un sacerdote Chakra resucita un cuerpo mediante la magia negra. Ya en el siglo XX y siguiendo el modelo de Reed, encontramos obras como *Voodoo* (1914), de Henry Francis Downing, una obra de teatro que se sitúa en las Barbados del siglo XVII y utiliza un elemento esencial en la primera concepción tanto del zombi literario como del cinematográfico: los cantos vudú (Gras 2010: 51). En la mayor parte de estas obras, como apunta Marc Gras (2010: 51), lo que nos encontramos es una perspectiva occidental del zombi: por ejemplo, se recrea el vudú como un tópico, y la cultura de las islas aparece recreada como primitiva y amenazante. A esta visión tópica se unen los clichés que aportó en su momento (fue publicada en 1929) la ya mencionada *The magic Island*, que, a pesar de ser una novela de viajes, a menudo se lee como una novela de ficción, quizás por su estilo sensacionalista (Gras, 2010: 53). Esta obra supone la culminación de todas las obras occidentales sobre el zombi haitiano y sienta las bases para la recreación de los zombis en cine y en teatro a partir de los años treinta (Gras 2010: 54); además de reafirmar los prejuicios e ideas preestablecidas en Occidente sobre la sociedad haitiana, enfatizando el elemento más oscuro de la cultura y religión de la zona (Palacios 2010: 21-22).

Es precisamente a partir de los años treinta cuando el zombi haitiano empieza a compartir su espacio con otra versión, la gótica o *pulp*. Aunque siguen apareciendo obras sobre el zombi vudú, y alguna tan relevante como el artículo de Inez Wallace *I Walked with a Zombie*<sup>16</sup> (*Yo anduve con un zombi*), escrito a principios de los años 40 y que fue la fuente de la famosa

---

<sup>16</sup> La breve obra de Inez Wallace, *Yo anduve con un zombi*, es uno de los artículos o cuentos incluidos en la recopilación de Jesús Palacios, *La plaga de los zombis*, publicada por Valdemar (ver Inez Wallace, *Yo anduve con un zombi*, en: Jesús Palacios, *La plaga de los zombis*, Madrid, Valdemar, 2010, págs. 73-80).

película de Jacques Tourneau, *I Walked with a Zombie*<sup>17</sup>; pero lo cierto es que poco a poco, se va acabar imponiendo un modelo nuevo del zombi, el que aparece en las revistas *pulp*<sup>18</sup> de los años veinte, treinta y cuarenta. Las revistas *pulp*, revistas populares y económicas que publicaban ficción de consumo que buscaba entretener, también fueron el semillero de toda la ficción popular moderna (Palacios 2010:167-168). Buscando el sensacionalismo, las emociones fuertes y el lenguaje directo; dirigida a la clase media/baja, la literatura *pulp* ha terminado convertida, con el paso del tiempo, en un verdadero objeto de culto, y ha llegado a proporcionar a la literatura popular temas y tratamientos básicos que todavía están vigentes hoy en día (Palacios 2010:167-168).

El paso del zombi haitiano al zombi *pulp* implica ya una serie de cambios muy evidentes en el mito: en primer lugar, se busca enfatizar de manera extrema la entidad física del personaje como muerto viviente (Palacios 2010: 185). Mientras que este hecho no era especialmente relevante en el zombi vudú, que incluso podía mantener un aspecto relativamente ‘saludable’, la literatura *pulp* busca enfatizar esa dimensión ‘orgánica’ del zombi; añadiéndole también un nuevo elemento: si en la tradición haitiana el zombi en sí mismo no era peligroso o aterrador, ahora nos encontramos con una figura antropófaga, violenta y peligrosa (Palacios 2010: 168).

Como ejemplos literarios de este nuevo tipo de zombi, podemos citar a H. P. Lovecraft, escritor asiduo de las revistas *pulp* y que cuenta con varios relatos que incluyen, con variantes, al zombi en su versión *pulp*: “Cold Air” (1928)<sup>19</sup>, en el que se habla sobre un no-muerto y la forma de esquivar la muerte (Gras 2010: 55); “In the vault” (1925)<sup>20</sup>, con uno de los primeros personajes literarios que es mordido por un muerto (Gras 2010: 56); y “Herbert West-Reanimator”<sup>21</sup>, de 1942, publicado en la importante revista *Weird Tales* y considerada una obra de referencia sobre la evolución del zombi, ya que en ella se nos habla de unos cadáveres reanimados por un científico loco (otro elemento muy común en la cultura *pulp*) que vuelven a la vida convertidos en criaturas violentas e incontrolables, casi como animales. Vemos aquí otro

---

<sup>17</sup> Ver Jacques Tourneau, *Yo anduve con un zombi*, RKO pictures, Estados Unidos, 1943.

<sup>18</sup> Sobre la época *pulp*, sus revistas, autores y obras, ver Palacios (2010: 167-195).

<sup>19</sup> La traducción española está publicada en: H. P. Lovecraft, “Aire frío”, en: H. P. Lovecraft, *Narrativa completa*, vol. I, Madrid, Valdemar, 2008a, págs. 541-551. Cuarta edición.

<sup>20</sup> Disponible la traducción española: H. P. Lovecraft, “En la tumba”, en: H. P. Lovecraft, *Narrativa completa* vol. I, Madrid, Valdemar, 2008b, págs. 523-533. Cuarta edición.

<sup>21</sup> La traducción española está publicada en: H. P. Lovecraft, “Herbert West-Reanimador”, en: H. P. Lovecraft, *Narrativa completa*, vol. I, Madrid, Valdemar, 2008c, págs. 319-356. Cuarta edición.

elemento nuevo frente al zombi haitiano: la causa ya no es la magia, sino un experimento científico, lo que sitúa al zombi en el terreno ya no de la fantasía sino de la ciencia ficción, dándole quizás más credibilidad. Esta obra de Lovecraft es un claro precedente de lo que entendemos hoy en día por zombi, e influyó de manera clara en la mitología zombi a partir de la segunda mitad del siglo XX (Palacios 2010: 172-173).

La imaginaria relacionada con el zombi *pulp* no solo se desarrolló en la literatura, sino que obtuvo en el cine un éxito incluso mayor (Palacios 2010: 169), y fue manteniendo su vigencia en cine y literatura hasta las décadas de los años setenta, ochenta e incluso noventa. Si tomamos en consideración la presencia del zombi en esas décadas, destaca la importancia del cine italiano, tanto en los años setenta como ochenta. El caso más conocido es el del director Lucio Fulci<sup>22</sup>, que fue el creador en los años setenta de lo que se conoce como *Spaghetti Zombi*, es decir, las producciones italianas sobre muertos vivientes (Moscardó 2009: 85-87, 156-157). El modelo que presenta Fulci, es una suerte de zombi monstruoso que ha perdido toda su humanidad; es básico, violento y putrefacto, y más allá de ser utilizado como vehículo de crítica social, responde a un uso, digamos, frívolo, excesivo (Gras 2010: 135). Durante los años ochenta Italia fue, precisamente, el país principal que realizaba películas de muertos vivientes, especialmente mediante coproducciones, destacando lo que se conoce como ‘el ciclo caníbal’, un ciclo de películas de zombis en las que dominaba la violencia explícita, el impacto visual y la crueldad (Gras 2010: 131-133).

También existen en España ejemplos de cine zombi. Por ejemplo, Amando de Ossorio, uno de los más importantes directores de cine español de terror en los años setenta, realizó varias películas de temática zombi, como son *La noche del terror ciego* (1971)<sup>23</sup> o *El ataque de los muertos sin ojos* (1973)<sup>24</sup>. Lo que es destacable en este autor era la especial explicación que daba al fenómeno zombi: por ejemplo, en *La noche del terror ciego*, la causa era un desplazamiento de tipo temporal, ya que los zombis eran unos caballeros templarios entregados a las artes oscuras que volvían a la vida (Moscardó 2009: 46-47). También por la misma época, otro

---

<sup>22</sup> De entre la filmografía de Fulci hay que destacar *Zombi II. Zombie flesh eater* (ver Lucio Fulci, *Zombi II. Zombie flesh eaters*, Variety Film Production, Italia, 1978); y *Zombi III* (ver Lucio Fulci, *Zombi III*, Vipco, Italia, 1988)

<sup>23</sup> Ver Amando Ossorio, *La noche del terror ciego*, Plata films S.A, España, 1978.

<sup>24</sup> Ver Amando Ossorio, *El ataque de los muertos sin ojos*, Ancla Century Films, España, 1973.

director español, Jorge Grau, dirige *No profanar el sueño de los muertos*<sup>25</sup> (1974), de imágenes impactantes y zombis decadentes (Moscardó 2009: 64-67).

Entremezclándose con el zombi *pulp* o gótico también hemos de señalar la existencia de una serie de obras que constituyen las primeras muestras de lo que acabaría siendo el zombi actual, el modelo apocalíptico. Esto es lo que sucede en 1954, cuando, en medio de la efervescencia continua del zombi *pulp*, Richard Matheson publica *I am Legend*, que es uno de los antecedentes, junto con las películas de George A. Romero, en particular *The Night of the Living Dead* (1968)<sup>26</sup>, del zombi actual.

Es precisamente cuando se configura este nuevo modelo, cuando asistimos a un resurgir de la literatura zombi (ya que se puede decir que la temática zombi jamás ha abandonado el cine), una literatura que acaba tomando la letra ‘Z’ como emblema (Martínez Lucerna 2012: 20) y que presenta un zombi que se ha reconfigurado principalmente al serle añadido un elemento nuevo: la idea del apocalipsis (Gras 2010: 71).

Elemento muy presente en la literatura popular en la segunda mitad del siglo XX, el apocalipsis ha tenido, según la época, distintas posibles causas (Gras 2010: 72): en los años cincuenta, la amenaza era la guerra nuclear; en los años ochenta, la guerra fría; en los años noventa y posteriores, la guerra bacteriológica... El modelo actual del zombi se ha apropiado de este elemento y lo ha hecho su seña de identidad: ahora los responsables del fin del mundo son los muertos vivientes (Gras 2010: 72).

En esta nueva formulación, además de la idea del apocalipsis, se combinan otra serie de elementos: por una parte, determinados aspectos de ciencia ficción que provienen del zombi de la época *pulp* (Palacios 2010: 179-180), como que las causas de la plaga zombi suelen ser abusos de la ciencia, científicos locos o virus modificados que pretendían ser usados como armas biológicas; el virus descontrolado es la causa más común en el zombi apocalíptico, e implica que se equipara a los zombis con una enfermedad contagiosa, una pandemia que puede llegar a erradicar por completo a la humanidad (Palacios 2010: 180). Por otro lado, a estos aspectos hemos de sumar el elemento de supervivencia y catástrofe propio de las primeras películas de George A. Romero (Palacios 2010:180), en las que una constante importante es cómo los

---

<sup>25</sup> Ver Jorge Grau, *No profanar el sueño de los muertos*, Star Films, España, 1974.

<sup>26</sup> Ambas obras se analizan en el apartado práctico de este trabajo, el punto 4 (‘Análisis práctico: ejemplos de literatura y arte ‘zombi’).

pequeños grupos humanos sobreviven (o no) reclusos; con lo que el grupo humano toma tanta importancia o más que los zombis, ya que buena parte de la trama o la acción se ocupa de las reacciones y vicisitudes de los supervivientes humanos en su lucha por sobrevivir, escapar e incluso vencer a los zombis en este ambiente apocalíptico (Palacios 2010: 180-181), así como de las relaciones de poder que se establecen entre ellos y de sus cualidades morales (o la ausencia de ellas).

Este es el modelo de zombi que protagoniza la literatura Z y el cine Z de la actualidad (Gras 2010: 72), fenómeno nuevo que ha surgido en los primeros años del siglo XXI. En este sentido, un autor de referencia es, sin duda, el escritor Max Brooks, con títulos como *The Zombie Survival Guide*<sup>27</sup> (*Guía de supervivencia Zombi*), de 2003, escrito a la manera de un manual práctico de preparación ante el apocalipsis zombi, y *World War Z*<sup>28</sup> (*Guerra Mundial Z: una historia oral de la guerra zombi*), de 2006, concebida como un falso formato de reportaje de no ficción (Palacios 2010: 351).

A estas dos obras se ha de añadir la trilogía de David Wellington<sup>29</sup>, compuesta por *Zombie Island*, *Zombie Nation* y *Zombie Planet*, que entremezclan, como apunta Jesús Palacios, el *pulp*, el terror, la ciencia ficción apocalíptica y la fantasía añadiendo a la mitología lo que puede ser un indicio de evolución futura del mito: el zombi de Wellington es un zombi evolucionado, capaz de conservar su inteligencia después de su muerte (Palacios 2010: 354).

Este fenómeno de la literatura Z es un fenómeno de alcance mundial (los principales países ‘productores’ de literatura Z son Estados Unidos, Inglaterra, Alemania...) y en los últimos años está teniendo lugar también en España, llegando a competir las obras españolas sobre apocalipsis zombis (obras ambientadas en Mallorca o Barcelona) con obras de países como Estados Unidos (Gras 2010: 73).

Gracias al éxito de las monografías y de las sagas zombis de autores como Manel Loureiro<sup>30</sup> (2007), Carlos Sisí<sup>31</sup> (2012) o Vicente García<sup>32</sup> (2012), basadas en la figura del zombi

---

<sup>27</sup> La referencia de la traducción española es la siguiente: Max Brooks, *Guía de supervivencia zombi*, Córdoba, Berenice, 2011.

<sup>28</sup> Existe traducción española: Max Brooks, *Guerra mundial Z: una historia oral de la guerra zombi*, Córdoba, Almuzara, 2008.

<sup>29</sup> La traducción española de trilogía de David Wellington, conservando sus títulos originales, ha sido publicada entre 2009 y 2012 por TimunMas.

<sup>30</sup> El primer volumen de la trilogía de Manel Loureiro, *Apocalipsis Z*, será analizada en el punto 4 de este trabajo.

<sup>31</sup> El primer volumen de la trilogía de Carlos Sisí, lleva por título *Los caminantes*, fue editado por Dolmen en 2012.

apocalíptico, se ha abierto en España un nuevo terreno literario de gran éxito todavía por explorar, como muestra el hecho de que la editorial mallorquina Dolmen haya dedicado una colección especial (colección Z) para publicar nuevas novelas sobre los muertos vivientes (Palacios 2010: 354).

### **3.2. El mito del zombi actual y sus características. Implicaciones socioculturales**

Tras haber expuesto brevemente los orígenes del mito del zombi y su evolución en el tiempo a lo largo de la cultura occidental, queremos centrarnos ahora en la formulación actual del zombi, lo que se ha dado en llamar zombi apocalíptico o post-apocalíptico (Palacios 2010:179), lo que haremos desmenuzando el mito en elementos significativos más pequeños, a modo de los mitemas de Lévi-Strauss (y tomando de forma muy libre el término) y conectando estos elementos con aspectos de nuestra sociedad y cultura que creemos que reflejan o critican.

#### **3.2.1. El zombi, la muerte y la deshumanización. El zombi como ‘el otro’**

Como señala Jesús Palacios, el zombi es un símbolo de los miedos de la sociedad actual, miedos contemporáneos, pero que a la vez tienen raíces primitivas y están profundamente grabados en la psique humana (Palacios 2010:15). Probablemente uno de los miedos más propios de la naturaleza humana sea el miedo a la muerte y, si hay algo que caracteriza al zombi, hablemos del zombi vudú, del *pulp* o del zombi apocalíptico es que, claramente, hablamos de un muerto que ha vuelto a la vida, de un muerto viviente. Vivimos en una sociedad que acostumbra a evitar la enfermedad y la muerte; pero en el escenario de un apocalipsis zombi, donde el ser humano es la especie minoritaria, la presencia dominante del zombi, que es un ser en un estado de muerte prolongada sin límite temporal (Fernández Gonzalo 2011: 86), supone un continuo recordatorio de la finitud de nuestra propia existencia y del terror de la muerte. El zombi simboliza, por tanto, nuestra mortandad, nuestra existencia limitada, lo que nos produce a la vez fascinación y espanto (Fernández Gonzalo 2011: 30).

---

<sup>32</sup> Los cuatro volúmenes de la saga *Apocalipsis Island* de Vicente García se han publicado en la Editorial Dolmen (Palma de Mallorca), entre los años 2010 y 2013.

Por supuesto el zombi no es el único personaje de literatura fantástica o de ciencia ficción que está en una frontera liminar entre la vida y la muerte: otras figuras, como el vampiro, se sitúan también en este lugar fronterizo, pero de una manera muy distinta a la del zombi: por ejemplo, el vampiro conserva su mente, su racionalidad y voluntad, aunque sea un no-muerto, el vampiro es un individuo peculiar, único, y eso le otorga un atractivo (Fernández Gonzalo 2011: 57) que el zombi no posee. El zombi es un ente con movimiento, pero despojado de toda conciencia, personalidad o identidad propia y diferenciada, y eso es lo que realmente aterroriza del zombi, no la muerte, sino el hecho de dejar de ser y de dejar de ser un individuo único y diferenciado (Fernández Gonzalo 2011:68); de hecho, una constante en la mayor parte de las obras sobre zombis es que es preferible la muerte a seguir existiendo como un zombi (Fernández Gonzalo 2011: 29).

El zombi es una suerte de ‘otro yo’, un doble oscuro y un carcomido que refleja lo que más tememos (Fernández Gonzalo 2011: 29), por un lado, el zombi es un espejo de carne muerta y corrupta que presenta una ausencia total de lo que nos hace humanos (Palacios 2010: 28) y eso nos recuerda un hecho evidente pero que no queremos pensar: que somos en parte muerte, un cuerpo orgánico cuyo decaimiento y degeneración nos lleva, con el paso del tiempo, a no reconocernos primero y a desaparecer después. Por otro lado, la falta de individualidad y personalidad del zombi también nos recuerda otra faceta de nuestra sociedad y de nosotros como individuos: que quizás no somos tan libres como queremos creer, que en el fondo somos nosotros los que estamos realmente muertos: en nuestra sociedad se siguen dando estados de poder totalitarios, grandes corporaciones que acumulan todo el poder, abusos de todo tipo, etc. (Fernández Gonzalo 2010: 78).

### **3.2.2. El miedo ante la invasión y el contagio. La antiglobalización**

Una característica importante del zombi apocalíptico frente a modelos anteriores del mito del zombi es que, en este caso, el origen de la plaga zombi generalmente suele ser un virus que o bien ha sido creado por el hombre o bien es de origen natural. Es decir, ya no tenemos, como en el caso del zombi vudú, un *bokor* que nos convierte en zombis, o, como en el caso del zombi *pulp*, un científico loco que viola las leyes de la naturaleza (como sucede en el clásico de Lovecraft, *Herbert West Reanimator*), resucitando cadáveres que se convierten en zombis. No

suele haber en el caso del zombi apocalíptico, un ‘culpable’ claro del proceso de zombificación, sino que, en muchos casos, o no se sabe la causa concreta de la enfermedad o bien se supone un virus del que apenas se tienen datos.

Esta idea, la equiparación del proceso de zombificación con una enfermedad causada por un virus, tiene una serie de consecuencias: la primera es que sale del escenario la magia como causa de la zombificación, y eso le da a la formulación más moderna del zombi muchísimo más realismo. Pasamos, de hecho, del terreno de lo fantástico al de la ciencia ficción... y no tan ciencia ficción, ya que, en una sociedad como la nuestra, obsesionada con las enfermedades, los contagios y las pandemias, la posibilidad de un virus modificado genéticamente cuyos efectos sean ‘inesperados’ no es tan inverosímil.

Otra consecuencia de la elección del virus como causa del zombi es la desconfianza hacia las estructuras de poder que pueden haber creado ese tipo de virus y sospechas hacia el resto de la sociedad, en cuanto que cualquier individuo, mientras desarrolla la enfermedad, puede ser portador. Esto inevitablemente implica miedo y terror ante la posibilidad del contagio: es la presencia o no de un virus en nosotros lo que determina a qué lado estamos de la línea, es decir, o seguimos manteniendo nuestra vida e individualidad o pasamos a perder toda idea de ‘sujeto’ y a mezclarnos con ‘la masa’ (Fernández Gonzalo 2011: 27-28), algo que refleja una situación real, ya que mediante las estrategias globalizadoras de las grandes empresas (Fernández Gonzalo 2011: 29), los distintos individuos, grupos y sociedades están perdiendo su identidad y adoptando una identidad global. Siguiendo este hilo argumental, apunta Jorge Fernández Gonzalo (2011: 29) que, precisamente, uno de los miedos de nuestra sociedad que aparece simbolizado en el mito del zombi es que se rompa el equilibrio entre diferencia y similitud, es decir, que la igualdad nos equipare a todos.

Por otro lado, para otro de los estudiosos del fenómeno zombi, Jorge Martínez Lucena, la equiparación del zombi con la enfermedad en realidad evoca la naturaleza enferma de nuestra propia sociedad, en cuanto que los humanos somos un poco zombis y los zombis son cada vez más humanos (Martínez Lucena 2012:72); lo que debería llevarnos a reflexionar sobre las acciones a tomar para mantener y alargar ‘nuestra humanidad’ lo más posible (Martínez Lucena 2012: 177).

### **3.2.3. El zombi y la sociedad: el apocalipsis zombi y la subversión del orden social.**

#### ***Las zombi walks***

Como se ve en la última idea del punto anterior, el zombi simboliza nuestra sociedad en muchos aspectos, esa equiparación entre la amenaza zombi y una sociedad enferma solamente es un punto de partida que en este apartado trataremos de continuar.

Se puede decir que nuestra sociedad está organizada en clases y grupos, ningún individuo es un individuo aislado, ya que, lo quiera o no, depende de los demás para sobrevivir. Por el contrario, el zombi no es un ser social, no forma grupos organizados, simplemente se reúne, tras algún estímulo, con otros de su especie formando hordas desorganizadas en las que la conexión entre los individuos ha desaparecido. Como apunta Jorge Fernández Gonzalo (2011:48), lo único que motiva al zombi es su supervivencia, procurarse el alimento que necesita para vivir, independientemente de que en el proceso destruya a otros seres de su especie, a otros seres vivos u objetos materiales: el objetivo es avanzar, comer y propagarse (Fernández Gonzalo 2011: 48). Es decir, se trata de seres que no establecen lazos con los demás y solamente buscan su propia supervivencia. Es evidente que esto ya es una metáfora de la sociedad consumista en la que vivimos (Fernández Gonzalo 2011: 69) y el apetito del zombi es una metáfora del apetito de los instintos humanos, que no parecen tener límite en nuestra sociedad (Fernández Gonzalo 2011: 49-50). Como apunta Marc Gras, aunque los zombis son muertos vivientes, muchos de nosotros nos comportamos de igual manera estando vivos, de ahí que el mito del zombi sea una excelente arma a la hora de ser utilizado como medo de crítica social (Gras 2010: 13).

Es en este punto donde tenemos que introducir el concepto de ‘apocalipsis zombi’, uno de los componentes más importantes y definitorios del mito del zombi en su formulación actual<sup>33</sup>. Un apocalipsis zombi (Palacios 2010: 179) es aquel caso en el que el zombi sustituye al ser humano como especie dominante del planeta, mientras que la raza humana, reducida a algo anecdótico, demediada en número y fuerzas, se conforma con sobrevivir a duras penas en un entorno hostil en el que todas las comodidades de las que antes disfrutaba han desaparecido. El

---

<sup>33</sup> Como apunta Martínez Lucena (2012: 20), no es casualidad que la ficción zombi pertenezca con pleno derecho a lo que podríamos llamar ‘ficción apocalíptica’.

apocalipsis zombi nos presenta un futuro devastado (Fernández Gonzalo 2011: 29), donde los gobiernos y las autoridades han desaparecido, dando lugar a un espacio salvaje y sin ley (Gras 2010: 29), un entorno en el que, además del zombi, también los grupos humanos supervivientes y sus dinámicas de poder toman relevancia: en la mayoría de las obras que tratan la temática del apocalipsis zombi, como veremos en nuestra sección de análisis, los seres humanos, sin leyes que los controlen u organismos que los castiguen, acaban convirtiéndose en seres más peligrosos que los propios zombis.

Tenemos, por tanto, que el apocalipsis zombi significa el colapso de la civilización tal y como la conocemos, y nos habla de lo frágiles que son nuestra sociedad, nuestro sistema económico y nuestro sistema de valores (Gras 2010: 29). Pero ante esta idea del apocalipsis zombi se puede reaccionar con terror y prepararse, de manera literal, para sobrevivir al fin de la civilización<sup>34</sup> o sonreír irónicamente ante la posibilidad de que la sociedad actual desaparezca y con ella todos los elementos negativos que la forman: una sociedad totalmente sumergida en la cultura del yo, en la que los individuos que la forman son incapaces de sacrificarse por la colectividad (Gras 2010: 29) ni puede ni debería sobrevivir a un apocalipsis zombi.

Esta idea sumada a la visión del zombi como una metáfora del consumismo occidental ha llevado a que a veces se utilice el zombi como una forma subversiva que busca criticar nuestra sociedad. El ejemplo más representativo de este hecho lo constituyen las conocidas como *zombie walks*, manifestaciones artísticas que fueron concebidas en un principio como forma de manifestación política y de protesta y que luego se acabaron convirtiendo en una forma de entretenimiento (Gras 2010: 26) en la que una serie de personas se disfrazaban de zombis realizando una especie de desfile que buscaba emular a las hordas de zombis cinematográficos (Gras 2010: 27).

Otra faceta de la capacidad subversiva e irónica del mito del zombi la encontramos también en otro fenómeno que resulta absolutamente novedoso: la interpretación de clásicos de la literatura occidental en clave zombi. En este sentido, podemos hablar de la obra pionera, *Orgullo y prejuicio y zombis*<sup>35</sup>, novela gráfica que versiona el libro de Jane Austen y en la que

---

<sup>34</sup> Remitimos a la nota 9 de este trabajo, donde hablamos de la prevención ante el apocalipsis zombi.

<sup>35</sup> La obra, cuyo autor es Seth Grahame-Smith (junto con Jane Austen) sigue la trama de la novela original, y fue un auténtico éxito de ventas (ver Seth Grahame-Smith y Jane Austen, *Orgullo y prejuicio y zombis*, Umbriel, Barcelona, 2009), llegándose a escribir una precuela, esta vez en formato de novela tradicional (ver Steve Hockensmith *Orgullo y prejuicio: el amanecer de los zombis*, Umbriel, Barcelona, 2011).

las hermanas Bennet (y Mr. Darcy) son cazadoras de zombis. La originalidad de su concepción inició una serie de revisiones de clásicos de la literatura, como el caso de Charles Dickens y *Un cuento de navidad*<sup>36</sup>, o, en el ámbito de la literatura española, las versiones Z del *Quijote*<sup>37</sup> y el *Lazarillo*<sup>38</sup>.

### 3.2.4. El zombi apocalíptico y nuestras coordenadas espacio-temporales: la sociedad occidental postmoderna

No queremos terminar este punto sobre las características del mito actual del zombi sin profundizar un poco más en la interrelación entre este mito y la identidad de la sociedad occidental de los últimos años. Como se ha podido observar en el punto 3.1. ‘El concepto del zombi, sus orígenes y evolución’, todo el recorrido cronológico que hemos realizado acerca de la evolución del mito del zombi hace referencia, exceptuando el origen haitiano, a Occidente, y es que parece ser Occidente el único contexto sociocultural donde se ha dado el mito del zombi y donde ha evolucionado hasta convertirse en el zombi apocalíptico.

No quiere decir esto que en otras culturas, como en la nuestra propia, no haya mitos o figuras legendarias semejantes al zombi: por ejemplo, en la mitología japonesa nos encontramos la figura del Jikininki, una persona que en vida fue egoísta o cruel y que es condenado a devorar seres humanos una vez muerto<sup>39</sup>; mientras que en la mitología china existe el Jiang Shi o Kuang Shi, personas que han muerto violentamente y que vuelven de entre los muertos convertidos en seres que atacan y muerden a los vivos<sup>40</sup>. No obstante, sí hay que señalar que, a partir del año

---

<sup>36</sup> En su versión original la obra lleva por título *I am Scrooge. A zombie story for Christmas* (ver Adam Roberts, *I am Scrooge. A zombie story for Christmas*, Publisher, Gollancz, 2009).

<sup>37</sup> Su título completo es *Quijote Z. El Ingenioso Hidalgo Zombi Don Quijote de la Mancha* (ver Házael G., *Quijote Z. El Ingenioso Hidalgo Zombi Don Quijote de la Mancha*, Dolmen, Palma de Mallorca, 2010).

<sup>38</sup> Lleva por título *Lazarillo. Matar zombis nunca fue pan comido* (ver Lázaro González Pérez de Tormes, *Lazarillo. Matar zombis nunca fue pan comido*, Random House Mondadori, Barcelona, 2010).

<sup>39</sup> Sobre el Jikininki, véase el cuento de Lafcadio Hearn del mismo nombre (‘Jikininki’) en *Kwaidan* (Lafcadio Hearn, *Kwaidan, cuentos fantásticos del Japón*, 2007, Alianza, Madrid).

<sup>40</sup> Sobre esta figura ver William B. Guthrie, “Geong Si”, *Encyclopaedia Mythica*, 2004, en: [http://www.pantheon.org/articles/g/geong\\_si.html](http://www.pantheon.org/articles/g/geong_si.html), [Última consulta: 3 de septiembre de 2013]

2000, ya encontramos en Oriente obras, principalmente fílmicas, que presentan zombis a la manera occidental, quizás por imitación del modelo importado de Estados Unidos<sup>41</sup>.

Como decimos, en principio, el mito del zombi en su formulación actual (la del apocalipsis zombi) parece ser propio de nuestra cultura, la occidental<sup>42</sup>, y de esta manera tenemos nuestro mito del zombi acotado geográficamente; pero, cabe preguntarse cómo el mito del zombi se relaciona con el pensamiento de la época actual, una época que se podría calificar de postmoderna.

El término ‘postmodernidad’ engloba una serie de movimientos y autores que pertenecen a diversos campos –arquitectura, literatura, ciencias sociales, humanidades (Barsky 2002: 350)- y cuyo pensamiento se desarrolla en las últimas décadas del siglo XX –se suele marcar como momento significativo la publicación de *La condición postmoderna* (1979) de Jean François Lyotard (Martínez Lucena 2012: 17)- entorno a un núcleo organizador: el cuestionamiento y crítica de nuestro estado de saber actual, así como de los grandes baluartes de la modernidad, a saber, “la autoridad, el progreso, la universalización, la racionalización, la sistematización...” (Barsky 2002: 350); de hecho, un identificador claro de la crítica postmoderna, más allá de las diferencias entre las distintas corrientes que la forman, es ese afán por cuestionar la ‘grandes verdades’ heredadas culturalmente, buscando las raíces sociales, culturales o económicas de su legitimización como tales (Lyotard 1994: 54 y ss.).

Independientemente de si se considera que el estado actual de nuestro pensamiento como cultura corresponde o no con esa postmodernidad, hemos querido traer aquí esta cuestión porque

---

<sup>41</sup> Estos son algunos de los ejemplos más representativos: *Versus* (Japón, 2000), de Ryuhei Kitamura, que mezcla al zombi con la *yakuza* japonesa (una serie de cuerpos enterrados en un bosque ‘mágico’ vuelven a la vida como zombis), aunque estrictamente la película se centra relativamente poco en los zombis y es más bien una de elementos visuales y violencia sangrienta (Moscardó 2009: 192-193); Yamada, Seiji, *Shin Kaidan Zangyaku Hidô: Onna keiji to ratai kaibôki*, (Japón, 2003), dirigida por Siji Yamada y que se centra, al estilo del zombi *pulp*, en un científico loco que secuestra mujeres y las convierte en zombis (Moscardó 2009: 217-218). Existen también modelos más cercanos al mito actual del zombi, por ejemplo, *Khun krabii hiiroh*, película tailandesa de 2004 dirigida por Taweewat Wantha, que narra cómo una forma evolucionada del virus SARS transforma a sus víctimas en rabiosos zombis; también *Tôkyô zombi* (Japón, 2005), del director Sakichi Satô, en la que los poco ecológicos habitantes de Tokio han originado una montaña de residuos que acaban reviviendo a los muertos; mientras que en *Zombi jeitai* (Japón, 2006), de Naoyuki Tomamatsu, nos encontramos, al más puro estilo de Romero, que un ovni que cae en Japón y libera una radiación que resucita a los muertos, que empiezan a atacar a los vivos para comerse su carne. En general, sobre el zombi en el cine oriental y para una explicación más pormenorizada de estos títulos, ver Moscardó 2009.

<sup>42</sup> Por supuesto, tal cosa ha de decirse con reservas, puesto que no podemos centrarnos en este trabajo en profundizar en todas las mitologías no occidentales y rastrear en ellas la figura del zombi; pero creemos que los ejemplos que hemos puesto sobre el caso oriental resulta indicativo de que, en efecto, es una cuestión propia de Occidente.

hay autores, como Jorge Martínez Lucena, que opinan que el zombi es claramente representativo de la ideología postmoderna (2012: 95). Según este autor, mientras que los zombis y los vampiros, quizás figuras más versátiles, parecen haberse adaptado bastante bien a las características de la ideología postmoderna, otros mitos como la momia o Frankenstein parecen haber quedado desfasados (Martínez Lucena 2012: 98). Pero particularmente el zombi parece mostrar claras características postmodernas (Martínez Lucena 2012: 98).

Efectivamente, si “el consumismo y el consumo son motivos postmodernos centrales” (Lyon 2000: 19), si el hombre postmoderno es un ser hastiado de la banalidad de la existencia, un ser angustiado que, para sobrevivir, está buscando y consumiendo continuamente productos y emociones (Martínez Lucena 2012: 95), estas ideas coinciden a grandes rasgos con algunos de los significados que simboliza el mito del zombi. Si otro elemento característico de la postmodernidad es la fusión de fronteras, fusión de contrarios, como el bien y el mal, la vida y la muerte (Martínez Lucena 2012: 167), qué otro ser más liminar que el zombi, que no está ni vivo ni muerto, que claramente no es bueno, pero al que tampoco se puede culpar, ya que sus acciones son parte de su naturaleza animal (no como la maldad que muestran muchos de los protagonistas humanos de los relatos de zombis); también podría tenerse en cuenta la dimensión postmoderna del apocalipsis zombi, que acaba con todas las estructuras sociales y jerarquías de poder, sustituyéndolas por una ‘sociedad zombi’, es decir, por hordas de seres sin voluntad que funcionan como una colmena: no tienen organización jerárquica ni establecen relaciones de poder.

Por otro lado, también claramente postmoderna es la eliminación de las fronteras entre los géneros, así como la destrucción de la tradición (Martínez Lucena 2012: 168) y, en este sentido, esas revisiones de clásicos canónicos de la literatura desde el punto de vista zombi claramente cumplen estas dos características y resultan muy subversivas: se está desafiando la hegemonía de la alta cultura y cuestionando el criterio de autoridad del escritor canónico.

## **4. ANÁLISIS PRÁCTICO: EJEMPLOS DE LITERATURA Y ARTE 'ZOMBI'**

Nos disponemos ahora a ver, en la aplicación práctica, muchos de los elementos señalados en los dos apartados anteriores, de naturaleza teórica. Para ello, analizaremos seis obras de temática zombi que pertenecen a distintos ámbitos artísticos: literatura, cine y novela gráfica (cómic). En el ámbito literario se analizarán las obras *I am Legend (Soy leyenda)*, de Richard Matheson (1954), y *Apocalipsis Z*, de Manel Loureiro (2007); en el apartado dedicado al cine las películas *The Night of the Living Dead (La noche de los muertos vivientes)*, de George A. Romero (1968), y *28 Days After (28 días después)*, de Daniel Boyle (2002), y en el apartado correspondiente a la novela gráfica, se analizarán dos volúmenes distintos del cómic *The Walking Dead (Los muertos vivientes)*, de Robert Kirkman: el volumen I, *Days Gone Bye (Días pasados)*, de 2005, y el volumen XII, *Life among them (Vivir entre ellos)*, de 2010.

### **4.1. El zombi en literatura**

#### **4.1.1. Análisis de *I am Legend (Soy leyenda)*, de Richard Matheson (1954)**

El escritor norteamericano Richard Burton Matheson (1926-2013) publicó en 1954 *I am Legend (Soy Leyenda)*, novela cuya historia transcurre en el planeta Tierra, pero en un periodo post-apocalíptico (el mundo acaba de sufrir una pandemia de vampirismo) en el que la civilización ha terminado y queda un solo hombre en todo el planeta. Esta obra es de gran relevancia, porque sienta las bases que caracterizan y de las que se nutre el subgénero del apocalipsis zombi (Gras 2010: 30).

No obstante, como se habrá apreciado, no coincide en la totalidad con el mito del zombi, principalmente porque la criatura que ha causado el apocalipsis es una suerte de vampiro que, al igual que los zombis, vuelve de la tumba después de muerto. No obstante, tenemos que decir que los vampiros de Matheson no se comportan exactamente como los vampiros clásicos, ya que se atacan entre ellos, muchos no parecen estar dotados de inteligencia y dentro de la novela hay dos tipos diferentes: los infectados y los que han muerto y han vuelto a renacer como vampiros. Se organizan en grupos, como si fueran hordas, lo que no es un comportamiento típico de los vampiros clásicos (que era la formulación del mito del vampiro que corresponde a la época en la

que se escribe la novela). Sí mantienen, del vampiro clásico, algunas características, como que cuando es de día y ha salido el sol entran en una suerte de coma o sueño, o que el olor del ojo les repele.

El libro se desarrolla en una versión post-apocalíptica de la ciudad de Los Ángeles, en Estados Unidos, en un tiempo comprendido entre enero del año 1976 y enero de 1979; y el protagonista, Robert Neville, parece ser el único superviviente de una pandemia provocada por una guerra bacteriológica que ha arrasado con todas las personas que había en la Tierra.

Cuando empieza la novela, Robert Neville lleva aislado de la sociedad casi tres años. Su estado mental es inestable, debido al aislamiento social, y presenta cambios de humor a veces bruscos y violentos. Si bien Neville consigue adaptarse a este nuevo tipo de vida, su vida es muy monótona. Durante el día repite una y otra vez la misma rutina (Matheson 1954: 12): repara su casa, revisa el sello de sus ventanas, fabrica colgantes con ajo y elimina los cadáveres de vampiros que yacen sobre su césped, ya que los vampiros se atacan entre ellos. También sale en busca de comida y recorre las casas del vecindario cazando y matando a los vampiros que encuentra durante el día en estado de coma.

Por la noche, Neville se sienta a escuchar música clásica y a beber whisky, mientras intenta distraerse de los recuerdos del pasado vivos en su memoria, y de los alaridos de burla e incitación que los vampiros le lanzan desde fuera de su casa, lo que a menudo hace que pierda la cordura y le causa desesperación: “Era inútil. No podía vencerlos de noche. Era inútil intentarlo. La noche les pertenecía” (Matheson 1954: 17).

Pronto despierta la curiosidad del protagonista por comprender a las nuevas criaturas que habitan su mundo; curiosidad que choca frontalmente con frustraciones y errores mientras se adentra en el estudio de las mismas, ya que Neville no tiene ninguna formación académica. No obstante, se obliga a sí mismo a estudiar libros de medicina, psicología, biología y otras ramas para tratar de descubrir los misterios de las criaturas, de los vampiros: la naturaleza de la enfermedad que les afecta, las causas de sus temores a la luz del sol, los ajos, los espejos y demás mitos de la leyenda, como las cruces. Resulta curioso (y es uno de los elementos más característicos del libro) el hecho de que a Neville le resulta imposible creer en muchas de las características de las criaturas, que parecen sacadas de una novela barata, y dedica gran parte de su tiempo a encontrar explicaciones científicas a los clichés del mito del vampiro, como, por ejemplo, su muerte bajo la luz del sol: “Las bacterias pasan a la corriente sanguínea donde...los

corpúsculos blancos desempeñan un importante papel en la defensa contra las bacterias. La luz solar mata rápidamente muchos gérmenes” (Matheson 1954: 83-84).

De ahí en adelante, la historia toma otro rumbo, y Neville deja de enfocar su vida en la supervivencia y la centra en sus estudios, llegando a descubrir la causa de la enfermedad vampírica, que es una bacteria presente en la sangre de los vampiros -“las bacterias podían explicar a los vampiros” (Matheson 1954: 84)-, bacteria a la que él es inmune, ya que fue mordido por un murciélago enfermo, años atrás. También encuentra Neville explicación a muchas de las limitaciones de la condición vampírica: al contrario que las balas, la estaca les mata, aunque también lo hace cualquier arma que mantenga la herida abierta, y también los ajos parecen repelerles, como en las leyendas: “Destilado del *Allium estivum*, un género de liliáceas que comprende el ajo, el puerro, la cebolla, el cebollino. (...) ¿Tendrían el mismo efecto que el ajo?” (Matheson 1954:60).

Uno de los temas principales de la novela es la soledad, el aislamiento, lo queda muy bien plasmado por el hecho de que estamos hablando del último ser humano en la tierra: tanto los vampiros como los infectados son seres distintos a él, por un lado, y, por otro, ya no existe sociedad, ni vida como la anterior, ni familia. La soledad se refleja a lo largo de toda la novela cada vez que el personaje contrasta el presente con el pasado -“¿Cuánto tarda en morir el pasado?” (Matheson 1954: 156)-, o el recuerdo de su mujer y su hija, muertas durante la pandemia, le asalta, volviéndose una constante y dolorosa pesadilla: “Soñó con Virginia y gritó en sueños y los dedos se le clavaron como garras en la colcha” (Matheson 1954: 18).

Esta soledad lleva a Neville a buscar desesperadamente compañía, lo que se hace evidente en dos momentos de la novela: el primero cuando encuentra a un perro vivo que no está infectado y cuya confianza Neville busca ganarse, esperanzado -“Ya no serás un extraño Robinson Crusoe, en una isla nocturna, rodeado por un océano de muerte” (Matheson 1954: 86)-. No obstante, la aventura no termina bien; a pesar de todos los cuidados de Neville, el perro resulta herido y muere, dando lugar a uno de los momentos más emotivos de la novela:

El perro lo miró con ojos apagados y enfermos, y luego sacó la lengua y lamió la palma de Neville. Neville sintió que algo se le quebraba en la garganta. Miró al perro silenciosamente. Las lágrimas le corrieron por las mejillas. Una semana más tarde el perro había muerto (Matheson 1954: 113).

Un segundo momento en el que más se refleja la soledad de Neville, es cuando a la luz del sol se encuentra con una mujer viva. Su sorpresa es enorme, ya que creía que era el único ser humano que quedaba vivo: “Se quedó allí un rato, mirando una mancha blanca en el campo. De pronto, advirtió que la mancha se movía. Una mujer (...) Una mujer. Viva. A la luz del día” (Matheson 1954: 125). El nombre de la mujer es Ruth y, según dice, lleva una semana huyendo de los vampiros, ya que su marido ha muerto: ella también se encuentra sola. Neville la lleva a su casa y la cuida, pero nunca deja de asaltarle la posibilidad de que esté infectada, ya que la mujer se siente, entre otras cosas, molesta por el olor del ajo. Neville, lleno de temor ante la posibilidad de volver a quedarse solo -“¿Y si está enferma?, se decía a sí mismo” (Matheson 1954: 130)-, decide sacarle una muestra de sangre, descubriendo que está infectada. En ese momento Ruth le golpea y huye.

La figura de la mujer es clave en el desarrollo de la obra, no solo porque, a pesar de que apenas pasan un día juntos, se enamoran rápidamente; sino porque una vez despierto, ella le comunica por medio de una carta que pertenece a una nueva sociedad de infectados que están dispuestos a restablecer el orden, eliminando a los vampiros y al propio Neville, por lo que le aconseja que huya (Matheson 1954: 162). También le explica que, gracias a una píldora, los infectados pueden tolerar la luz del día.

Se introduce así otro de los temas clave de la obra: la sociedad, el contraste entre la sociedad norteamericana anterior al apocalipsis y la nueva sociedad que los infectados van a formar. A pesar de las advertencias de Ruth, Neville se queda en su casa decidido a entregarse. Finalmente el ‘brazo armado’ de los infectados va a su casa y, en medio del enfrentamiento, Neville es herido en el pecho:

Los hombres hacían lo que creían necesario, a pesar de aquella violencia inútil y aquel ensañamiento. Él, Neville, había matado a mucha de aquella gente, y ahora ellos tenían que capturarlo, y salvarse. No lucharía. Se entregaría a la justicia de aquel nuevo mundo (Matheson 1954: 170).

Capturado por los infectados y encerrado en una celda, Ruth va a visitarle para hacerle saber que será ejecutado públicamente. Neville comprende entonces que en esa nueva sociedad no hay espacio para él, y que todos aquellos que esperan su muerte lo hacen por miedo hacia él, por el pavor que se siente ante el que es diferente. Robert Neville descubre, en un sorprendente

giro dramático, que es él el que se ha convertido en una figura mitológica, que él es el ‘otro’ en la nueva sociedad. Él es una leyenda, al igual que los vampiros en la antigüedad:

‘Robert Neville’, le dijo, ‘el último de la vieja raza’. ¿El último? Murmuró, sintiendo de golpe el peso de una increíble soledad. ‘Eres verdaderamente único. Cuando desaparezcas, no habrá ninguno como tú en nuestro mundo’ (Matheson 1954: 177).

El clímax de la novela, que es el final de la misma, transmite un gran pesimismo hacia el porvenir de la especie humana, algo que estaba en sintonía con los contenidos catastróficos (la amenaza nuclear, la guerra bacteriológica, el efecto invernadero, por ejemplo) presentes en la cinematografía y la literatura de los tiempos de la Guerra Fría, época en que la cual fue escrita la obra. El mensaje de Matheson sugiere un pesimismo darwinista: Neville, su momento y el de toda la raza humana han quedado atrás. Los vampiros, los monstruos que él había exterminado con tanto ahínco, no eran en realidad más que entes biológicos normales, seres que trataban de adaptarse, al igual que él, a las circunstancias, intentando sobrevivir.

Para finalizar el análisis de esta obra, queremos recordar que, con esta novela, Matheson consigue crear una obra de culto que ha servido a futuras reflexiones e influencias. Su descripción del apocalipsis, del ambiente post-apocalíptico, de la caída de la sociedad y de cómo afectaría a los demás seres del planeta, son temas y descripciones que coinciden plenamente con las descritas en el apocalipsis zombi.

Matheson también fue una influencia directa de George A. Romero, quien se inspiró en él para su visión post-apocalíptica del mundo y a la hora de diseñar las características de sus criaturas. También, como veremos, muchas de las reacciones del protagonista de la novela son iguales a las que posteriormente aparecerán y podremos observar en el cómic de *The Walking Dead* o en novelas como *Apocalipsis Z*.

#### **4.1.2. Análisis de *Apocalipsis Z*, de Manel Loureiro (2007)**

La obra que se vamos a analizar a continuación es una novela escrita por el abogado y novelista español Manel Loureiro (Pontevedra, 1975), fue publicada en 2007 y lleva por título *Apocalipsis Z*. La historia se sitúa en España, y se narra cómo una pandemia vírica se va expandiendo por todo el mundo hasta llegar a nuestro país. Por supuesto, esta pandemia no es

una pandemia cualquiera, sino que se trata de un virus capaz de transformar a los infectados en ‘no muertos’, lo que acaba produciendo el apocalipsis y el fin de la sociedad y de la civilización actuales.

Creemos que esta obra ofrece especial interés, ya que se trata de la primera obra de zombis ambientada en España. En apenas siete años, esta obra se ha convertido en un auténtico fenómeno de culto; actualmente es ya una trilogía<sup>43</sup> que ha sido traducida a varios idiomas; se ha convertido en un absoluto éxito de ventas en países como Italia, Inglaterra o Alemania; y se considera como uno de los referentes de la novela zombi actual a nivel europeo.

Una cuestión curiosa de esta novela (y que da cuenta de la naturaleza del éxito del libro) es que no fue en un principio planteada como novela, sino que *Apocalipsis Z* comenzó apareciendo en un blog en Internet<sup>44</sup>, terminó siendo publicada por la editorial mallorquina Dolmen en 2007 y después reeditada por Plaza & Janés en 2010. Hay que tener también en cuenta que de la obra existen distintas versiones, el blog, que todavía está disponible; una versión electrónica del libro para *e-reader* y *e-book* que es más completa que la versión del blog y, finalmente, la obra publicada en papel, más completa, revisada y cuidada que la del blog<sup>45</sup>.

Como ya se ha dicho, la historia se desarrolla en España, en particular, en Galicia, y su protagonista es un joven abogado de Pontevedra, de vida tranquila y rutinaria, al menos hasta que un día escucha una noticia sobre un incidente médico ocurrido en un remoto país del Cáucaso:

Por lo visto, en el asalto a las instalaciones rusas los rebeldes chechenos habrían liberado accidentalmente algún tipo de agente químico allí almacenado. En la Primera, Milá habla de gas Sarín, mientras en Telecinco comentan que posiblemente sea peróxido de hidrógeno. La verdad es que no creo que nadie sepa a ciencia cierta lo que está pasando (Loureiro 2007: 9-10).

---

<sup>43</sup> Los otros dos libros de la trilogía son: *Los días oscuros* y *La ira de los justos* y fueron publicados posteriormente por Plaza&Janés en 2010.

<sup>44</sup> La página donde actualmente se puede ver el blog del autor es la siguiente: <http://mundocadaver.livejournal.com/> [Última visita: 3 de septiembre de 2013].

<sup>45</sup> La obra de Loureiro es original por ser tratada en España, pero no hay que olvidar que sus fuentes directas son obras de referencia del llamado “Blog de Zombis”, como *Diario de una invasión Zombie (Day by Day Armageddon)* de JL Bourne y *Rise* de Gareth Word. El formato es idéntico al de estas dos obras (una norteamericana y otra canadiense, respectivamente): un diario, compuesto de entradas con fecha y hora, en las cuales el protagonista va dando sus opiniones y narrando sus distintas vicisitudes, pero tratado con una perspectiva local y cercana. Ambos libros están editados en España: JL Bourne, *Diario de una invasión zombi*, Timun Mas narrativa, Madrid, 2010 y Gareth Word, *El despertar de los muertos*, Dolmen, Palma de Mallorca, 2010.

Con el tiempo lo que parecía una pequeña noticia en los periódicos se va transformando en una epidemia de proporciones alarmantes que amenaza con aniquilar a toda la raza humana: a medida que la enfermedad se va acercando, el caos comienza a expandirse por España, con el transcurrir de los días las noticias son cada vez más contradictorias y confusas, y la histeria y el caos empiezan a apoderarse de la sociedad. Las iniciativas políticas se entrecruzan con las decisiones militares y la censura acaba cayendo sobre los medios de comunicación:

Ha salido la Ministra de Sanidad en rueda de prensa, con unas ojeras que le llegaban a los tobillos, para anunciar que tres de los miembros del cuerpo militar desplazado a Daguestán estaban en la UVI de Zaragoza con síntomas de esta enfermedad 'lo que sea'. Han emitido imágenes de ese hospital y está rodeado por antidisturbios y Policía Militar (Loureiro 2007: 9-10).

El tiempo transcurre hasta que la enfermedad llega a Pontevedra y ya resulta imposible escapar. Nuestro protagonista va descubriendo que son los propios infectados, seres en un estado entre la vida y la muerte, la principal amenaza para los supervivientes, los pocos vivos que aún quedan sin infectar. Rodeado en su propio domicilio, tiene que desarrollar una estrategia para salvar su vida, un plan de supervivencia.

En general, el tratamiento de los zombis dentro de la obra no resulta muy original, siendo sus zombis el habitual ejemplo del zombi apocalíptico; los muertos vivientes lo son a raíz de un virus manipulado por el hombre y diseñado para ser un arma química, los zombis se reúnen en hordas, persiguen a los seres humanos no infectados para devorarles, y, por supuesto, presentan rasgos putrefactos:

Todos tienen el mismo aspecto cerúleo y distraído, y la ropa acartonada, rota y manchada de sangre. Algunos presentan mutilaciones espantosas y una de las mujeres tiene la cintura aplastada, como si le hubiera pasado por encima un vehículo (Loureiro 2007: 51).

Se nos explican también más características de estas criaturas: son sensibles al ruido (Loureiro 2007: 51), perciben con gran facilidad a los seres humanos vivos (su alimento, al fin y al cabo) y son solo engañosamente torpes, pues "pueden moverse rápido de verdad cuando les interesa" (Loureiro 2007: 52).

Uno de los temas más importantes dentro de la obra es cómo se plasma el apocalipsis zombi, de hecho, es el tema que busca articular la obra y que le da nombre. Lo que nos encontramos en *Apocalipsis Z* es un espacio en el que la civilización ha dejado de existir: ya no hay televisión, ni colegios, ni Internet, no quedan apenas otros seres vivos, y las leyes y las

normas han dejado de funcionar. Las fronteras de la civilización y las características que nos hacen humanos se van difuminando y desapareciendo, ya no existe la sociedad tal y como la conocíamos. Lo característico en el caso de Loureiro es que nuestro autor se detiene en los pequeños detalles cotidianos de esta sociedad apocalíptica, en cómo el ser humano ha de ir adaptándose e improvisando con cada pequeña tarea, lo que nos da una idea de hasta qué punto hemos llegado a depender, en nuestra vida diaria, de los avances culturales y tecnológicos.

Lo único que permanece de la sociedad, son pequeños grupos aislados de supervivientes que no tienen recursos, ni tampoco experiencia en este tipo de situaciones. El apocalipsis y el caos reinan por todos los lados, impera la ley de la supervivencia y del más fuerte. De hecho, puesto que la acción se desarrolla en la España actual, se nos narra aquí cómo se organizaría el nuevo Gobierno de España, qué sucedería con la familia Real, con los políticos y con las distintas comunidades.

Otro gran acierto de *Apocalipsis Z* es que se narra la historia en primera persona, con un estilo ágil, y vamos descubriendo poco a poco la nueva realidad a través de los ojos del sorprendido protagonista. Este hecho, sumado a la verosimilitud que ofrece el situar la novela en la actualidad y en nuestro propio país, además del enfoque realista que se utiliza a la hora de explicar cómo, en un mundo absolutamente globalizado, un virus puede contagiarnos a todos con gran facilidad y en pocas semanas, sin duda consigue crear impacto (y hacer surgir la duda de la posibilidad) de forma clara en el lector, un lector que ha vivido escenarios de alarma ya con enfermedades como la gripe A o la enfermedad de las vacas locas. Este elemento que acabamos de comentar es muy característico de las últimas obras que presentan el tema del apocalipsis zombi y que buscan, entremezclando elementos de realidad y ficción, presentar un apocalipsis zombi cada vez más realista y plausible.

## 4.2. El zombi en el cine

### 4.2.1. Análisis de *The Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*), de George A. Romero (1968)

Director de cine de culto, George A. Romero (Nueva York, 1940) dirigió *The Night of the Living Dead* (*La noche de los muertos vivientes*) en 1968. Aunque no se trata de la primera película de terror que incluye zombis, la película de Romero es un referente de la temática zombi en la cultura popular, ya que muchos de los elementos del mito del zombi que incorpora Romero se han utilizado posteriormente por otros directores, y tal cosa a pesar de que en esta película en ningún momento se menciona la palabra “zombi”.

Basada en la novela de Matheson *Soy leyenda*<sup>46</sup>, la película de Romero destila seriedad y dramatismo. Los zombis que aparecen en la película aún poseen cierto primitivismo en relación a la imagen del zombi que se desarrollará medio siglo después y que se convertirá el zombi moderno; no obstante, muchos de los rasgos de los zombis de Romero nos resultan reconocibles: presentan físicamente rasgos de putrefacción en el rostro y en otras partes del cuerpo (aunque como son muertos relativamente recientes no presentan un alto grado de descomposición), no atacan a los animales, solamente a los seres humanos (esta es una característica general desde Romero, aunque en la actualidad tal cosa ha cambiado) y no son especialmente destructivos con el entorno, solamente cuando algo se interpone en su camino.

La trama de la película comienza cuando dos hermanos, Johnny y Barbra, van a visitar la tumba de su padre y en el cementerio se encuentran con un hombre que presenta un extraño comportamiento. Barbra intenta hablar con él y éste intenta atacarla, lo que provoca que los dos hermanos tengan que salir huyendo. En su huida, Barbra llega a una casa, pero no sabemos qué ha sido de Johnny, aunque podemos imaginarlo y más tarde lo averiguamos con horror.

En la casa Barbra encuentra a un hombre afroamericano, Ben, que le explica lo que él sabe sobre la nueva situación. Poco a poco van acercándose más seres a la casa, que resulta no solo ser el cobijo de Barbra y Ben, sino también el de cinco personas más que estaban escondidas en el sótano.

---

<sup>46</sup> Obra analizada en este trabajo en el apartado anterior.

Gracias a la televisión descubren que el Gobierno ha creado refugios de ayuda y deciden ir al más próximo, para lo que tratan de obtener gasolina y un vehículo. En el proceso, una pareja muere devorada dentro del coche, mientras que los demás, dentro de la casa, no corren mejor suerte: uno de los inquilinos del sótano, una niña, ha sido mordida por uno de los seres y pronto se acaba transformando en uno de ellos y atacando a su propia madre. Todos menos Ben acaban muriendo a manos de los zombis.

En la película no se deja clara la explicación de por qué hay zombis, pero sí se da a entender que ha habido un problema con un satélite y que este ha emitido unas ondas ‘anómalas’ que podrían ser la causa de que los muertos recientes se estén levantando de sus tumbas y atacando a seres humanos para alimentarse de ellos. Como podemos observar, en esta obra no se utiliza el elemento del virus como causa primaria de la plaga zombi, aunque una vez que estos empiezan a morder sí que nos encontramos con un contagio. Por otro lado, esta idea del satélite como causa del mal está muy en consonancia con el espíritu de la época, el de la Guerra Fría.

El final de la película también resulta perturbador y parece estar orientado a realizar una suerte de denuncia social de la situación entre las razas en Estados Unidos: al final vemos como una serie de grupos de policías y de hombres blancos armados y acompañados de perros se dirigen hacia los puntos donde había estallado la plaga zombi, llegan a la casa, la queman y confundiendo a Ben con uno de los zombis, le acaban matando.

En la película de Romero quedan reflejados los miedos de la sociedad, el rechazo a lo desconocido, el descontento, la desconfianza hacia la autoridad, ya que durante toda la película el grupo de supervivientes de la casa cree que el gobierno acabará llegando y les salvará, pero la ayuda nunca llega. En el fondo, también les preocupa que haya sido el gobierno el responsable de los nuevos seres.

Ese final en el que se restaura el orden anterior y la amenaza zombi se sofoca es un elemento específico de esta película y se irá abandonando paulatinamente no solo en las siguientes formulaciones del zombi apocalíptico, sino incluso dentro de la misma filmografía de Romero.

Se puede decir, para concluir, que con esta película Romero instaura un modelo narrativo sustancial para el género y para la figura del zombi, y se basa principalmente en la idea de la supervivencia de los grupos humanos, en cómo en un grupo variopinto de aparentemente indefensos seres humanos que luchan por sobrevivir se acaban estableciendo alianzas para

vencer a un enemigo prácticamente indestructible, o, por el contrario, se establecen dinámicas de poder y abuso que los acaban destruyendo (Palacios 2010: 333). Precisamente uno de los elementos más interesantes de las narraciones de apocalipsis zombi es que la atención se acaba desviando del zombi al humano, de tal manera que se pone de manifiesto cómo, la mayoría de las veces, el hombre puede ser el peor de los monstruos o el mayor de los héroes (Palacios 2010: 333).

#### **4.2.2. Análisis de *28 Days After* (28 días después), de Daniel Boyle (2002)**

Esta película de origen británico, *28 Days Later* (28 días después), fue dirigida en 2002 por Daniel Boyle, y se considera que es una obra clave del cine zombi europeo, ya que tuvo gran importancia al reinventar la temática y la visión del zombi en Europa, y es una recreación del mito del zombi mostrando todo su potencial crítico y adaptándolo a la perfección a nuestros tiempos de consumo de masas.

El argumento es aparentemente simple: se produce una infección en el Reino Unido al ser liberada una variante del virus de la rabia (un grupo de activistas en defensa de los animales libera unos chimpancés portadores del virus, con los que se había experimentado). Tenemos, por tanto, que la causa de la epidemia es un virus y, además, un virus alterado por el hombre que es altamente contagioso, se transmite por la sangre y por la saliva, y provoca en la persona que se infecta una furia incontenible.

Aparentemente no existe antídoto posible y la única solución es matar a la persona infectada. Dada la facilidad de la infección, la epidemia se extiende por todo el Reino Unido, convirtiendo a casi toda la población en seres violentos y primitivos.

El protagonista de la historia, Jim, despierta de un coma debido a un accidente de tráfico en un hospital veintiocho días después de iniciarse la infección en el país. Al salir del hospital encuentra la ciudad de Londres desierta, descubriendo solamente un par de personas infectadas y sin saber qué ha sucedido. Dos personas lo rescatan de los infectados, le dicen que son supervivientes y le ponen al corriente de lo sucedido en el país los días que él estaba en coma.

Tenemos que aclarar que, aunque los infectados no son exactamente zombis, en el sentido de que su carne no está putrefacta, y de que están vivos, ya que no han de morir para convertirse en zombis; estas criaturas se asemejan mucho a ellos, puesto que las personas

infectadas, al igual que los zombis, no parecen tener conciencia, se unen formando grupos, les atrae el sonido y solamente piensan en atacar y devorar a los no infectados. Su estado es de un primitivismo semejante al de los zombis, y se guían por sus instintos y por sus sentidos a la hora de encontrar a los humanos no infectados, transformarlos o matarlos.

Además de este hecho que acabamos de comentar, el que se elimina de la ecuación el elemento de la vida después de la muerte, el otro aspecto significativo de la película es la imagen de un Londres devastado y vacío. No obstante, como en otros casos analizados, sí hay en esta película pequeños grupos de humanos que buscan organizarse para sobrevivir. No hay leyes, ni gobierno, ni sociedad, de modo que para sobrevivir hay que hacer lo que sea necesario; aunque sean acciones que serían impensables en unas circunstancias normales dentro de una sociedad organizada. Esta idea la plasma a la perfección el protagonista, Jim, que sufre una enorme evolución, pasando de no poder casi matar a los infectados (porque siguen siendo seres humanos, al fin y al cabo), a defender a sus dos compañeras de un grupo de militares que las tienen retenidas con un comportamiento tan agresivo, que hace pensar que está infectado.

La historia relativa a este grupo de soldados que secuestran mujeres es uno de los elementos más perturbadores y desasosegantes de la película. Camino de la zona segura de Manchester, Jim y sus dos compañeras, Selena y Hannah, son interceptados por un grupo de soldados que les llevan a una mansión donde les ofrecen alimentos, dormitorios, protección y seguridad.

Pero la situación que en un principio parecía idílica se convierte en una pesadilla, ya que estos soldados tienen a un infectado con el que experimentan en la casa y están utilizando un mensaje de radio sobre el punto seguro de Manchester para atraer supervivientes, especialmente mujeres, ya que su objetivo es secuestrarlas y violarlas para poder repoblar el mundo otra vez. La película termina con Jim rescatando a las dos mujeres de manos de los soldados, a los que asesina, y construyendo con unas sábanas un mensaje de auxilio con el fin de poder ser rescatados vía aérea (en las imágenes finales se ve una avioneta que sobrevuela la zona y aparentemente la plaga zombi solamente ha tenido lugar en el Reino Unido).

Como se puede apreciar, uno de los temas más importantes de la película es el hecho de que, aunque la infección es muy peligrosa y contagiosa, en algunas situaciones el hombre es mucho más peligroso incluso sin estar infectado, ya que se puede volver, intencionadamente, contra los de su misma raza a causa de su ambición, avaricia o lujuria...

### 4.3. El zombi en el arte gráfico

#### 4.3.1. Análisis de *Days Gone Bye (Días pasados)*, vol. I de *The Walking Dead (Los muertos vivientes)*, de Robert Kirkman (2005)

*Los muertos vivientes* (o *The Walking Dead*, en el original en inglés) es una serie regular de novelas gráficas que se empezó a publicar en Estados Unidos en octubre de 2003 (editorial Image Comics) y todavía se sigue publicando en la actualidad, ya que la serie no está cerrada. En España se empezó a publicar en junio de 2005 de mano de la editorial Planeta DeAgostini.

La serie fue creada por el guionista Robert Kirkman y el dibujante Tony Moore, y a grandes rasgos podríamos decir que a lo largo de las distintas novelas gráficas lo que se nos narran son las distintas vicisitudes y situaciones que tienen que afrontar un determinado grupo de personas para sobrevivir a un apocalipsis zombi que ha tenido lugar en el continente americano, de sus reacciones, sentimientos y diversas formas de acción y reacción ante la catastrófica situación que se ha cernido sobre el país.

Robert Kirkman, autor de *The Walking Dead*<sup>47</sup>, señala en la introducción al primer volumen de esta colección que la obra que tenemos entre manos se trata de su trabajo más serio (Kirkman 2005a: 1), y que la materia que trata es de la mayor seriedad y dramatismo (2005a:1). Frente a la frivolidad y el dramatismo de muchas otras obras sobre zombis (principalmente se refiere a películas), Kirkman considera que una buena obra de zombis “nos hace reflexionar sobre nuestra posición en la sociedad... y sobre la posición de nuestra sociedad en el mundo” (Kirkman 2005a: 1). No desdeña nuestro autor la parte más lúdica del género zombi, pero también señala que hay, en toda obra de calidad sobre zombis, “una corriente subterránea de comentario social y reflexión” (Kirkman 2005a: 1).

---

<sup>47</sup> En el año 2010 se estrenó de a nivel mundial la serie televisiva *The Walking Dead*, basada en la novela gráfica. Esta serie ha ido alcanzando de manera paulatina un gran éxito, de tal manera que acaba de concluir su tercera temporada con 16 episodios (la primera temporada tuvo 6 y la segunda temporada tuvo 13 episodios). En un principio parecía destinada a interesar únicamente a fans de la novela gráfica o de la temática zombi, pero poco a poco ha ido atrayendo cada más a un público más diverso y más amplio. Para su doblaje en la versión española, se ha traducido el término ‘walkind dead’ por ‘caminante’, aunque en algunas situaciones sí se utiliza en el sentido original, como ‘muerto viviente’. El término ‘caminante’, en inglés ‘walker’, hace referencia al estado de los zombis, que siempre avanzan y nunca se detienen.

Es la línea de esas obras que mueven a la reflexión y que nos hacen cuestionarnos el tejido de nuestra sociedad (Kirkman 2005a: 2) la que el mismo Kirkman ha seguido a la hora de crear *The Walking Dead*. Su intención en todo momento, como él mismo declara, ha sido crear una obra que explore “cómo la gente se enfrenta a situaciones extremas y cómo esos acontecimientos los CAMBIAN” (Kirkman 2005a: 2). Es decir, no interesa el fenómeno zombi como curiosidad, sino que el centro de interés está en el ser humano y en cómo los humanos reaccionan a situaciones extremas como la violencia, el hambre, la indefensión, la soledad. De hecho, Kirkman señala que espera que el lector vea en los personajes de la obra no seres ficticios concretos, sino arquetipos humanos. En palabras del mismo Kirkman: “Espero mostraros a vuestros amigos, vuestras familias o vosotros mismos, y sus reacciones ante las situaciones extremas de este libro” (Kirkman 2005a: 2).

Aquí hemos de señalar que, frente a cualquier otro género artístico-literario construido alrededor de la aparición de un posible apocalipsis o catástrofe, y la consiguiente reacción humana, lo específico en el caso del mito zombi es que la catástrofe no es una catástrofe natural ajena al hombre o una catástrofe artificial provocada pero sin forma, inasible. El zombi tiene una forma muy definida, la humana. El zombi es nuestro espejo, nuestro yo oculto. Por eso no se trata de reaccionar hacia algo externo a nosotros, sino hacia algo interno. No se trata solamente de cómo se destruye o recompone una civilización, sino de cómo se destruye o recompone el hombre, adquiriendo en el proceso la conciencia de lo que él es como ser humano.

En torno a esta idea se organizan las temáticas principales de este primer volumen de *The Walking Dead* que nos proponemos analizar y que tiene como subtítulo ‘*Days Gone Bye*’ (*Días pasados* se ha traducido al español). Podemos hablar, en particular, de dos temas distintos: en primer lugar de la definición del ser humano frente al zombi (cómo reacciona frente al zombi y cómo se diferencia del zombi) y, en segundo lugar, la oposición entre la organización y las convenciones que regían la sociedad en ‘los días pasados’ y la mínima vigencia de esas cuestiones en el presente, cuando han de sustituirse por nuevos modos de actuar quizás, para bien o para mal, más cercanos a la auténtica naturaleza del hombre.

La trama de este primer volumen de *The Walking Dead* se centra en el agente de policía Rick Grimes, policía estadounidense de la zona de Kentucky, que se despierta después de un tiempo prolongado en el hospital tras un coma después de haber recibido un disparo estando de

servicio y descubre, espantado, cómo el mundo que conocía ha desaparecido, y donde había médicos, enfermeros, policías y otros ciudadanos, ahora hay solamente abandono y gente con un aspecto extraño, una horda de zombis con los cuales no puede razonar y que tratan de devorarlo vivo. La elección como personaje principal de Grimes<sup>48</sup>, en este sentido, resulta muy acertada, pues permite al lector identificarse con él, ya que ambos desconocen qué ha sucedido en realidad, las causas y el proceso, y tendrán que ir acostumbrándose a la par a las normas de un nuevo mundo donde no solo hay zombis, sino también seres humanos que, ya acostumbrados a sobrevivir a la amenaza zombi, impondrán sus leyes, en muchos casos por medio de la violencia y la agresividad.

Grimes se despierta desorientado y confuso, y no sabe qué clase de criatura es la que le acecha. En un principio, basándose, es de suponer, en el aspecto físico de los zombis, cree que son personas humanas e intenta razonar y hablar con ellos como si fueran humanos: “¡Alto! ¡Aléjate de mí!”, “¿Es que no me entiendes?!”, “¡Por favor!” (Kirkman 2005b:12).

Pronto Grimes, al salir del hospital e ir en busca de su familia, se encuentra con otros supervivientes, como un padre con su hijo, los cuales le ayudan y le aclaran que aquello con lo que se ha encontrado no eran seres humanos, sino ‘cosas’: “‘¿Cosas?’ ¿Se refiere a los monstruos del hospital?” (Kirkman 2005b:20). Grimes, como buen oficial de policía, porque aún lo es, les devuelve el favor prestándoles un coche de la policía e indicándoles que lo pueden devolver cuando todo haya terminado: Grimes se sigue moviendo por un comportamiento cívico, propio de un estado anterior que ha desaparecido para no volver. De hecho, cuando encuentra el cadáver de un zombi aún vivo, pero que debido a sus heridas no puede moverse, Grimes comienza a llorar sin poder parar (Kirkman 2005b: 12).

Parece que, a pesar de mantener apariencia humana (la de un cuerpo humano en proceso de descomposición), lo que diferencia al zombi del hombre es su incapacidad de habla y pensamiento racional, y que se guían por una especie de instintos primarios que les incita a devorar a cualquier ser vivo que se encuentre en su camino. También podría añadirse su naturaleza animalizada y sus impulsos asesinos, pero al final de la obra, como veremos, se hace

---

<sup>48</sup> Ver la semejanza con la película *28 días después*, comentada también en este trabajo y en la cual Jim se despierta después de un coma en un hospital sin saber qué ha sucedido, encontrando las calles de Londres desiertas, en una situación muy similar a la que se está analizando en *Los muertos vivientes* con Rick Grimes. También tenemos que señalar que la película de Danny Boyle (2002) es anterior a esta novela gráfica de Robert Kirkman (2005).

evidente que estas características no son solamente propias de los zombis, sino que también las poseen los seres humanos y es así como la novela nos invita a reflexionar sobre nuestro concepto de ‘lo humano’.

Antes de analizar el final de la obra conviene tratar esos momentos en los que, a lo largo de la novela gráfica, se hace patente esa oposición entre las convenciones y leyes del pasado y las nuevas convenciones y los usos del presente.

Tras una serie de vicisitudes, que incluyen viajar a una Atlanta (ciudad en la que esperaba encontrar a su familia) atestada de zombis y ser rescatado de ella, Grimes llega a un campamento de supervivientes donde encuentra a su mujer Lori, a su hijo Carl y a Shane, su compañero en la policía. Es en esta pequeña sociedad improvisada donde se hace más patente esa oposición entre las convenciones sociales del pasado y los nuevos usos que conllevan las necesidades de supervivencia del presente, como por ejemplo, cuando las mujeres hablan sobre la desigualdad en el trabajo y su obligación de quedarse en el campamento realizando ‘labores femeninas’, situación que aceptan inevitablemente y sin protestar, algo que en el mundo real sería impensable (Kirkman 2005b: 58) Un ejemplo en esta misma línea la tenemos cuando Donna, una mujer de edad madura, critica que otro de los compañeros del campo, un hombre mayor, comparta caravana con dos mujeres solas, a pesar de que el hombre solamente ansía recordar lo que es tener una familia (Kirkman 2005b: 91).

Este cambio también se hace patente cuando Rick quiere enseñar a su hijo a disparar y Lori, su mujer, se opone (Kirkman 2005b: 87-89). Se trata aquí de un conflicto entre proteger la inocencia del niño y enseñarle un conocimiento que puede salvarle la vida en el nuevo contexto, donde es más importante el aspecto práctico de las cosas de cara a la supervivencia.

Esta oposición entre el pasado y el presente es personificada además por los dos personajes principales, por una parte Shane, el compañero de Grimes, que está convencido de que estar cerca de la ciudad va a facilitar que el gobierno los rescate (Kirkman 2005b:69) y Grimes que intuye que todo ha cambiado -“No creo que aquello vuelva a ser lo mismo” (Kirkman 2005b:60) y que prefiere labrar su futuro y su supervivencia él mismo a depender de la ayuda del gobierno:

Si vamos a un sitio más seguro, a lo mejor no necesitamos que nos rescaten. Prefiero dormir tranquilo de noche que tener que pasarme la noche sentado esperando que el gobierno siga intacto y nos encuentre (Kirkman 2005b:70).

La oposición entre los dos hombres se acentúa continuamente al avanzar la historia. Mientras que Grimes trata de adaptarse y mantener al grupo con vida, Shane está estancado y no encuentra su lugar en la nueva situación, sobre todo después de la aparición de Grimes. Pronto descubrimos que, durante la ausencia de Rick Grimes, Shane ha tratado de ocupar el lugar de su amigo en la vida de Lori y su hijo, pero la vuelta de su compañero ha trastocado sus planes, y la evidencia de que el mundo que conocía ya no existe hace que se derrumbe:

¡¡No tengo nada, Rick!! ¡Ni amigos! ¡Ni familia! ¡Ni respeto! [...]¡Aquí no me queda nada, Rick!! ¡Nada! Creí que podría conseguirlo... creí que podría aguantar... esperar a que vinieran a rescatarnos, nos habrían traído camas agradables... y duchas calientes... ¡Y ropas nuevas! ¡Iban a venir, Rick! ¡¡Todo iría bien!! (Kirkman 2005b:124).

Para recuperar ese lugar que piensa que le pertenece y que da sentido a su existencia - “Todo era perfecto... ¡...Hasta que llegaste tú!” (Kirkman 2005b:124-125)-, Shane trata de matar a Grimes -“Tú no tenías que volver... ¡No tenías que sobrevivir! (2005b:125)-, lo que lleva al pequeño Carl, el hijo de Grimes, a matar a Shane para salvar a su padre. La obra termina con padre e hijo abrazados, llorando, y teniendo esta breve conversación sobre la muerte de Shane:

-No es lo mismo que matar a los muertos, papá.  
-Nunca debería serlo, hijo. Nunca debería serlo. (Kirkman 2005b:126-127)

Este momento culminante de la obra nos devuelve la reflexión sobre la naturaleza del hombre y del zombi. Son muchos los aspectos que separan el asesinato de un ser humano del asesinato de un zombi, pero, en este caso, Shane y los zombis comparten el mismo impulso animal y homicida. Cabe preguntarse, en este punto, si ese impulso homicida de Shane se habría podido materializar en un entorno civilizado, con normas sociales operativas y, sobre todo, mecanismos de represión y castigo. Es probablemente el paso a un presente sin reglas el que facilita que ese deseo de matar se lleve a la práctica. Ningún lector culparía a un niño pequeño que protege a su padre. El zombi no tiene pensamientos, lenguaje o deseos, solo instinto animal de supervivencia, lo que le lleva a matar para comer. En cambio, un ser humano puede llegar a matar, no para comer, sino por deseo o envidia, a pesar de estar dotado de pensamiento y de posibilidad de elegir. La moraleja de esta historia parece evidente: nosotros somos peores que los zombis, ya que nosotros poseemos un pensamiento racional y tenemos la capacidad de decidir y

distinguir lo que está bien y lo que está mal al contrario que los zombis que se basan en sus instintos primarios de atacar, devorar y continuar existiendo.

#### **4.3.2. Análisis de *Life among them (Vivir entre ellos)*. vol. XII de *The Walking Dead (Los muertos vivientes)*, de Robert Kirkman (2010)**

En este apartado vamos a seguir analizando la novela gráfica *The Walking Dead*, pero en esta ocasión vamos a analizar el tomo XII, que se centra en una suerte de vuelta a la sociedad del grupo de supervivientes que comanda Rick Grimes, ya que nuestros protagonistas se encuentran con una ‘ciudad’ formada por supervivientes dentro de ese mundo apocalíptico que son los Estados Unidos tras la pandemia zombi.

El volumen comienza con una conversación entre Rick y su hijo Carl. En esta conversación los dos personajes hablan sobre cómo ha cambiado su mundo desde que empezó la amenaza zombi. Hay que resaltar que, doce volúmenes después, Rick ha cambiado sus prioridades y la situación ha acabado haciendo mella en ese respeto a las normas que mostraba en el volumen I, aunque muy a su pesar:

Hago cosas...muchas cosas malas, para ayudaros a ti y a la gente del grupo. Y cuando crezcas, es probable que también tengas que hacerlas. Ahora este es nuestro mundo...pero Carl, nunca debes olvidar...Aunque hagamos esas cosas y seamos gente buena... siguen siendo cosas malas (Kirkman 2010: 10-13).

Los dos personajes continúan su conversación, centrándose ahora en la importancia de mantener su ética moral, aunque ahora tengan que hacer cosas que en la sociedad antes del apocalipsis eran impensables e incluso eran consideradas como actos criminales: “Nunca debes perder eso de vista. Si estas cosas empiezan a ser fáciles, todo habrá terminado. Entonces nos convertiremos en mala gente” (Kirkman 2010: 10-13).

En esta conversación entre padre e hijo podemos ver reflejado el cambio de perspectiva con respecto a las acciones que las circunstancias les imponen, sobre todo las necesarias para sobrevivir, para mantener al grupo a salvo. Pero también la importancia que tiene para ellos por qué se hacen las cosas, el hecho de que no son actos malos, sino necesarios para la supervivencia; pero que tal cosa no ha de ser gustosa o aceptarse sin límites: no deben ser actos fáciles, normalizados. Se hace patente, en cualquier caso, que como todos los humanos en nuevas situaciones, Grimes y su grupo van variando sus leyes según las nuevas circunstancias como

medida de supervivencia, aunque sea a riesgo de poder perder parte de los rasgos humanos que nos caracterizan como personas y nos diferencian de los zombis.

El argumento del volumen, tras la conversación señalada, es el siguiente: el grupo de Grimes, de doce personas, está pasando penalidades para encontrar comida, ya que es cada vez más escasa. En el transcurso de una de estas búsquedas de víveres se encuentran con un hombre, Aaron, que les dice que lleva unos días observándoles y que cree que son aptos para vivir en una pequeña comunidad que no está lejos de allí y que él comparte con otras personas. Les ofrece comida y alojamiento a cambio de que contribuyan en la comunidad cumpliendo el trabajo que mejor se les dé hacer.

En el apocalipsis zombi, una de las reglas básicas para poder sobrevivir es la desconfianza, y el grupo ya ha sido traicionado por otras personas anteriormente, de ahí que Grimes desconfíe de Aaron y le ataque:

-Me llamó Rick, y tú vas a contestar a todas mis preguntas. Sin excepción.

-A eso he venido. A hablar. Podríamos haberlo hecho sin violencia, Rick. Pero sé cómo es estar ahí afuera. No es fácil confiar. (Kirkman 2010: 30).

Finalmente, el grupo de Grimes accede a acompañar al hombre. En esta nueva comunidad de supervivientes, Douglas Monroe, congresista en Ohio, es el encargado de hacer pequeñas entrevistas a los recién llegados para decidir si se pueden quedar o no, así como el trabajo que puede realizar cada uno para colaborar en la comunidad, en el caso de que sea aceptado. El grupo de Grimes es aceptado y poco a poco ha de ir adaptándose a las nuevas circunstancias, pero, teniendo en cuenta la situación que impera fuera, la situación de la que vienen, les resulta extraño ver en esta comunidad familias y niños felices, casas que no estén destruidas, ausencia de armas. De ahí que sigan desconfiando de la situación: “Pienso que nos han quitado las armas y nos dividen. Puede que no sea nada y puede que sí...” (Kirkman 2010: 103).

Uno de los momentos más emotivos de este volumen trata precisamente de la incapacidad de volver a vivir en una situación como la anterior, una vez que se ha tenido que sobrevivir en el apocalipsis zombi, y es el momento en el que Grimes anima a su hijo a volver a comportarse como un niño inocente y despreocupado, y al niño le asusta tal posibilidad:

-Ve, diviértete y sé un niño. Aquí estamos a salvo, puedes bajar la guardia y relajarte. No tenemos que vivir como antes. Ahora las cosas son diferentes-  
-Pero, papá... ¿qué pasará cuando nos vayamos? No quiero acostumbrarme a esto. Nos hará débiles. No quiero morir (Kirkman 2010: 109).

Hay que recordar que en el volumen que analizamos previamente, Carl, de ocho años, recibía lecciones para manejar un revolver, y ahora lleva un arma consigo. Tal cosa es inaudita en nuestra sociedad, pero es necesaria en el contexto apocalíptico. Carl ha madurado deprisa, ha tenido que aprender a sobrevivir y a ayudar al resto del grupo, pero ahora, en la nueva situación, estos ‘conocimientos’ le traen problemas (Kirkman 2010: 94), ya que la sociedad de Douglas Monroe es una sociedad que intenta asemejarse a la que existía antes del apocalipsis, intentando recuperar la falsa seguridad que ofrecían sus normas y sus códigos de conducta:

La cuestión es que hay maldad en el mundo. Siempre la hubo, mucho antes de los muertos vivientes. Las cosas simplemente empeoraron tras el derrumbe. Gente que se mantenía a raya, según las reglas de la sociedad, ya no tienen que rendir cuentas. Los chalados campan a sus anchas en un mundo que se ha vuelto loco (Kirkman 2010: 80).

Precisamente este es el tema alrededor del cual se construye este volumen XII, la necesidad de una sociedad y los valores por los que las sociedades se rigen. Son muchos los aspectos que cambian por hecho de vivir dentro de una sociedad, hay que acatar unas normas, unas leyes, unas obligaciones, pero también hay que tener en cuenta lo que recibimos a cambio: orden, protección, seguridad. Este volumen analizado nos hace ver cómo, mediante el contexto del apocalipsis zombi, se puede analizar y profundizar en una cuestión tan controvertida como la pertenencia a una sociedad y las razones que llevan a los individuos a acatar las normas: valores, necesidad de protección o miedo al castigo.

En nuestra sociedad no hay opción de vivir sin acatar normas, pero sí la hay en el apocalipsis zombi. No podemos olvidar, como se ha comentado anteriormente, que el comportamiento de algunas personas variaría completamente si no estuvieran dentro una estructura social, ya que son las normas, las leyes y los castigos, los que mantienen a raya a determinados individuos y, sin esos condicionantes, el ser humano se vuelve un depredador de los otros humanos, un depredador más aterrador y peligroso que los propios zombis.

## 5. CONCLUSIONES

El objetivo del presente trabajo era explorar las posibles razones del fenómeno de la ‘cultura zombi’ que estamos viviendo en el momento actual. Como hemos expuesto y creemos haber argumentado a lo largo del presente trabajo, una de las razones principales del éxito actual del fenómeno del zombi se debe a que el mito del zombi ha ido evolucionando hasta encontrar su formulación presente, una formulación con la que parece que nuestra sociedad se ve claramente identificada, de tal forma que este mito, hoy, parece ser más efectivo que otros a la hora de expresar nuestras inquietudes o de definirnos como sociedad.

A lo largo de los diferentes puntos de este trabajo hemos ido recopilando datos que nos han llevado a confirmar esta hipótesis, como el hecho de que el zombi puede ser considerado con pleno derecho un mito moderno, ya que es una forma narrativa y simbólica que hemos de relacionar con los sistemas ideológicos subyacentes de la sociedad y la época en la que surge o en la que se modifica. Hemos visto también, en nuestro recorrido sobre la evolución del mito del zombi a lo largo del tiempo, cómo las diferentes unidades mínimas significativas del mito del zombi han ido variando a lo largo de la historia, adaptándose a las nuevas circunstancias e impregnándose de las características ideológicas de cada momento: de ahí que podamos hablar, como hemos hecho, de la existencia de tres etapas del mito del zombi, cada una de ellas claramente interrelacionada con la época en la que se desarrolla.

Todo ello nos ha llevado a comprobar que, efectivamente, cada formulación del mito del zombi es reflejo de la sociedad o el momento social que se sirve de él como manifestación artística. Especialmente nos ha interesado la última formulación del mito del zombi, la del zombi apocalíptico, ya que esta es la versión del mito que tiene éxito actualmente y que, tal y como hemos visto en el presente trabajo, refleja muchos de los miedos, obsesiones y características de la sociedad actual.

Las conclusiones obtenidas en los diferentes puntos de este trabajo, como la identificación del zombi como mito y las posibilidades del estudio del mito dentro de la disciplina de Literatura Comparada, expuestas en nuestro primer apartado teórico (punto 2); la evolución del mito del zombi a lo largo del tiempo o el análisis de los diferentes componentes

del mito del zombi apocalíptico y su vinculación con distintos aspectos de nuestra sociedad y cultura (punto 3 del presente trabajo); así como el análisis realizado a las obras elegidas (punto 4); todo ello nos ha permitido ver que, como la mayor parte de los mitos, el zombi no es simplemente un tema o un personaje frívolo que sirve para entretener, que nos hace disfrutar o nos aterroriza en películas y novelas de baja calidad. Por supuesto el zombi también puede ser eso, pero las verdaderas razones del éxito del fenómeno van mucho más allá y son más profundas. No es una simple moda el que en los últimos años las obras de temática zombi hayan crecido exponencialmente, llegando a interesar a un público mayoritario que tradicionalmente no estaba interesado en este tipo de temáticas.

Por supuesto, podemos seguir considerando que la literatura o el cine de masas o de cultura popular es simplemente un entretenimiento barato y su éxito no dice nada de cómo somos como sociedad, no obstante, creemos que los distintos puntos que se han ido desarrollando en este trabajo apuntan en una dirección muy distinta, la contraria, de hecho; y es la idea de que todo lo que una sociedad crea, consume o modifica es su reflejo, independientemente de su calidad o consideración como alta o baja cultura. Es esta última razón la que consideramos que hace del estudio del mito zombi en nuestra sociedad algo necesario y significativo.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

- **Obras literarias, fílmicas y novelas gráficas analizadas:**

BOYLE, Danny (director) (2002), *28 days later (28 días después)*, película, Reino Unido, productora Bad Robot.

KIRKMAN, Robert (2005b), *Los muertos vivientes. Días pasados*, Barcelona, Planeta de Agostini. Novela gráfica, guión de Robert Kirkman, lápiz, tinta y grises de Tony Moore, grises adicionales de Bill Crabtree.

KIRKMAN, Robert (2010), *Los muertos vivientes. Vivir entre ellos*, Barcelona, Planeta de Agostini. Novela gráfica, guión de Robert Kirkman, lápiz, tinta y grises de Cliff Rathburn, dibujo de Charlie Adlard.

LOUREIRO, Manel (2007), *Apocalipsis Z*, Palma de Mallorca, Dolmen.

MATHESON, Richard (1954), *Soy leyenda*, Barcelona, Minotauro.

ROMERO, George A. (director) (1968), *The Night of the Living Dead (La noche de los muertos vivientes)*, película, Estados Unidos, productora Image Ten/Laurel Group/Marquet Square Prod.

- **Otras obras literarias, fílmicas y novelas gráficas citadas:**

BRADLEY, Dan (director) (2012), *Amanecer rojo (Red Dawn)*, (película), Estados Unidos, productora Koch Media.

BROOKS, Max (2008), *Guerra mundial Z*, Córdoba, Almuzara.

----- (2011), *Zombi. Guía de supervivencia*, Córdoba, Berenice.

BOURNE, J. L. (2010), *Diario de una invasión zombi (Day by Day Armagedon)*, Timun Mas Narrativa, Madrid.

- CRAVEN, Wes (director) (1988), *La serpiente y el arco iris (the serpent and the rainbow)*, Estados Unidos, productora Universal Studios.
- DAVIS, Wade (1997), *La serpiente y el arco iris (The serpent and the rainbow)*, Nueva York, Pocket books.
- FULCI, Lucio (director) (1978), *Zombi 2 Zombie flesh eaters*, (película), productora, Variety Film Production, Italia.
- FULCI, Lucio, (director) (1988), *Zombi 3*, (película), productora Vipco, Italia.
- GARCIA, Vicente (2012), *Apocalipsis Island I*, Palma de Mallorca, Editorial Dolmen.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, Lázaro (2010), *Lazarillo. Matar zombis nunca fue pan comido*, Barcelona, Random House Mondadori.
- GRAHAME-SMITH, Seth (2009), *Orgullo y prejuicio zombis*, Barcelona, Umbriel.
- GRAU, Jorge (director) (1974), *No profanar el sueño de los muertos*, (película), productora Star Films, España.
- HÁZAEEL, G. (2010), *El Ingenioso Hidalgo Zombi Don Quijote de la Mancha*, Palma de Mallorca, Dolmen.
- HEARN, Lafcadio (2007), *Kwaidan, cuentos fantásticos del Japón*, Madrid, Alianza.
- HOCKENSMITH, Steve, (2011), *Orgullo y prejuicio: el amanecer de los zombis*, Barcelona, Umbriel.
- KIRKMAN, Robert (2005c), *Los muertos vivientes vol. II. Muchos kilómetros a las espaldas*, Barcelona, Planeta de Agostini. Novela gráfica. Guión de Robert Kirkman; lápiz, tinta y grises de Tony Moore; grises adicionales de Bill Crabtree.
- KITAMURA, Ryuhei (director) (2000), *Versus*, (película), productora Koch Media SRL, Japón.
- LOUREIRO, Manel (2007), *Apocalipsis Z*, Palma de Mallorca, Dolmen.
- (2010), *Apocalipsis Z. Los días oscuros*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2011), *Apocalipsis Z. La ira de los justos*, Barcelona, Random House Mondadori.
- LOVECRAFT, H. P. (2008a), “Aire frío”, en: H. P. LOVECRAFT, *Narrativa completa*, vol. I, Madrid, Valdemar, págs. 541-551. Cuarta edición
- (2008b), “En la tumba”, en: H. P. LOVECRAFT, *Narrativa completa* vol. I, Madrid, Valdemar, págs. 523-533. Cuarta edición.

- (2008c), “Herbert West-Reanimador”, en: H. P. Lovecraft, *Narrativa completa*, vol. I, Madrid, Valdemar, págs. 319-356. Cuarta edición.
- MILIUS, John, (director) (1984), *Amanecer Rojo (Red Dawn)*, (película), Estados Unidos, productora Twentieth Century Fox.
- NEALE HURSTON, Zora (2008), *Tell my horse: Voodoo life in Haiti and Jamaica*, New York, Harper Perennial.
- OSSORIO, Amando (director) (1971), *La noche del terror ciego*, (película), productora Plata films S.A, España.
- OSSORIO, Amando (director) (1973), *El ataque de los muertos sin ojos*, (película), productora ancla century films, España.
- ROBERTS, Adam (2009), *I am Scrooge a zombie story for Christmas*, Londres, Orion books.
- ROMERO, George A. (director) (1985), *Zombi. El día de los muertos*, (película), Estados Unidos, productora Laurel Communications.
- SATÔ, Sakichi, (director) (2005), *Tôkyô zonbi*, (película), Kubik Video, Japón
- SEABROOK, William Buehler (1989), *The magic island*, Minnesota, Paragon House publishers.
- SISI, Carlos (2012), *Los caminantes*, Palma de Mallorca, Editorial Dolmen.
- TOMAMATSU, Naoyuki (director) (2006), *Zonbi jieitai*, (película), productora Minerva Pictures SR, Japón
- TORNEAUR, Jacques (director) (1943), *Yo anduve con un zombi*, (película), productora RKO pictures, Estados Unidos.
- WANTHA, Taweewat (director) (2004), *Khun krabii hiiroh*, (película), productora Ascot Elite, Tailandia.
- WELLINGTON, David (2012), *Zombie Island*, Madrid, TimunMas Narrativa.
- (2012), *Zombie Nation*, Madrid, TimunMas Narrativa.
- (2012), *Zombie Planet*, Madrid, TimunMas Narrativa.
- WOOD, Gareth (2010), *El despertar de los muertos (Rise)*, Dolmen, Palma de Mallorca.

- **Obras teóricas sobre la ‘cultura zombi’:**

FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011), *Filosofía zombi*, Barcelona, Anagrama.

GRAS, Marc (2010), *Zombies. Muertos vivientes en la cultura popular*, Barcelona, Quarentena ediciones.

KIRKMAN, Robert (2005a), “Introducción a *Los muertos vivientes*”, en: Robert KIRKMAN *Los muertos vivientes. Días pasados*, Madrid, Planeta de Agostini.

MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010), *Vampiros y zombis postmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*, Barcelona, Gedisa.

----- (2012), *Ensayo Z*, Córdoba, Berenice.

MOSCARDÓ, José (2009), *Zombimanía. Muertos vivientes de cine*, Madrid, Arkadin.

PALACIOS, Jesús (2010), *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*, Madrid, Valdemar & Gótica.

REVENGA, Juan José (2006), *Amanecer zombi*, Córdoba, Almuzara.

- **Otras obras teóricas de carácter general:**

BARSKY, Robert (2002), “Posmodernidad”, en: Victor E. TURNER & Charles E. WINQUIST, *Enciclopedia del posmodernismo*, Madrid, Síntesis, págs. 350-354.

BUXTON, Richard (1996), *Imaginary Greece. The context of mythology*, Cambridge, Cambridge University Press.

CHEVREL, Yves (1989), *La littérature comparée*, Salamanca, Cervantes.

*Diccionario de la lengua española* (2001), Madrid, Real Academia Española, vigésima segunda edición.

DURAND, Gilbert (1993), *De la Mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra* Barcelona, Anthropos.

ELIADE, Mircea (1983), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.

----- (2000), *Aspectos del mito*, Barcelona, Paidós Iberica.

- FOKKEMA, Douwe W. (1998), “La literatura comparada y el nuevo paradigma”, en: María José VEGA & Neus CARBONELL, *Literatura Comparada: Principios y métodos*, Madrid, Gredos, págs. 100- 113.
- GIL-ALBARELLOS PÉREZ-PEDRERO, Susana (2006), *Introducción a la literatura comparada*, Valladolid, Universidad de Valladolid & Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- GUTHRIE, William B. (2004), “Geong Si”, *Encyclopaedia Mythica*, en: [http://www.pantheon.org/articles/g/geong\\_si.html](http://www.pantheon.org/articles/g/geong_si.html), [Última consulta: 3 de septiembre de 2013].
- GUYARD, Marius François (1965), *La littérature comparée*, París, PUF.
- JUNG, Carl Gustav (1999), “Psicología y poesía”, en: Carl Gustav JUNG, *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia. Obras completas*, vol. 15, Madrid, Trotta, págs. 77-97.
- (2004), “Acerca de la psicología del arquetipo del niño”, en: Carl Gustav JUNG y Karl KERÉNYI, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela, págs. 95-127.
- KERÉNYI, Karl (2004), “Del origen y fundamento de la mitología”, en: Carl Gustav JUNG y Karl KERÉNYI, *Introducción a la esencia de la mitología*, Madrid, Siruela, págs. 15 -41.
- LAING, R. D. (1990), *The Divided Self: An Existential study in Sanity and Madness*, Essex, Penguin.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1979), *Antropología estructural*, México, Siglo XXI editores.
- (1987), *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- LIDDLE, Henry George y Robert SCOTT (2002), *Greek- English Lexicon*, edición abreviada, Oxford, Clarendon Press.
- LYON, David (2000), *Postmodernidad*, Madrid, Alianza.
- LYOTARD, Jean-François. (1994), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
- NAUPERT, Cristina (sin fecha), “Tematología con valor universal: temas, mitos y motivos”, en: Biblioteca Virtual Liceus E-excelence (<http://www.liceus.com>).
- MALINOWSKI, Bronislaw (1982), *El mito en la psicología primitiva*, en: Bronislaw MALINOWSKI, *Estudios de psicología primitiva*, Barcelona, Paidós, 1982, págs. 17- 81.
- MARINO, Adrian (1988), *Comparatisme et théorie de la littérature*, París, PUF.

- MOLINER, María (1998), *Diccionario de uso del español*, vol. II, Madrid, Gredos. Segunda edición.
- ROHDE, Erwin (1948), *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica
- ROBIN, Régine (1989), “Extension et incertitude de la notion de littérature“, en: Marc ANGENOT, Jean BERRIÈRE, Douwe FOKKEMA, Eva KUSHNER, *Théorie littéraire*, Presses Universitaires de France, págs. 45-49.
- SALMON, Christian (2007), *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Barcelona, Península.
- SWIGGERS, Pierre (1998), “Innovación metodológica en el estudio comparativo de la literatura”, en: Dolores ROMERO LÓPEZ, *Orientaciones en literatura comparada*, Madrid, Arco/Libros, págs. 139- 148.
- PUJANTE, David, (2006), “Sobre un nuevo marco teórico-metodológico apropiado a la actual temalogía comparatista en España”, *Revista Hispanic Horizon*, 25, India, Págs. 82-115.
- VEGA María José y Neus CARBONELL (1998), *Literatura Comparada: Principios y métodos*, Madrid, Gredos.
- WAGNER, Wolfgang y Nicky HAYES (2007), *El discurso de lo cotidiano y el sentido común. Una teoría de las representaciones sociales*, Barcelona, Anthropos.
- WEISSTEIN, Ulrich (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta.