

#13

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

Raúl Molina Gil

Universitat de València



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

1. La cultura Z: clásicos zombificados

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

2. El zombi, lo fantástico y la política

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

NOTAS

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

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

puede explicarse de manera racional.

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

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

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

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

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

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

Zombies provide a monster for our time because they express our

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para terminar de cerrar el círculo teórico que en los primeros

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

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

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

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

NOTAS

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

4. A modo de conclusión

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

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

Bibliografía

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

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