

## LA FEMINIDAD EN SUS EXTREMOS: UN ESTUDIO SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LAS MUJERES EN EL CINE Z

MARIE CADETTE PIERRE-LOUIS  
Universidad de Castilla-La Mancha  
[mariecadette.pierre@alu.uclm.es](mailto:mariecadette.pierre@alu.uclm.es)

Recibido: 3-10-2021  
Aceptado: 22-07-2022



### RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo estudiar la representación de la feminidad y la de sus extremos en las películas del género Z. Se apoya en las bases metodológico-conceptuales de los estudios culturales y del deconstruccionismo, en las líneas de Derrida (1967, 2005), Boothroyd (2006) y Sánchez *et al.* (2017). También, se tienen en cuenta las ideas que Kristeva (1980), Deleuze y Guattari (2013) y Abalia Marijuán (2020) elaboran en torno a la representación de las mujeres en la ficción. A lo largo de este estudio se analizan cuatro casos principales, cuyas formas de representar a las mujeres remiten a varias realidades sociales: *Teenage Zombies* (Warren, 1959), *Flesh Eating Mothers* (Martin, 1988), *Deadgirl* (Sarmiento y Harel, 2008) y *Stripperland* (Skelding, 2011).

PALABRAS CLAVE: deconstrucción; extremismo; feminidad; identidad; zombi.

### FEMININITY IN ITS EXTREMES: A STUDY OF WOMEN REPRESENTATION IN ZOMBIE MOVIES

#### ABSTRACT

This paper aims to study women representation and its extremes in zombie movies. Its methodological and conceptual bases come from cultural studies and the deconstruction theory, particularly ideas from Derrida (1967, 2005), Boothroyd (2006), and Sánchez *et al.* (2017). Furthermore, we will consider relevant works about women representation in fiction, such as Kristeva (1980), Deleuze and Guattari (2013), and Abalia Marijuán (2020). This paper focuses on four main cases, whose ways of representing women refer to several social realities: *Teenage Zombies* (Warren, 1959), *Flesh*

*Eating Mothers* (Martin, 1988), *Deadgirl* (Sarmiento & Harel, 2008), and *Stripperland* (Skelding, 2011).

KEYWORDS: deconstruction; extremism; femininity; identity; zombie.



## INTRODUCCIÓN

La asociación de las mujeres a los conceptos de víctima y monstruo no es exclusiva del género Z. Por ejemplo, en *Kiriku et la sorcière* (Ocelot, 1998), Karaba se transforma en la mala de toda su comunidad tras haber sido violada. El hecho de transformarse en monstruo tampoco la libra del peso de la explotación sufrido, por lo que tiene que esperar a su salvador, Kiriku, quien entiende su problema y la cura. En una película como *I Spit on your Grave* (Monroe, 2010) se demuestra también cómo alguien puede ser víctima solo por ser mujer. Jennifer, la protagonista, debe transformarse en una suerte de monstruo para intentar sanar sus heridas internas, y demostrar que está a la altura de sus explotadores. La asociación de la feminidad a la monstruosidad no solo está presente en la cinematografía, sino que está arraigada en el subconsciente colectivo por medio de relatos míticos de diversa índole en que las mujeres son representadas como bestias horribles o criaturas crueles (Abalia Marijuán, 2020: 110).

Como señala Olney (2017: 5), el zombi se consume mucho actualmente, influyendo así en la cultura contemporánea. Sea a través de la literatura,<sup>1</sup> el cine o bien las demás artes populares, el zombi desempeña un triple papel de representación, influencia y crítica hacia la sociedad contemporánea. En el cine Z en concreto, existe una amplia lista de escenas en que se asocia la mujer caída al zombi. A este respecto, Olney (2017: 84) afirma que «the zombie film has traditionally been indifferent or hostile to women». Jones (2013a: 9; 2013b: 198) y Mcglotten y Vangundy (2013: 102) piensan que a partir de los años 1990 empiezan a proliferar las imágenes de zombis sexualizadas, particularmente

---

1 La presencia del zombi en la literatura es destacable hoy en día, pues hasta se adaptan obras clásicas a la estética del zombi. Se puede nombrar, por ejemplo, *Pride and Prejudice* (Jane Austen), cuya forma parodiada es *Pride and Prejudice and Zombie* (Grahame-Smith, 2009), o el *Quijote*, cuyo *remake* zombi es *Quijote Z: El Ingenioso Hidalgo Zombi don Quijote de la Mancha* (González, 2017). Sobre los *remakes* zombis, véase Calzón García (2019).

en la cinematografía. Con respecto a tales observaciones, se podría pensar que esto resulta paradójico en relación con la situación de las mujeres occidentales contemporáneas, ya que en dichos periodos ya han conseguido bastantes derechos. Algunas luchas feministas pueden resultar incluso anacrónicas en muchas sociedades occidentales de la actualidad, ya que en ellas la igualdad de géneros se habría conseguido. Sin embargo, las imágenes estereotipadas de mujeres en el cine Z desvelan que estas luchas no han alcanzado completamente sus metas. Por lo tanto, habría que analizar algunas películas del cine Z para saber qué tipo de juicios sobre las mujeres se emiten a través de dicho género. Entonces, podríamos entender también cómo se representan las mujeres objetivadas del periodo contemporáneo, y cómo dichas representaciones se vinculan a la dimensión ominosa del cine Z.

En este estudio abordaremos la representación de las mujeres en dicho género, analizando *Teenage Zombies* (Warren, 1959), *Flesh Eating Mothers* (Martin, 1988), *Deadgirl* (Haaga, 2008) y *Stripperland* (Skelding, 2011), cuyas protagonistas son respectivamente una científica, unas madres, unas mujeres inconscientes violadas y unas bailarinas de estriptis (prostitutas). Estas películas son a nuestro juicio cuatro casos que escenifican la compleja situación del sujeto femenino contemporáneo, cuya objetivación histórica se perpetua a través de sus imágenes y repercute (en mayor o menor medida) en sus identidades a pesar de las luchas feministas.

Desde el aspecto teórico-conceptual, este artículo presenta una orientación multidisciplinar que nos permitirá abordar desde una perspectiva deconstruccionista la abyección y lo siniestro femeninos, refiriéndonos a Derrida (1967, 2005), Kristeva (1980), Deleuze y Guattari (2013 [1980]) y Abalia Marijuán (2020), y los conceptos de identidad y extremismo, basándonos en Boothroyd (2006) y Sánchez et al. (2017). En este trabajo reemplazaremos a menudo los conceptos de víctima y monstruo por el de «extremo negativo» y el de «extremo positivo», respectivamente, con lo cual pensaremos más en una idea de gradualidad que en conceptos puntuales.

#### DECONSTRUCCIONISMO Y FEMINISMO: LAS IDENTIDADES FEMENINAS EN SUS EXTREMOS Y ENTRECRUZADAS

El deconstruccionismo es un enfoque académico y analítico que nace en la segunda mitad del siglo XX, en pleno periodo de transición entre la modernidad y la posmodernidad, cuando también surgieron muchas críticas en contra

del estructuralismo científico.<sup>2</sup> El mayor representante del deconstruccionismo, Derrida (1967: 11-14), ha criticado la visión logocéntrica, que consiste en resumir el universo a la única historia escrita en lenguas fonéticas, en que se diferencia lo oral de lo escrito, el significante del significado, etc., de tal forma que según dicha visión la historia del mundo equivaldría a la historia de la escritura fonética occidental, en que se supone que las realidades son binarias y que, por ende, hay una de las dos que es original y positiva, mientras que la otra, complementaria o negativa. En efecto, las realidades se sitúan en un flujo, en que las transiciones son lentas y hay continuidades en las diferencias (Derrida, 1967: 360, 371). Mientras que la visión dicotómica invisibiliza las entrecruzadas y los márgenes, el deconstruccionismo a su vez «busca visibilizar lo invisible desplazado o anulado por la presencia» (Aragón & Ranulfo, 2013: 90). En consecuencia, este movimiento analiza las *oppositions*<sup>3</sup> desde una perspectiva histórica (Derrida, 2001: 68), porque estas oposiciones binarias y jerarquizadas permiten la categorización en el discurso común y en el discurso filosófico y teórico (Derrida, 1996: 45). Entonces, como señala Garry Hall (2006: 31), se puede definir el deconstruccionismo como «a movement of overturning or reversal of the asymmetrical binary hierarchies of metaphysical thought».

Aunque cabe identificar influencias del deconstruccionismo en el feminismo,<sup>4</sup> los dos movimientos son distintos en cuanto a su orientación, ya que el deconstruccionismo tiene un eje filosófico y literario, mientras que el feminismo es más bien político (Elam, 1994: 1-2). Sin embargo, el deconstruccionismo permite pensar sobre la complejidad esquizofrénica de las experiencias contemporáneas con respecto a su relación con el tiempo y sus modos de representación (Elam, 1994: 2), lo cual hace que no sea un movimiento meramente académico, sino que más bien puede «asumirse (...) como un movimiento revolucionario» (Aragón & Ranulfo, 2013: 91). Además, Derrida no desmiente el aporte revolucionario del deconstruccionismo, ni su carácter integrador de cara al feminismo. Según él, el objetivo del deconstruccionismo es la deconstrucción del falogocentrismo, lo cual incluye la renuncia a la oposición hombre-mujer (Derrida *et al.* 2005: 146-47).

2 El binarismo es la base misma del estructuralismo saussureano, que a su vez da forma a un modo de pensar ya bien arraigado en Occidente, pues existen rasgos similares en planteamientos clásicos como la dicotomía *signans/ signatum* del estoicismo (Derrida, 1967: 24).

3 Los conceptos de oposición (*opposition*) y diferencia (*différence*) están muy presentes en la obra de Derrida. A su parecer, la oposición se establece entre dos (hombre / mujer) y la diferencia entre diferentes sexos (Derrida *et al.*, 2005: 151).

4 La influencia del deconstruccionismo en los movimientos feministas es particularmente importante en Francia, donde investigadoras feministas como Kristeva «han resaltado la dimensión psico-sexual de la opresión» (Scanlon, 2007: 235-236).

Las identidades se construyen a través de los discursos, y con ellos mismos (Hall, 2011: 4). Los medios de comunicación de masas, la literatura, la música y el arte son los principales vectores de la estructuración del pensamiento colectivo. La victimización y la violación de las mujeres han sido históricamente normalizadas a través de esos medios, que han contribuido en transformar a la mujer en objeto sexualizado y meramente generizado (madre, esposa, prostituta, etc.). Estas representaciones caricaturizadas no hacen más que recordar e infundir «el temor hacia la mujer cuando incumple su contrato social» (Sánchez *et al.*, 2017: 112). Como todo es significado y el logos se construye con el signo —«rien n'échappe au mouvement du signifiant et que (...) la différence entre le signifié et le signifiant n'est rien» (Derrida 1967: 36)—, entonces las mujeres son representadas de una forma que al mismo tiempo perpetua su victimización posterior. No en vano Butler (2007: 46) señala que «[l]a representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres», ya que aquellas que son representadas a través de los medios de comunicación vienen a ser las mujeres reales entre el público receptor, de tal forma que se creen unas identidades supuestamente propias a veces denigradas (extremo negativo) y otras veces, exageradas (extremo positivo). En realidad, toda discriminación hacia un sujeto se acompaña con la representación de los extremos supuestamente positivos del mismo, lo que puede contradecir hasta cierto punto la idea de su inferioridad (es decir, el extremo negativo), justificándose siempre en mayor o menor grado el odio hacia dicho sujeto, ya que pone en peligro la supremacía de los sujetos socialmente superiores.

La noción de identidad y la concepción que se tiene sobre los grupos sociales van cambiando según los contextos socioculturales e históricos. El concepto de extremo evoluciona en función de estos cambios, y los anticipa al mismo tiempo. Los extremos son posicionamientos graduales. Además, existen en los grupos que son amplios varios extremos, que a su vez se duplican en otros extremos más. Dependiendo de la época y de la sociedad, la mujer puede considerarse como uno de los extremos de la humanidad. Sin embargo, dentro de dicho género hay otros extremos, que se construyen en relación con lo que se espera de una mujer «normal» —pues puede ser el grado de lo que se considera como belleza, los hábitos y modos de vida, las formas físicas, la etnia, la edad, la profesión, etc.—, siendo el extremo el resultado de una marginalización, restricción o control preexistentes, y una transgresión de los mismos. De ahí que la mujer que no encaje dentro de los patrones que se le propongan viva perpetuamente en transgresión respecto a las normas sociales.

El concepto de transgresión que utilizamos aquí no debe confundirse con el de criminalidad, como señala Boothroyd, «while excess and transgression may often be deemed matters of criminality and control, they are obviously not always so restricted» (2006: 276). No obstante, lo extremo siempre está ligado a la transgresión y la desobediencia hacia las normas (Boothroyd, 2006: 279), cosa que hace que alguien que se encuentra en el extremo lleve un peso social importante. Las mujeres que se oponen a las reglas suponen un problema para el sistema social y —a veces— jurídico, y también subvierten las normas sociales jerarquizadas que las obligan a ser pasivas y respetuosas. Por esto, son doblemente castigadas. Según Sánchez *et al.* (2017: 90), hasta los años 80 predominaba la concepción sexista de la delincuencia femenina. Por ejemplo, Lombroso y Ferrero piensan que una mujer delincuente es doblemente peligrosa: «la criminalidad masculina» y «las peores características femeninas: astucia, rencor y falsedad», lo que resulta en una «combinación “antinatural” de los dos sexos» (v. Sánchez *et al.*, 2017: 88). Las mujeres que cometen transgresiones no jurídicas son también doblemente mal vistas. Así se crean unas identidades marginales con respecto a la normalizada. Podemos decir que «[e]very identity has at its “margin”, an excess, something more» (Hall, 2011: 5). Como este margen se concibe como la parte anormal (lo extraño, abyecto y exagerado), crea nuevos mitos y se asocia con otros relatos míticos. Es por ello que existen varios casos de asociación de las mujeres a los mitos, tal como sucede con el zombi.

#### MYRA, LA ZOMBIFICADORA: LA (RE)CONSTRUCCIÓN DE LA MUJER CIENTÍFICA EN EL CINE Z

La protagonista de *Teenage Zombies*, Myra, usa su talento científico para fabricar fármacos que pueden transformar los seres humanos en zombis o monstruos. Este escenario permite vislumbrar distintas confusiones entre la situación científica y las creencias míticas, lo que reanuda las representaciones estereotipadas de las brujas. Al contrario de los demás personajes de la película, Myra no es manipulable cuando toma los fármacos, lo cual puede hacer suponer que más allá de las apariencias científicas ella tiene un secreto que no desvela. La elección de una mujer para el papel de científica en *Teenage Zombies* podría haber estado condicionada por los movimientos feministas de los años que preceden al rodaje. Sin embargo, Myra es una representación estereotipada de las mujeres empoderadas, lo cual puede desviar la posible idea integradora de la película, al transformar a estas mujeres en personas crueles.

Si Myra parece ser la más poderosa al inicio de la película, el genio científico no la empodera del todo. La limitación de su poder se observa en su incapacidad de enfrentarse a los políticos y que, en consecuencia, cambie de identidad varias veces, exiliándose en distintos países. Al final, se refugia en una isla para poder desarrollar su actividad. Este conflicto se observa en la descripción que hace de la isla, ya que esta es según ella «a place of research and discovery, a place where science is free from the interference of stupid politicians». El Sheriff compara la situación de Myra a la de una mujer vieja, un extremo de la feminidad que es concebido como negativo, y que es asociado a menudo a la brujería. Esta película hace pensar en el comentario de Kristeva (1980: 58), cuando señalaba que los sujetos anulados y rechazados casi siempre encuentran —o se supone que encuentran (añadido nuestro)— una manera de protegerse fuera de lo normal, y delega un flujo de falsos yos (*faux-mois*) —o sea, falsos objetos (*faux objets*)— para enfrentarse a los objetos indeseables. Al ser inconsciente, el zombi desempeña fácilmente el papel de falso objeto. Myra transforma a un hombre robusto (Ivan) en zombi, y lo utiliza para poder realizar sus tareas difíciles. Ivan es la encarnación del falso objeto masculino que evidencia la crueldad del sujeto científico femenino. Esta representación subvierte la estructura patriarcal, pero la reestablece en el mismo momento, ya que Myra es una delincuente antisocial y una solitaria malvada.

Según Deleuze y Guattari (2013: 338-339), la mujer es la primera víctima y se convierte en ejemplo y trampa para los demás, de tal forma que incluso sus poderes sirven de material para justificar su inferioridad. La mujer que es poderosa ofende las reglas del sistema patriarcal. Por eso, desde las raíces simbólicas, constituidas entre otros por mitos y cuentos, estas mujeres «a menudo son aniquiladas o transformadas en monstruos por héroes varones a fin de experimentar la gratificación que provoca su castigo y muerte, y así restaurar el orden patriarcal mediante la razón masculina» (Abalia Marijuán, 2020: 110). En muchas sociedades, las mujeres se consideran como un extremo negativo de la humanidad, puesto que la asociación mujer, víctima y monstruo ha estado latente en el subconsciente colectivo de dichas sociedades. Entonces, las narraciones que caricaturizan las mujeres hacen un recordatorio de aquello que el público ya conoce, y reorienta esta creencia hacia un rumbo específico. En el caso de *Teenage Zombies*, como en las primeras películas del género Z —por ejemplo, *White Zombie* (Halperin, 1932) o *I Walked with a Zombie* (Tourneur, 1943)—, las mujeres han desempeñado casi siempre el papel de víctima de la «zombificación». De este modo, la representación de la mujer «zombificadora» no hace más que corroborar la inferioridad y la debilidad de la mujer, al menos para los



públicos receptores que creen en la supremacía masculina, de modo que esta representación puede llevar a muchas personas a pensar que las mujeres son incapaces de gestionar su poder y su conocimiento.

Como señala Boothroyd (2006: 286), «extreme culture is always a matter of the connections which link one image of extremity to the next». Por ello, siempre existe una sucesión de elementos que hace que una víctima sea también potencialmente un monstruo por y para la sociedad que le ha considerado víctima, o que ha tolerado su victimización. Estos elementos incluyen las falsas alusiones, los prejuicios y los estereotipos que los demás utilizan para hablar de su situación, y también sus propias necesidades reales y existenciales, las cuales en la mayoría de los casos no se cumplen con las ayudas que se le proporcionan (si existiese algún tipo de ayuda, por supuesto). Myra es doblemente culpable porque pretende destruir la sociedad con su don, y esclavizar a las personas. Pero lo socialmente peligroso de esta película radica en que muchos públicos hagan extensiva la culpabilidad de Myra a dos extremos de la feminidad: la vieja, un extremo negativo, y la científica, que es considerada por bastantes públicos como un extremo positivo de la feminidad, de tal forma que una falsa alusión pueda llevar a algunas personas a pensar que las viejas son malvadas, y que las científicas no solo tienen una pretensión destructiva, sino que sus conocimientos son más fruto de la magia que el resultado de un esfuerzo intelectual.

#### LA PARADOJA DE LA MADRE CANÍBAL

La trama principal de *Flesh Eating Mothers* (Martin, 1988) se centra en la propagación de un virus transmisible por vía sexual entre las mujeres, particularmente aquellas que tienen descendencia. El principal efecto de la epidemia es hacer que las mujeres en un primer momento tengan muchas ganas de comer. Después su situación empeora y se transforman en caníbales. Como afirman Sánchez *et al.* (2017: 119), «[u]na mujer que mata a una niña es la completa antítesis de la madre patriarcal, es una mujer completamente desnaturalizada y un monstruo social». Entonces, al centrarse en el canibalismo de unas madres, *Flesh Eating Mothers* no se limita a explorar lo que Kristeva (1980: 12) analiza como la dimensión ambigua de lo abyecto, sino también permite reconstituir las jerarquías familiares, tal y como éstas han sido construidas en muchas sociedades. Cuando Rinaldi, uno de los adolescentes cuya madre se ha transformado en zombi, comenta que las madres no son responsables de su



situación, sino que es la sociedad la que hace que se transformen en monstruos, atrae la atención del público sobre muchos hechos propios de nuestras sociedades que aparecen en la película: la mujer casada lleva a menudo el peso de la infidelidad de su marido. Por ejemplo, las mujeres que han estado criticando a Sylvia en la fiesta de madres e hijas, la transforman en la culpable de la infidelidad de su marido. Además, las mujeres (sobre todo las madres) deben demostrar cariño hacia los demás en todos sus actos y proyectar una imagen de sí mismas muy ordenada y moderada, desde los pequeños detalles (por ejemplo, comer, que es por lo que es criticada Sylvia), aunque puedan tener muchas ganas por hacer algo. También ellas definen su existencia social por el papel que desempeñan en su familia, lo que comporta que a menudo soporten vivir con una persona mal intencionada. Por ejemplo, la madre de Jeffrey ha estado defendiendo a su marido, transformándole a este en la víctima de su propio acto de violencia machista. Al ficcionalizar el sufrimiento que muchas madres aceptan para poder complacer el sujeto que las complementa, la película ejemplifica la idea de Kristeva (1980: 43) que la madre es el prototipo del objeto.

Enfocar la monstruosidad de la mujer en su estatus de madre abre otro debate: en la mayoría de las sociedades se ha establecido la norma según la cual la madre ha de ser la protectora de sus hijos/as, mientras que el padre no necesariamente debe serlo. La película demuestra cómo los padres han estado casi siempre ausentes en las familias. Esto causa también la victimización de muchos padres, ya que no se han percatado de los cambios que se producen en su familia, y dichos cambios van a propagarse en toda la sociedad y dañarlos también desde fuera de su hogar. Por ejemplo, el padre de Linda ni siquiera sabe que su mujer se ha comido a su hijo tras transformarse en monstruo, porque él ha estado casi siempre fuera con su amante. Al final, es la misma amante con quien ha estado quien se lo come.

La madre-monstruo es un tipo de transgresión a las normas sociales, desempeñando por ello un papel importante en la construcción del efecto horrorífico. Una de las escenas que más pone en valor la extrañeza de la situación es aquella en que Linda trata de explicar a Jeffrey que su madre se ha comido a su hermano; no llega a describirle esta situación sin reírse, ya que hasta entonces no puede entender ni explicar dicho hecho.

Como señala Alicia Montes (2017: ii), el zombi «cuestiona los imaginarios hegemónicos» de los seres humanos, ya que las personas, sobre todo los occidentales, tienden a menospreciar la debilidad del cuerpo. El zombi quebranta dicha apariencia y pone el ser humano frente a sus necesidades vitales. También a nivel social la aparición del zombi en las escenas desempeña un

papel importante, porque en las sociedades solo se observa «la extrañeza» de los sistemas «cuando algo se quiebra, y esta falla permite desarmar los lugares comunes y los relatos naturalizados que escamotan el perfil siniestro y cruel de la existencia social y sus contradicciones». En *Flesh Eating Mothers*, se cuestiona también las estructuras familiares, que proponen una jerarquía detrás de la cual subyace a menudo muchos desórdenes y falta de responsabilidades. Son los/as adolescentes quienes han sabido pensar en curar a sus madres, mientras que en la mayoría de sociedades se supone que ellos son los mayores focos de desorden social. Resulta que ellos/as también han sabido amar a sus madres a pesar de su monstruosidad no elegida.

Mientras los miembros de la comunidad tratan de encontrar soluciones al problema de las madres, el comisario Dixon, que representa el poder oficial, ha ordenado matar a las mujeres, tal como ha hecho con su propia esposa, al considerar que estas mujeres han cometido el adulterio y están pagando por su pecado, lo cual resulta paradójico, porque debería proteger a toda la comunidad sin ningún prejuicio. Su reacción hace pensar en la manera en que se considera a las madres, que deben de ser fieles, lo cual no es malo en sí, pero puede crear reacciones violentas hacia ellas y también falsas suposiciones. En efecto, Dixon ha tomado esta decisión porque necesitaba cubrir sus crímenes. Su idea ha sido de reestablecer el orden social sin que los demás lleguen a percatarse de sus errores y malas intenciones.

El virus transmisible por vía sexual que se aborda en esta película remite a otra realidad social, que es la propagación del VIH, el cual acabó con muchas personas en aquel periodo. Las mujeres han sido un importante foco de propagación de este virus, ya que cuando ellas son portadoras pueden generarlo y perpetuarlo al transmitirlo a sus hijas/os. En todo caso, los/as niños/as son generalmente las principales víctimas de los problemas familiares, y además van a perpetuar dichos problemas, porque han aprendido a vivir de este modo. Así, esta película representa una metáfora que muestra que las/os adolescentes pueden romper el círculo vicioso de las madres que sufren, y de los padres que no están listos para entender a sus esposas.

#### LA ZOMBIFILIA: UNA METÁFORA DE LA EXPLOTACIÓN SEXUAL Y LA MISOGINIA

La principal escena de *Deadgirl* es la historia de unos jóvenes, que van experimentando unas aventuras y desaventuras con una zombi. Todo empieza cuando dos de estos adolescentes (Rickie y JT) encuentran en un antiguo

hospital el cuerpo encadenado de una mujer muerta-viviente. Inicialmente esto asusta a los jóvenes, que no pueden explicar de qué se trata ni tampoco saben qué hacer con ella. Tras un momento de discusión y confusión, JT descubre que la muerta-viviente es bonita. Entonces, decide conservarla, y también tener sexo con ella. Tras unos días, lleva también a otro amigo suyo, Whele, para que tenga sexo con la zombi.

La mujer muerta sexualizada no es específica del género Z; sin embargo, desde la primera película de este género destaca un particular interés por ella: *White Zombie*. Según Neely (2016: 11), se puede comparar *Deadgirl* con *White Zombie* ya que Madeleine y *Deadgirl*, las protagonistas-zombis de sendas películas, «are both situated as the monstrous-feminine at the threshold of fantasy / horror within patriarchal cultures». Además, ambas películas tratan de la cosificación de la mujer por los hombres que la quieren poseer. A diferencia de *White Zombie*, en que la zombi ha sido transformada por sus explotadores, los chicos de *Deadgirl* encuentran el trabajo ya hecho, van a aprovecharlo y perpetuarlo, incluyendo a otras mujeres en su lista de próximas zombis.

Aunque en *Deadgirl* la conversión en zombi no es exclusiva de las mujeres, la trama se centra en el rendimiento sexual de estas tras su transformación en zombis, lo cual puede atraer la atención de las instituciones y personas que se interesan por los derechos de las mujeres. Ahora bien, esta película no se limita a eso. Escenas como las que se presentan en *Deadgirl* llevan a pensar en otras cosas más. Primeramente, un cuerpo ominoso como el de *Deadgirl* se transforma en el centro del placer, y adicción en el caso de JT, por lo cual podemos hablar al mismo tiempo de extremismo y de abyección de la experiencia sexual. En segundo lugar, como ha señalado Jones (2013a: 2), la situación de *Deadgirl* lleva a uno a preguntarse si se trata de explotación de una mujer y misoginia —y en este caso el estatus de *Deadgirl* estaría más ligado al de un ser humano—, o más bien de necrofilia, por tratarse de una muerta. Optar por esta última aserción comportaría reducir *Deadgirl* a su estatus de muerta y se negaría, por tanto, su parte viviente. Haaga, el guionista, argumenta que se trata de necrofilia (v. Jones, 2013a: 6), sin embargo, Jones (2013a: 6) se opone a esta idea. Este especialista supone que «[t]he zombie (...) lays some claim to autonomy —however partial— since they express desires (chiefly, anthropological) of their own». Además, Jones (2013a: 4) piensa que «gender is the primary identity element that marks *Deadgirl* as a subject rather than just an object». Por tanto, este autor se ha centrado más en la feminidad de *Deadgirl* que en su estado de muerte. Con todo, suponemos que hay que considerar ambas partes (muerta y viviente) de *Deadgirl*, y analizar la escena tal y como

se ha propuesto: la zombificación como modo de limitar la mujer al abuso sexual, o bien a un estado que facilita la explotación sexual.

El zombi es la representación de un sujeto que pierde consciencia de su existencia, y cuya apariencia de muerto se define a medida que va recibiendo golpes de parte de aquellas personas que lo temen o que lo consideran como un peligro. La victimización voluntaria siempre tiende a deshumanizar a la persona que la está viviendo. Cuando dicha victimización se transforma en un modo de vida, hay que cuestionarse si la persona que la sufre sigue viva. Solo su automatización física y mental al vivirla la transforma en medio-viva. Cuando uno considera el título de la película, «*Deadgirl*», llama la atención la asociación de la «feminidad» con la «mortalidad». Además, la zombi es nombrada por JT con el mismo apodo de *Deadgirl*. A esas alturas, la película ha dejado unas dudas: ¿por qué la medio muerta está encadenada?, ¿por qué está desnuda? y ¿cómo ha sido transformada? ¿Será que esta película propone una metáfora que va más allá de la mera escena de una mujer explotada por unos jóvenes? Tal vez sea la misma historia del círculo que reproduce en cada momento —puesto que la violencia sexista es histórica (Sánchez *et al.*, 2017: 111)—, como si ellas (las mujeres) nunca consiguieran verdaderamente su libertad y continuaran siendo un objeto sexual —o un «fuck-slave» como dice JT en una de las principales escenas de la película— que hay que proteger a toda coste.

Podemos describir esta escena aludiendo también a Deleuze y Guattari (2013: 338), quienes piensan que el cuerpo de la mujer joven es un cuerpo perpetuamente robado para formar otros organismos. Es un cuerpo sin organismo predefinido, que se va configurando según las necesidades de su explotador/a. El sufrimiento, que se inflige a muchas mujeres, es el método que utiliza el masoquismo para constituir los cuerpos sin órganos (Deleuze & Guattari, 2013: 192). A las mujeres se les impone una historia, y también una prehistoria, en las que su cuerpo nunca ha sido suyo. Esta prehistoria a menudo se transforma en mitos, de tal forma que se crea como verdad inamovible. El hecho de elegir un grupo de protagonistas adolescentes y la imagen de la mujer encadenada demuestran también cómo los modos de explotación de las mujeres es algo histórico, y que las nuevas generaciones no hacen más que perpetuarlo y adaptarlo a su contexto. Las apariencias de igualdad de género a menudo se rompen cuando hay alguna crisis, o cuando aquellas que se identifican como mujeres se encuentran en necesidad básica o debilidad física o mental, de tal forma que se pueda deducir que son muchos/as aquellos/as que encuentran su placer explotando a mujeres anuladas, o al anularlas.

Las «fuck-slave» no se pueden eliminar porque así se recomienda o por una salvación esporádica, sino porque se les enseña a vivir en libertad y se las hace participar en crearse a sí mismas. Deben empoderarse para que no se encuentren en esos momentos en que se las anula. La libertad que es externa es otra forma de esclavitud que invita al sujeto a aprender a buscar a su salvador/a, en vez de tomar el rumbo de su vida. Es un modo también para el/la explotador/a de jugar al/la salvador/a, y elegir o modelar su víctima tal y como quiere, pues el/la mismo/a salvador/a se transforma a menudo en el/la nuevo/a dueño/a de la víctima. Como aseguran Mcglotten y Vangundy (2013: 102), los zombis son siempre cuerpos casi-pornográficos e, igual que tantas mujeres potencialmente pornográficas, carecen de autonomía. La falta de alternativa siempre crea más víctimas que la oposición a ciertas prácticas supuestamente amorales, porque traslada a la ilegalidad y al ámbito de lo no conocido dichas prácticas, que a menudo se reinstalan en la sociedad readaptándose en el mismo momento en que se las transforma en tabú. Cuando *Deadgirl* se ha escapado, Joann, la chica que Rickie ama, se transforma en la nueva «fuck-slave». Y el mismísimo Rickie, que se ha comportado como un salvador en el caso de *Deadgirl*, mantiene a Joann para tener sexo con ella. Además, la idea de JT y Wheele es poseer más mujeres de este tipo, y hacer un club dentro del edificio vacío. Entonces, el «fuck-slave» se va a transformar más en un sistema que convierte a las mujeres en objetos sexuales que en la explotación de una sola mujer en sí. Sin embargo, autores como Jones (2013a; 2013b) y Neely (2016) centran sus análisis en la primera *Deadgirl*, aquella que ha carecido de identidad humana desde el inicio de la película. Aun así, Jones (2013a: 12) desarrolla bastante bien el concepto de cosificación de la mujer, sobre todo cuando argumenta que *Deadgirl* es al mismo tiempo una agente y un objeto. Neely (2016: 20), por su parte, realiza un estudio acerca de la abyección de los personajes. Según esta estudiosa, JT y Rickie son unos perdedores que no han llegado a relacionarse con las chicas que han deseado. Por lo tanto, han sufrido la abyección, lo cual los lleva a reconstruir su masculinidad y su subjetivación transformando a *Deadgirl* en su abyecto. En definitiva, la abyección participa tanto en la creación de la monstruosidad de *Deadgirl* como en la de los chicos que la explotan sexualmente.

Como argumenta Kristeva (1980: 49-50), el miedo es la proyección de una agresión, revelando que había algo que uno no debería hacer, vivir o ver, y que por alguna razón uno se encuentra en la obligación de desobedecer dicha norma. Presentar la agresión es algo inherente en los textos de horror porque crea miedo en el público y en los personajes. En el caso de los chicos de *Deadgirl* la agresión empieza con la mirada del otro género desnudo, y

después en verla muerta y viva al mismo tiempo. Desde el público receptor la imagen de ella puede fusionarse con la de tantas otras chicas y mujeres que uno conoce. Para Rickie es a menudo la de Joann, la chica con la que ha tenido una aventura, y que sigue amando sin poder estar con ella. Para JT y Wheele, Deadgirl va a transformarse en la imagen de todas las chicas que siempre se les han resistido. A diferencia de Rickie, que siempre se opone a la idea de tener sexo con Deadgirl —pues considera a esta mujer como una víctima, y asocia su imagen a la de Joann, que podría ser igualmente violada por otros hombres—, los demás chicos van a empezar a tener miedo a partir del momento en que Johnny es castrado por Deadgirl. Por tanto, empiezan a ver la proyección de su futuro en Johnny, porque es del mismo género que ellos. Desde ese momento, Deadgirl empieza a asociarse con el zombi posmoderno. Como afirma Jones (2013a: 3), el zombi posmoderno no causa miedo por el mero hecho de poder producir daño en personas, sino porque los humanos no quieren transformarse en zombis.

El zombi es un mito que se asocia con la figura de un ser explotado, que se convierte en monstruo. En el caso de esta película, se trata también del monstruo sumiso y explotado por seres humanos. Cuando el monstruo es también víctima, y sus explotadores son seres humanos, nos cuestionamos la esencia humana y también la propiamente monstruosa. Esta confusión nos hace plantear lo siguiente: el estatus de monstruo es ante todo una construcción social y contextual que a menudo se sitúa más en un carácter físico e identitario desconocido o concebido como extraño, que en la actitud violenta y criminal que ejerce contra los demás. Con respecto a lo planteado aquí, se puede decir que la monstruosidad de Deadgirl —como la de tantas mujeres ficcionalizadas— es ante todo la fusión de los dos extremos «monstruo y víctima», en la que predomina el segundo estado.

#### LAS ZOMBIS STRIPPERS: UNAS CANÍBALES SEXIS

La trama de *Stripperland* (Skelding, 2011) está centrada en la propagación de un virus que ataca solamente a mujeres, sobre todo a aquellas que ejercen la profesión de *stripper*. El título de la película sugiere que el trabajo de muchas mujeres es hacer estriptís, mientras que en la película entre esta comunidad tener sexo con los clientes es lo normal. A tal respecto, en la introducción de la película el protagonista, Idaho (Luke), invita al público a reflexionar sobre la situación real de muchas de esas mujeres que se identifican

como *strippers*, cuando comenta que estas no son prostitutas, mientras que en las imágenes que aparecen luego en la pantalla muestran otra realidad: se trata más bien de escenas de prostitución que se convierten en canibalismo.

Según el protagonista, la situación de las mujeres no excluye a nadie, ya que «our moms and sisters would be turned into flesh-eating fantasy sex monsters that would treat us like food». Así, el protagonista demuestra que la explotación de una mujer en un momento dado podría transformarse en la de muchas otras con el tiempo. Pensamos que la idea misma de la propagación de epidemia zombi entre las mujeres es también un tipo de metáfora de la vida real, explicitando que cualquiera de ellas puede ser víctimas de algún tipo de violencia —a menudo es una cuestión de estar o no en el lugar equivocado en el momento equivocado—.

Esta película propone asimismo una reflexión sobre la situación de los homosexuales, bigéneros, transgéneros, agéneros, etc. Esas personas suelen ser víctimas de al menos dos tipos de discriminación: las que se dirigen a las mujeres y las que son específicas de su condición no-binaria. En esta película la escena culminante de dicha victimización la representa Guy Gibson (G.G.), cuya muerte ha sido causada por el mero hecho de vestirse con ropas de *stripper*, lo cual hace al cowboy (Frisco) suponer que sea una de ellas. La situación del cowboy es paradójica porque él mismo es gay, pero las experiencias catastróficas que ha vivido le conducen a tal estado de confusión que le hace suponer que todas las personas que se comportan como mujeres *strippers* son, en realidad, zombis *strippers*. Esta escena lleva a pensar también sobre el peso social que hace que la propia persona perteneciente a un grupo minoritario tienda a menudo a constreñir las muchas realidades existentes a la única visión establecida como verdadera hegemónicamente, lo cual es inherente a su condición de sujeto social cuyo ego es forjado por la intersubjetividad, es decir la «co-présence de l'autre et de soi» (Derrida, 1967: 23). En realidad, este «ego» es ya pensado desde la perspectiva de un varón (Derrida *et al.*, 2005: 146). En este sentido, la película entra también en el debate sobre la feminidad, la cual debería estar abierta a todas las personas que se sienten más o menos mujeres, porque ellos/as sufren a menudo el machismo. Como la concepción que se tiene sobre la feminidad no es eterna, ni universal (Derrida *et al.*, 2005: 148), tampoco lo es el sexismo.<sup>5</sup>

De igual modo que en *Deadgirl*, en *Stripperland* el placer está mezclado con violencia y explotación. Además, mientras las prostitutas van matando a

5 El feminismo actual debe también oír las voces de las no-binarias, porque permitirían a dicho movimiento entender la complejidad del sexismo, que va adaptándose a nuevos contextos.



personas, son controlables con la música y el dinero, pues son reducidas a la identidad de *strippers* y prostitutas. Como señala Virginia —una protagonista que es *stripper*, pero que no se ha transformado en zombi—, a menudo los hombres reducen a las mujeres a objetos y grupos sin pensar en sus identidades personales: «[they] group all strippers together and then (...) all women together (...) treating both groups like objects». Como las *strippers* son también mujeres, «[they]’re double objecting them». Esta idea es corroborada por el doctor, el creador del virus que ataca a estas mujeres. Su objetivo era transformar a las mujeres en esclavas, para que estas sirvieran y placieran a los hombres sin cuestionar, lo que él llama «a Brave New World», cosa que hace pensar en la novela distópica de Aldous Huxley (1977), en la que el sexo es automatizado y ninguno de los miembros de la comunidad sabe resistirse o negarse a una propuesta sexual por motivos personales. El doctor ha sesgado (o abusado de) la idea del mundo feliz de Aldous Huxley, al incluir solamente a las mujeres en dicho patrón de vida. Sin embargo, el doctor no consigue controlar a las mujeres víctimas de su invención, pues ellas mismas se lo comen. Señalamos que el hombre podría hasta cierto punto ser un objeto sexual, ya que es uno de los modos actuales de vivir el sexo (o, mejor dicho, consumirlo), que no excluye a ningún género. Sin embargo, aquellas que se identifican como mujeres son las que más claramente desempeñan el papel de objeto. Este tipo de relaciones sexuales convierten a una o varias de las personas en sujeto/s y a la/s otra/s en objeto/s que está/n fuera de la relación, aunque satisfaga/n al/a los sujeto/s. Eso lleva a Martínez Lucena y Barrycoa (2012: 115) a comentar que, en el periodo contemporáneo, «[l]a sexualidad ha sido sustituida por el consumo de sexualidad y, por tanto, en un objeto más de consumo».

El uso del dinero como forma de calmante demuestra también hasta qué punto dependen del dinero los seres humanos contemporáneos. Aun en su automatismo ellas se acuerdan de este. Por tratarse de mujeres sexualizadas, y al mismo tiempo zombificadas, estas escenas llevan a reflexionar sobre el valor de conceptos como el consentimiento ante la necesidad del dinero. Como el zombi es un mito que caricaturiza el mundo contemporáneo, también incluye los siguientes debates: ¿será el canibalismo del zombi una metáfora del consumo masivo y exuberante? ¿El deseo de destrucción del zombi no será también una alegoría que interpreta los efectos del afán consumista? De todas formas, el zombi posmoderno plantea la autodestrucción colectiva inconsciente y normalizada, lo cual supone la inclusión de los debates aludidos.

Autores como Opatić (2014: 2, 5-10) y Molpeceres (2017: 159) subrayan que el zombi es un mito que se asocia a la revolución; sin embargo, pensamos

que el zombi es más bien la representación caricatural de una revolución que es concebida por el otro externo o por los propios miembros de esta como un fracaso, sea porque se supone que se ha transformado en una forma de explotación por sí misma, o que ha recurrido a métodos demasiado violentos y autodestructivos. El zombi también sirve para relatar la historia de grupos sociales que siguen siendo víctimas mientras se rebelan. En este sentido, el zombi no es el mito de la revolución en sí, sino una lectura negacionista de la revolución, o una visión pesimista de la misma. A lo mejor son estos los temas que los textos que retoman el mito del zombi quieren plantear cuando salen a escena estos monstruos humanizados que devoran a todos los humanos que encuentran.

En consecuencia, se puede describir el zombi posmoderno aludiendo a términos como el totalitarismo de la revolución, puesto que, como señalan Lucena y Barraycoa, el zombi posmoderno es en cierto modo la imagen del poder totalitario (2012: 100-111). Se puede hablar también de una revuelta cuyo resultado real y efectivo es dudoso, o que contradice los valores sobre los que se ha basado. Por ejemplo, en el caso de *Stripperland* la idea de la revuelta está presente porque las mujeres consiguen matar a su dueño. De alguna forma proyecta la imagen de una posible revuelta en que se subvierten las relaciones de poder entre los hombres y las mujeres. No obstante, se trata de una revuelta en la que las mujeres revolucionarias siguen desposeídas de una voluntad propia, por lo que son manipulables con el dinero y la música.

## CONCLUSIONES

Llegamos a la conclusión de que existen varias realidades históricas y actuales que son similares a la de las chicas «zombificadas» (*Deadgirl*), la de las strippers «zombificadas» (*Stripperland*), la de las madres «zombificadas» (*Flesh Eating Mothers*) y la de las mujeres que «zombifican» (*Teenage Zombies*). Se trata de una problemática que las feministas no pueden resolver ellas solas, porque forman parte de un contexto global, que es una tendencia destructora de algunos seres humanos que encuentran placer en denigrar a los demás, explotándolos y deshumanizándolos.

En este sentido, el tema de las mujeres «zombificadas» y el de aquellas que «zombifican» no sirven solamente para demostrar que las iniciativas de las mujeres contemporáneas constituyen un gran movimiento que quebranta un sistema, sino que también cuestionan muchas estructuras que podrían reanu-

dar la violencia. Tal idea está presente en *Deadgirl*, en el que el estatus de muerta-viviente de la primera mujer se ha trasladado a Joann, y el mismo chico que pretendía salvar a la primera zombi se transforma en el dueño de Joann.

El zombi abre asimismo otro debate sobre el tema de la prostitución, y lleva a reflexionar sobre el hecho de que podrían existir muchas más prostitutas de las que se considera oficialmente, lo cual incluye a menudo a las *strippers*. Al menos en *Stripperland*, estas trabajan a menudo como prostitutas porque no tienen elección, lo cual podría llevar a ampliar las listas de profesiones y tipos de personas que podrían ser potenciales prostitutas. Así, las películas analizadas en este artículo muestran la complejidad de los conceptos de violación e igualdad de género, cuando muchas mujeres aun no pueden decidir sobre su cuerpo porque no tienen otras maneras de integrarse socialmente, o cuando el/la otro/a les obliga a que estén así, porque es de esta forma que consigue su placer.

El mito del zombi no se limita tampoco a la revolución, ya que reanuda la idea de la construcción prometeica transformada en un mal social. A estas alturas, la representación de la mujer científica en *Teenage Zombies* podría ser descrita como una caricatura de las mujeres hasta entonces poco representadas en el mundo científico y mal ficcionalizadas en la cinematografía. Al ser un mito que se asocia con la cuestión de las epidemias, el zombi trata también acerca del efecto de los problemas de un grupo dado en toda la sociedad (o sociedades). La idea de la madre zombificada en *Flesh Eating Mothers* desarrolla el tema de la infidelidad dentro de las familias y su repercusión social.

Como el género femenino, y todos los demás que se sienten asociados de algún modo a este, han sido deshumanizados históricamente (y siguen siéndolo en la mayoría de las sociedades), la «zombificación» y cosificación por el/la otro/a se hace más fácil. Puesto que toda discriminación se acompaña de un relato que evidencia la monstruosidad del sujeto discriminado, y también de una caricatura que lo hace aparecer cruel para que sea odiado por toda la sociedad (incluso por aquellos miembros con los que se asemeja, y sobre todo por sí mismo como sujeto discriminado), entonces, ya sea cuando las mujeres desempeñan el papel de zombi o ya sea cuando son «zombificadoras», estamos delante de la representación de su supuesta inferioridad social y su dependencia del género masculino, que juzga su decisión y su forma de ser. En este sentido, el cine Z demuestra que queda mucho por hacer para la deconstrucción del falogocentrismo del que hablaba Derrida.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABALIA MARIJUÁN, Andrea (2020): «Lo siniestro femenino: Olimpia y otros fantasmas imaginarios con rostro de mujer», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (34), pp. 109-125, disponible en <<https://despapiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/4360>> [28/12/2021].
- ARAGÓN, Ayala, & Oscar RANULFO (2013): «La deconstrucción como movimiento de transformación», *Ciencia, Docencia y Tecnología*, 47, pp. 79-93.
- BOOTHROYD, Dave (2006): «Cultural Studies and the Extreme», en Gary Hall y Clare Birchall (eds.), *New Cultural Studies: Adventures in Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 274-291.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, trad. M<sup>a</sup> Antonia Muñoz, Paidós, Barcelona.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2019): «Palimpsestos Z y otras reapropiaciones monstruosas: Nuevos mecanismos adaptativos para la revitalización de los clásicos», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 39, pp. 111-133. <<https://doi.org/10.25145/j.refiull.2019.39.04>>
- DELEUZE, Gilles, & Félix GUATTARI (2013): *Capitalisme et schizophrénie 2: Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, París.
- DERRIDA, Jacques (1967): *De la grammatologie*. Les éditions de Minuit, París.
- (1996): *Résistances de la psychanalyse*, Les éditions Galilée, París.
- (2001): *L'Université sans condition*, Les éditions Galilée, París.
- et al. (2005): «Women in the Beehive: A Seminar with Jacques Derrida», *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 16(3), pp. 138-157. <<https://doi.org/10.1215/10407391-16-3-139>>
- ELAM, Diane (1994): *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyeme*, Routledge, Nueva York. <<https://doi.org/10.3366/olr.1996.013>>
- GONZÁLEZ, Házael (2017): *Quijote Z: El Ingenioso Hidalgo Zombi don Quijote de la Mancha*, Dolmen Editorial, Palma.
- GRAHAME-SMITH, Seth (2009): *Pride and Prejudice and Zombie*, Quirk Books, Philadelphia.
- HALL, Gary (2006): «Cultural Studies and Deconstruction», en Gary Hall y Clare Birchall (eds.), *New Cultural Studies: Adventures in Theory*, Edinburgh University Press, Edinburgh, pp. 31-52.
- HALL, Stuart (2011): «Introduction: Who Needs 'Identity'?», en Stuart Hall y Paul du Gay (eds.), *Questions of Cultural Identity*, SAGE, Los Angeles, pp. 1-17. <<https://doi.org/10.4135/9781446221907.n1>>
- HUXLEY, Aldous (1977): *Brave New World*, Granada, Londres.
- JONES, Steve (2013a): «Gender Monstrosity: Dead Girl and the Sexual Politics of Zombie-rape», *Feminist Media Studies*, 13(3), pp. 525-539. <<https://doi.org/10.1080/14680777.2012.712392>>
- (2013b): «XXXombies: Economies of Desire and Disgust», en Murali Balaji (ed.), *Thinking Dead: What the Zombie Apocalypse Means*, Lexington Books, Nueva York, pp. 197-214.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur: Essai sur l'abjection*, Éditions du Seuil, París.

- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge, & Javier BARRAYCOA (2012): «El zombi y el totalitarismo: de Hannah Arendt a la teoría de los imaginarios», *Imagonautos: revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*, 2(2), pp. 97-118.
- MCGLOTTEN, Shaka, & Sarah VANGUNDY (2013): «Zombie Porn 1.0: or, Some Queer Things Zombie Sex Can Teach Us», *Qui Parle*, 21(2), pp. 101-125. <<https://doi.org/10.5250/quiparle.21.2.0101>>
- MOLPECERES, Sara (2017): «The Zombie: A New Myth in the Making. A Political and Social Metaphor», *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 40(2), pp. 151-168.
- MONTES, Alicia (2017): *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis: La carne como figura de la historia*, Argus-a Artes y Humanidades, Buenos Aires.
- NEELY, Sol (2016): «Ruined Abjection and Allegory in Deadgirl», *Screen Bodies*, 1(2), pp. 4-24. <<https://doi.org/10.3167/screen.2016.010202>>
- OLNEY, Ian (2017): *Zombie Cinema*, Rutgers University Press, New Brunswick. <<https://doi.org/10.36019/9780813579498>>
- OPATÍĆ, Dunja (2014): «Zombies in Revolt: The Violent Revolution of American Cinematic Monsters», [sic] - a *Journal Of Literature, Culture and Literary Translation*, 4(2), pp. 1-20; disponible en <<https://hrcak.srce.hr/132925>> [25/06/ 2021]. <<https://doi.org/10.15291/sic/2.4.lc.2>>
- SÁNCHEZ, Irene et al. (2017): *Putas e insumisas*, Virus Editorial, Barcelona; disponible en <<https://www.viruseditorial.net/paginas/pdf.php?pdf=putas-e-insumisas.pdf>> [27/12/2021].
- SCANLON, Geraldine M. (2007): «Orígenes y evolución del movimiento feminista contemporáneo», en Pilar Folguera (ed.), *Feminismo en España: Dos siglos de historia*, Edición Pablo Iglesias, Madrid, pp. 219-249.

## FILMOGRAFÍA

- HALPERIN, Victor (dir.) (1932): *White Zombie*, Halperin Production, United States.
- MARTIN, James Aviles (dir.) (1988): *Flesh Eating Mothers*, Indigo Motion Pictures, United States.
- MONROE, Steven R. (dir.) (2010): *I Spit on your Grave*, Anchor Bay, United States.
- OCELOT, Michel (dir.) (1998): *Kirikou et la sorcière*, Les armateurs, France.
- SARMIENTO, Marcel & Gadi HAREL (dirs.) (2008): *Deadgirl*, Hollywoodmade Production, United States.
- SKELDING, Sean (dir.) (2011): *Stripperland*, Cheezy Flicks Production, United States.
- TOURNEUR, Jacques (dir.) (1943): *I walked with a Zombie*, RKO Pictures, United States.
- WARREN, Jerry (dir.) (1959): *Teenage Zombies*, MCMLVII G. B. M. Productions, United States.