

LA PENDULAR SUBJETIVIDAD DEL ZOMBI

EDWARD J. ANDREWS GERDA

Universidad Nebrija

eandrews@nebrija.es



Recibido: 09-11-2023

Aceptado: 03-09-2024

RESUMEN

¿Qué podría explicar la popularidad de los zombis en los últimos años? El cuerpo del zombi se ha convertido en un recipiente que acoge y desplaza una serie de miedos que sufren las sociedades contemporáneas. Estas fuerzas impulsan una manera de ahondar y empezar a conceptualizar varias cuestiones teóricas dentro de la noción de la identidad zombi. En la cultura popular, el zombi ha pasado de disfrutar de cierta subjetividad en sus orígenes a perder la singularidad al convertirse en un colectivo sin cerebro, con el único propósito de devorar carne humana. Sin embargo, queremos retomar la naturaleza del zombi y sus implicaciones en relación con las ideas de subjetividad y comunidad. A través de varias propuestas estéticas recientes, proponemos revelar la vulnerabilidad y la subjetividad pendular del zombi e ilustrar cómo las identidades pendulares son la base de una posición subjetiva profunda y más bien frágil.

PALABRAS CLAVE: zombi; pendular; subjetividad; identidad; estética.

THE PENDULAR SUBJECTIVITY OF THE ZOMBIE

ABSTRACT

What could explain the popularity of zombies in recent years? The zombie's body has become a vessel that accommodates and displaces an array of fears that contemporary societies suffer. These forces illustrate a way to delve deeper and begin to conceptualize various theoretical issues related to the notion of zombie identity. In popular culture, the zombies have gone from experiencing a distinct subjectivity in their origins to losing singularity by becoming a brainless collective, with the sole purpose of devouring human flesh. However, we want to restore the nature of the zombie and its implications in relation to ideas of selfhood and community. By means of recent aesthetic

proposals, we aim to reveal the vulnerability and pendular subjectivity of the zombie and illustrate how pendular identities are the basis of a deep and rather fragile subjective positioning.

KEYWORDS: zombie; pendular; selfhood; identity; aesthetics.



INTRODUCCIÓN

Las historias de los muertos vivientes, desde sus primeras encarnaciones, dramatizan la deshumanización de las personas de descendencia subsahariana al tiempo que las retratan como fuentes de una alteridad ontológicamente terrorífica, ya que los zombis siempre amenazan con propagar esa inhumanidad que les caracteriza. Además, las ficciones zombis representan un cumplimiento freudiano de deseo (Laplanche y Pontalis, 1996) en el que el héroe, hombre blanco, cisgénero y heteronormativo, mata a las hordas infecciosas y deshumanizadas de zombis que lo acorralan. La proximidad visual y narrativa de series como *The Walking Dead* (2010-2020), análoga al género wéstern, sugiere que estos deseos están estructurados por ideologías coloniales que se hacen eco de la aniquilación de la comunidad nativa en el oeste de los Estados Unidos (Pokornowski, 2016).

El terror que pueden provocar los zombis no proviene de una muerte inminente a manos de un enemigo monstruoso, sino de la amenaza de convertirnos en esa cosa infectada, sin vida, inhumana, bestia y vulnerable. Entonces, el zombi, como figura liminal, no solo simboliza una vida sin prerrogativas, sino que encarna, de forma paradójica, la vulnerabilidad amplificada a través de la otredad *racializada*, privada de sus derechos más básicos. Mediante la cultura popular; el cuento de Manuel Gonzales, «All of Me», en su colección de relatos *The Miniature Wife and Other Stories*; las pinturas del artista Kim Dorland; las performance y dibujos de la artista Jillian McDonalod; y el cine de autor, exploraremos el auge y el importante fenómeno de la resurrección zombi. La creciente relevancia de los textos y las prácticas culturales zombis destacan el reciente aumento del interés por el tema zombi, no sólo en el cine convencional, sino también en la literatura y el arte (Hubner, Leaning y Manning, 2015). La amenaza existencial de estas narrativas es un recordato-

rio de la universalidad de la vulnerabilidad, en otras palabras, estos relatos «reflect world-wide anxieties, and they serve to allay them» (Sontag, 1965: 42). La proliferación de estas narrativas hoy refleja la propagación de una ansiedad, codificada en el lenguaje del terror. Asimismo, estos relatos proceden de las mismas fuerzas supremacistas blancas patriarcales del capital culpables de las históricas desigualdades racializadas y de género que engendran la vulnerabilidad. De forma simultánea, estas fuerzas patriarcales impulsan su propia vulnerabilidad y, como resultado, reproducen la justificación de la violencia para defenderse, porque aquello que se vuelve susceptible a la violencia también se vuelve capaz de violencia (Pokornowski, 2016).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La figura del zombi llegó a América del Norte a través de un libro sensacionalista del periodista W. B. Seabrook titulado *La isla mágica*, publicado originalmente en 1929 (Seabrook, 1989). Esta crónica cautivó la imaginación colectiva e inspiró el primer largometraje de zombis, *White Zombie* (1932), de los hermanos Halperin. La figura caribeña del zombi, que Seabrook y los hermanos Halperin popularizaron, se encontraba en el centro de una intersección diaspórica, en la que la esclavitud, el imperialismo, el colonialismo y la revolución política reordenaron una combinación única de culturas y creencias. A este respecto, la afirmación de Seabrook de que el hombre es «like an animal» (1989: 101) evoca el relato de las teorías pseudocientíficas eugenésicas, criminológicas y darwinistas sociales que, convencidas de que la evolución era progresiva, consideraban a las personas de raza blanca, especialmente la europea, evolutivamente más avanzadas que las razas negras, como constataron Baur, Fischer y Lenz (Pokornowski, 2016). De esta manera, estas teorías establecían diferencias étnicas y una jerarquía e higiene racial, y perpetuaban las dualidades humano-animal y salvaje-civilizado, deshumanizando y degradando a las personas de raza negra como menos humanas que las de raza blanca (Rose, 2009). Después de esta descripción inicial, el zombi y, consecuentemente, las personas de raza negra están tan deshumanizados por Seabrook que este comienza a usar el pronombre de objeto de género neutro «eso», *it* en inglés, para referirse a estos colectivos (Pokornowski, 2016).

La obra maestra de terror dirigida por el cineasta George A. Romero en 1968, *Night of the Living Dead*, se cita habitualmente como el punto de inflexión en la historia representativa del zombi (Oloff, 2017), ya que Romero divorció al

zombi de sus lazos históricos con Haití, el vudú y la genealogía de la opresión, y lo convirtió en el cadáver errante caníbal que nos resulta tan familiar hoy. «The modern zombie was born» (Mogk, 2011: 4). A partir de este momento, el zombi se transformó en un monstruo sediento de sangre, sin personalidad, de carne podrida y, lo más importante, en una horda capaz de aniquilar a la humanidad. Por consiguiente, los zombis pasaron de ser una fuerza laboral barata a un apocalipsis en toda regla y su popularidad ascendió (Dendle, 2007). En su mayor parte, el mundo académico apoya las afirmaciones de la erudita Kirsten Oloff y el escritor Matt Mogk en el análisis de la hibridación de Romero del zombi con otras figuras como el *ghoul* o los espíritus necrófagos (Boon, 2011), señalando la novedad de relacionar a los zombis con el concepto del contagio en *Night of the Living Dead* (Keetley, 2014). Sin embargo, especialistas en el relato zombi detallan la deuda de Romero con la novela de Richard Matheson *Soy leyenda* y su primera adaptación cinematográfica, *El último hombre en la Tierra* (1964) (Christie, 2011). Si existe un consenso único entre especialistas, el claustro académico y personas aficionadas de la ficción de zombis es que *Night of the Living Dead* fue crucial para hacer prosperar este género (Pokornowski, 2016).

El zombi no es un ente vacío ni de significante ni de significado y nunca lo ha sido, pero su relación con el valor social y político se ha ido erosionando debido a las repetitivas representaciones sintomáticas que ha sufrido y sufre dentro del género cinematográfico y literario. En consecuencia, no es de sorprender que la ficción zombi tenga tantos seguidores entre los «blancos», ya que les permite imaginar un escenario en el que la aniquilación violenta de cualquier amenaza a su poder o privilegio se justificará como un acto de auto-defensa. Además, estos actos violentos se despolitizan y se normalizan, porque los mismos individuos que atacan ese poder y privilegio se consideran sujetos-objetos no-humanos. Esta formulación discursiva y las estructuras distintivas de las narrativas zombis analizadas hasta ahora también están claramente relacionadas con el relato de los asesinatos actuales de estadounidenses de raza negra (Pokornowski, 2016) y el lamentable espectáculo reciente de los agentes fronterizos de los Estados Unidos a caballo persiguiendo y cargando contra migrantes de origen haitiano, con lo que parece un látigo, cerca del municipio de Río Grande, Texas (Sánchez-Vallejo, 2021).

Este tipo de acontecimientos pone en manifiesto que el código penal y los requisitos que regulan los actos de violencia en defensa propia son inadecuados, ya que en lugar de tener que demostrar que la vida de uno estaba realmente en peligro de muerte, el defensor piensa que la circunstancia que está viviendo le permite reaccionar de cualquier forma, sin atender a los lími-

tes que establece la legislación penal acerca de la proporcionalidad de la actuación en defensa propia. ¿Qué oficial de policía que patrulla en una comunidad conflictiva; qué persona adinerada que se encuentra en un barrio humilde; qué colonizador que vive entre los colonizados, y así sucesivamente, no puede afirmar que alguna vez haya temido por su vida? Obviamente, el miedo de que nos pueda pasar algo no justifica actuar de forma violenta. Sin embargo, la legitimación del miedo se normaliza a través de la ubicuidad del zombi, cuyas narrativas contemporáneas sirven en gran medida como un relato que sacia los apetitos de las personas intolerantes, porque validan las ansiedades que provocan la sensación de inseguridad y justifican la violencia extrema. Reconocer esta relación, entre la producción de vulnerabilidad y la consecuente reproducción de violencia, es solo un primer paso. La tarea real pasa por articular y promover nuevas formas de imaginar y abordar la alteridad, formas que evitan la objetivación de las personas y el discurso del otro como monstruoso y malsano. Es preciso pensar formas que abordan la vulnerabilidad sin recurrir a la violencia (Pokornowski, 2016).

EL ZOMBI EN LA CULTURA POPULAR

Mientras que *Night of the Living Dead* nos obliga a pensar, como sociedad, en otra forma de imaginar la alteridad y la susceptibilidad de la justificación de la violencia en defensa propia, gran parte del género cinematográfico y literario zombi que lo sucede se deleita únicamente en la violencia. Tanto la versión del cómic como la televisiva de *The Walking Dead* son paradigmáticos en este sentido. En concreto, en el episodio seis de la segunda temporada, titulado «Secretos», un personaje (Hershel) duda de la supuesta inhumanidad de los zombis, solo para que sus cuestiones éticas sean descartadas como lujos peligrosos por los otros miembros del grupo. En esta formulación de valores, un grupo de personajes habla de lo inhumanos y monstruosos que son los zombis, enfatizando que ya no son seres queridos, mientras otro personaje aboga por evitarles la violencia debido a una posible humanidad latente (Kang y Boyd, 2011). Sin embargo, en última instancia, los zombis resultan demasiado peligrosos para siquiera ser considerados ni tratados de forma ética, y se procede a aplicarles una violencia *higienizante* en un acto de supuesta legítima defensa (Darabont, 2010).

Volvamos un momento al origen del concepto de zombi y su relación con las políticas capitalistas. Sabemos que se originaron en la economía *proto-*

capitalista de los Estados Unidos del siglo XIX, sin embargo, la metáfora capitalista no llegó a su punto culminante hasta 1978 con la película *Dawn Of The Dead*, también del cineasta George A. Romero, en la que los personajes principales intentan escapar del apocalipsis zombi buscando refugio en un centro comercial. Al encontrarse en un entorno conocido y de seguridad temporal, las personas supervivientes regresan a sus raíces consumidoras y saquean los comercios (Dendle, 2007).

Como hemos señalado antes, el zombi tal como lo conocemos hoy, por su propia naturaleza, es una criatura sin mente que alguna vez fue un ser humano, un individuo sensible con nombre y voluntad propios, pero que ha sido deformado para convertirse en un consumidor voraz sin raciocinio ni emoción. Deambula por las calles de la ciudad, alrededor de los pueblos y a lo largo de las carreteras sin ningún pensamiento o deseo que no sea otro que el de consumir. Por tanto, aparece una similitud inquietante entre los zombis y las personas integrantes de las economías capitalistas, al menos en términos de comportamiento. Las multitudes salen de sus hogares y acuden en masa a los centros comerciales y grandes almacenes, entregando voluntariamente los frutos de su trabajo a cambio de productos, es decir, las hordas se abandonan al consumo compulsivo sin saber realmente porqué. Una característica definitoria del zombi es la pérdida de la sensibilidad del individuo una vez transformado en muerto viviente, igual que la pérdida de sensibilidad que sufre el individuo dentro de una cultura capitalista de consumo desenfrenado, a manos del *mass-marketing* y la publicidad (Dobb, 2024). En su novela *Lullaby*, el escritor Chuck Palahniuk nos describe esta pérdida de voluntad de la siguiente manera:

Experts in ancient Greek culture say that people back then didn't see their thoughts as belonging to them. When ancient Greeks had a thought, it occurred to them as a god or goddess giving an order (...). Now people hear a commercial for sour cream potato chips and rush out to buy, but now they call this free will. At least the ancient Greeks were being honest (2003: 20).

En esta cita, Palahniuk deja claro el paralelismo entre los zombis y los consumidores compulsivos, en lo que ambos experimentan una pérdida de sensibilidad, discernimiento y singularidad. El zombi es un monstruo colectivo, a diferencia de sus homólogos vampíricos y licantrópicos, ya que aquellos en nuestra sociedad que están entregados al instinto del consumo conforman la mayoría, mientras que la minoría crítica hacia el capitalismo desde dentro son perseguidos de la misma manera que un humano no infectado sería ata-

cado por los zombis. Además, el zombi es un dispositivo de aniquilación. Si bien los vampiros son una pequeña minoría que vive en el subsuelo, alimentándose para sobrevivir, un enjambre de zombis existe solo con el propósito de consumir o convertir a todos los humanos en muertos vivientes hasta que la especie se extinga y el mundo sea habitado solo por zombis (Robb, 2024).

Los defensores de un capitalismo *laissez-faire* exigen la conformidad de todos con su sistema de creencias y sus formas de vida. Sin embargo, postulamos que si bien las películas y novelas sobre el apocalipsis zombi capitalizan la ansiedad de las masas, el propósito subyacente de la ficción zombi no es mostrar el fin del mundo, sino ilustrar cómo el mundo puede cambiar profundamente por medio de la desarticulación de las políticas trasnochadas. «Post-apocalyptic zombie worlds are fantasies of liberation: the intrepid pioneers of a new world trek through the shattered remnants of the old, trudging through the shells of buildings and the husks of people» (Dendle, 2007: 54). En la novela *World War Z*, en particular, el abandono del clima cultural dominante en los Estados Unidos hace añicos la filosofía capitalista altamente individualista preexistente e impulsa a las masas, a través de su vulnerabilidad, a la supervivencia mediante la vida comunitaria y la cooperación (Brooks, 2007).

Por otra parte, debemos recordar que el capitalismo transforma las sociedades en su totalidad a medida que cautiva a miles de millones de personas para que se unan a sus filas. Este sistema económico cambia todo el patrón según el cual vive la humanidad, remodelando la propia naturaleza humana: resucita y renueva pasadas opresiones e impulsa la guerra y la destrucción ecológica. De hecho, parece actuar como una fuerza de la naturaleza, creando caos y devastación en una escala mucho mayor que cualquier desastre natural. Sin embargo, este sistema no es un producto de la naturaleza, sino de la actividad humana, que, de alguna manera, ha escapado del control humano y ha cobrado vida propia. Los economistas escriben sobre las funciones y exigencias del mercado, pero el mercado es solo el producto de la creatividad humana, es decir, la actividad laboral. Ahora bien, el acto de producir se ha convertido en una máquina que domina a los humanos que emprenden tal actividad, «hurling the world in a direction that few people in their right mind would want» (Harman, 2009: 11). En particular, ante la crisis financiera que comenzó en el año 2007, algunos analistas económicos revelaron la existencia de «bancos zombis», instituciones financieras que se encontraban en «un estado de muerte viviente», incapaces de cumplir ninguna función positiva, pero que representaban una amenaza para todo lo demás (Tett, 2009). Lo que no reconocen estos analistas es que el capitalismo del siglo XXI en su conjunto es

«a zombie system, seemingly dead when it comes to achieving human goals and responding to human feelings, but capable of sudden spurts of activity that cause chaos all around» (Harman, 2009: 12).

En este contexto, el capitalismo zombi presenta una oportunidad para reflexionar sobre las sociedades que producen y consumen, en distintos soportes y representaciones de una versión trastocada de sí misma, para dar cuenta del contenido simbólico que poseen estas interpretaciones. Según el filósofo Jorge Fernández Gonzalo (2011), las historias de zombies sirven como un análisis de las relaciones personales en momentos difíciles y muestran la incapacidad de los humanos para coordinar una respuesta ante una amenaza, en este caso ante el capitalismo. Por otra parte, nuestro universo mediático se basa muchas veces en posverdades, en repetir reiteradamente una mentira que acaba usurpando el territorio de la verdad. Esto es lo que configura el aspecto del zombi, en concreto, algo con apariencia de ser humano que suplanta al ser humano original (Fernández Gonzalo, 2011). El universo mediático incluye las vastas instituciones de propaganda: relaciones públicas, publicidad, los *mass media*, etc. Además, según el filósofo y lingüista Noam Chomsky, «lamentablemente también incluye tendencias en el mundo intelectual postmoderno» (Andrews Gerda, 2015: 37). Esta declaración de Chomsky revela la existencia de una relación entre la era *post-truth*, el universo mediático y la filosofía zombi. El zombi sería, pues, la personificación del hábito de considerar no sólo la realidad sino al otro como mero combustible al servicio de nuestro egoísmo. «En esta reducción, que la economía de mercado hace de todos y cada uno de nosotros como consumidores, no estamos muy lejos de esos otros consumidores por antonomasia que son los no-muertos» (Fernández Gonzalo, 2011: 53).

Hasta este momento, hemos analizado cómo el zombi —en la cultura de masas y popularizado por George A. Romero— abandona el escenario místico y mágico, recontextualizado y revelado como un cadáver reanimado irreflexivo sin un origen místico. Al encontrarse liberado de ese control espiritual, el zombi protagonista de las películas *Night of the Living Dead*, *Shaun of the Dead* (2004) y la serie de televisión *The Walking Dead*, pierde su subjetividad y limita su razón de ser. Esta concepción del zombi parece encajar en el marco de la parataxis distópica, es decir, el zombi deviene el centro de la identidad destruida. Sin cerebro y liberado del poder del *bokor*, el zombi carece de subjetividad en un espacio que ha sido destruido por la colectividad homogénea en el que habita.

ARTE ZOMBI

El ciclo arriba mencionado es una manera de ahondar y empezar a conceptualizar varias cuestiones teóricas dentro de la noción de la identidad zombi. Como hemos destacado, la identidad del zombi ha pasado de disfrutar de cierta subjetividad en sus orígenes a perder la singularidad al convertirse en un colectivo sin cerebro, con el único propósito de devorar carne humana. Sin embargo, queremos retomar la naturaleza de la subjetividad a través de la perspectiva del zombi, específicamente la que se presenta en el cuento del escritor Manuel Gonzales, «All of Me», del volumen *The Miniature Wife*. Hasta ahora, se ha dejado de lado la exploración de las implicaciones en relación con las ideas de subjetividad y la figura del zombi, pero en «All of Me», nos encontramos con una posición subjetiva profunda y más bien frágil. Siguiendo el ejemplo de las representaciones de zombis en textos culturales y artísticos del pasado, esta conceptualización del zombi ilustra cómo las identidades oscilantes son la base de una subjetividad que suscita empatía. El narrador de Gonzales en «All of Me» ilustra estos cambios a lo largo de un continuo oscilar *metáxico* entre humano y zombi (2013).

Podemos ver un ejemplo de este cambio en el que aparece la subjetividad oscilante en la primera línea del cuento de Gonzales: «The zombie in me would like to make a few things clear. The zombie in me would like to make it clear that there is no zombie in me, per se. Would like to make it known that there is only me, in fact, and that all of me is zombie» (2013: 135). Este pasaje ilustra una subjetividad reflexiva y oscilante en la que humano y zombi están en desacuerdo con la forma de describir con precisión la nueva identidad que ambos, al parecer, están experimentando. El humano desea describir la condición de zombi en oposición a sí mismo, mientras que el zombi desea crear un espacio subjetivo desde lo humano para definirse a sí mismo. Sin embargo, no todo él puede ser zombi, como asegura al final la cita; si así fuera, la batalla entre identidades sería irrelevante. No habría necesidad de que identificara una parte como zombi y la otra como no zombi, ya que una parte no existiría o no podría ser percibida. El zombi aborda el problema como si ya hubiera ganado la batalla por la identidad, mientras que la parte humana interpreta un monólogo interno como si pudiera identificar qué partes de su identidad son zombis y qué partes no lo son. Ambas subjetividades parecen tener la esperanza de ser responsables de la creación de este sujeto, cuando en realidad, no hay prueba de la existencia de una posición estable para que una de las dos partes salga vencedora (Hyde, 2015): las dos «pursue a horizon that is forever

receding» (Vermeulen y van den Akker, 2010: 12). A lo largo del cuento, hay un continuo movimiento entre una posición y otra, ya que ambas subjetividades intentan crear una base indicadora para la acción futura.

Gonzales construye este diálogo entre la subjetividad oscilante entre humano y zombi en otros párrafos del relato por medio de monólogos internos. Esta identidad no es binaria, es decir, no oscila solo entre lo humano y lo zombi o entre lo zombi y lo humano, sino que más bien es un «pendulum swinging between (...) innumerable poles» (Vermeulen y van den Akker, 2010: 6). El narrador afirma que «the zombie's voice in my head is near constant» (Gonzales, 2013: 135) y discute continuamente con él, empleando una variedad de estrategias. El zombi le dice al narrador que rompa cuellos, muerda caras y engendre un ejército de muertos vivientes, «to go back to an evil we know and understand» (Gonzales, 2013: 149). Pero también discute con el narrador acerca de las descripciones enfrentadas o la comprensión en cuanto a las particularidades textuales, como podemos apreciar en las siguientes locuciones: «For instance... Let's not for instance» (Gonzales, 2013: 138); «The point I'm trying to make here being this: I was in a fine mood when I left the house this morning. I was in a splendid mood this morning when I left my house» (Gonzales, 2013: 146); y finalmente, «what I have now is an opportunity, what I have now is a chance» (Gonzales, 2013: 151). Como este híbrido zombi-humano es capaz de reflexionar, descubre que la voz del otro oscila entre varios polos y diferencias semánticas que son de su interés. Varias veces, el otro se recrea en la banalidad humana que podemos apreciar en el empleo de «buen» y «espléndido» y en la diferencia entre «oportunidad» y «posibilidad». En otras ocasiones, el otro plantea cuestiones más serias como ceder o no a los deseos asesinos, crear una horda de muertos vivientes o que estos apetitos solo se queden en malas intenciones (Hyde, 2015).

Los polos representativos ofrecidos aquí no son completamente humanos ni completamente zombis, sino un espacio liminal donde ambas subjetividades ponen a prueba su umbral de identidad frente a la concepción del otro. Estos polos plantean la cuestión de qué estado de ánimo, palabra o acción es más humana o zombi, y cómo pueden impulsar activamente una determinada identidad. Los polos se estructuran en torno a un sentimiento de lo que es humano o zombi, y a lo largo del texto se convierten en lo que el otro cuestiona y debate activamente; lo que podríamos traducir como un sentimiento del que tanto el humano como el zombi son conscientes, pero, al mismo tiempo, no lo pueden precisar o determinar con facilidad (Vermeulen y van den Akker, 2010). Se trata de una visión utópica, por parte del humano y del zom-

bi, que describe más bien un clima en el que el anhelo de una utopía prevalece, a pesar de su inútil naturaleza (Turner, 2015), puesto que parece que ninguna de las dos identidades predominará de forma determinante.

Las identidades zombi y humana, en continua competitividad interna, se reconocen, pero a cada uno le resulta difícil precisar qué significa ser exactamente uno u otro. Podemos detectar procesos de identidad en esta rivalidad, pero no un sistema totalizador estable que sustraiga a una de las identidades de ese espacio de *entremedios*. Además, aunque ambas identidades intentan lo propio como una búsqueda de estabilidad, la forma en que el relato posiciona estas luchas internas nos da a entender que esta esperanza de estabilidad será en última instancia inútil. En este contexto, ni humano ni zombi pueden desplazar completamente al otro (Hyde, 2015). Sin embargo, cada uno actúa como si pudiera.

La pintura del artista Kim Dorland *Zombies (The Parents)* (Figura 1) muestra dos figuras que se tambalean a través de un bosque teñido de rojo. El color de su piel y las aureolas que envuelven sus cuerpos plúmbeos hacen eco del carmesí vibrante de los árboles. Esta duplicación sugiere no solo la insaciable sed de sangre de los zombis, sino también su posible conexión con su entorno y quizás también con la naturaleza. Además, en lugar de mostrarse como parte de la horda zombi, aparecen como sujetos, como una madre y un padre. Esta subjetividad arraigada en la domesticidad hace que nos preguntemos cómo serían sus vidas antes de que se transformaran en zombis y si algo de su humanidad permanece indemne en su nueva identidad.

La mujer en el primer plano de *Zombies* (Figura 2), otra pintura de Dorland, resulta especialmente humana. La forma en que se abraza y mira hacia el suelo mientras se mueve por el bosque la hace parecer más perdida y vulnerable. Nos identificamos y *empatizamos* con ella, porque se ve desamparada y alienada. La obra de Dorland refleja la tendencia reciente de representar criaturas sobrenaturales no simplemente como monstruos aterradores, sino como sujetos complejos que despiertan empatía. Dada esta tendencia a humanizar lo sobrenatural, no es sorprendente que los zombis estén adquiriendo una nueva identidad en la literatura y arte actuales. En lugar de ser monstruos absurdos, torpes, peligrosos y carnívoros, los zombis de estas formalizaciones son figuras trágicas con las que nos podemos identificar (Dorland, 2015).

Este renacimiento del que disfrutaban los zombis comprende también lo carnavalesco. En los últimos años, las procesiones de zombis, en las que los participantes se disfrazan como muertos vivientes y deambulan en masa, han tomado las calles de las grandes urbes (Conrich, 2015). Al fingir ser zombi de

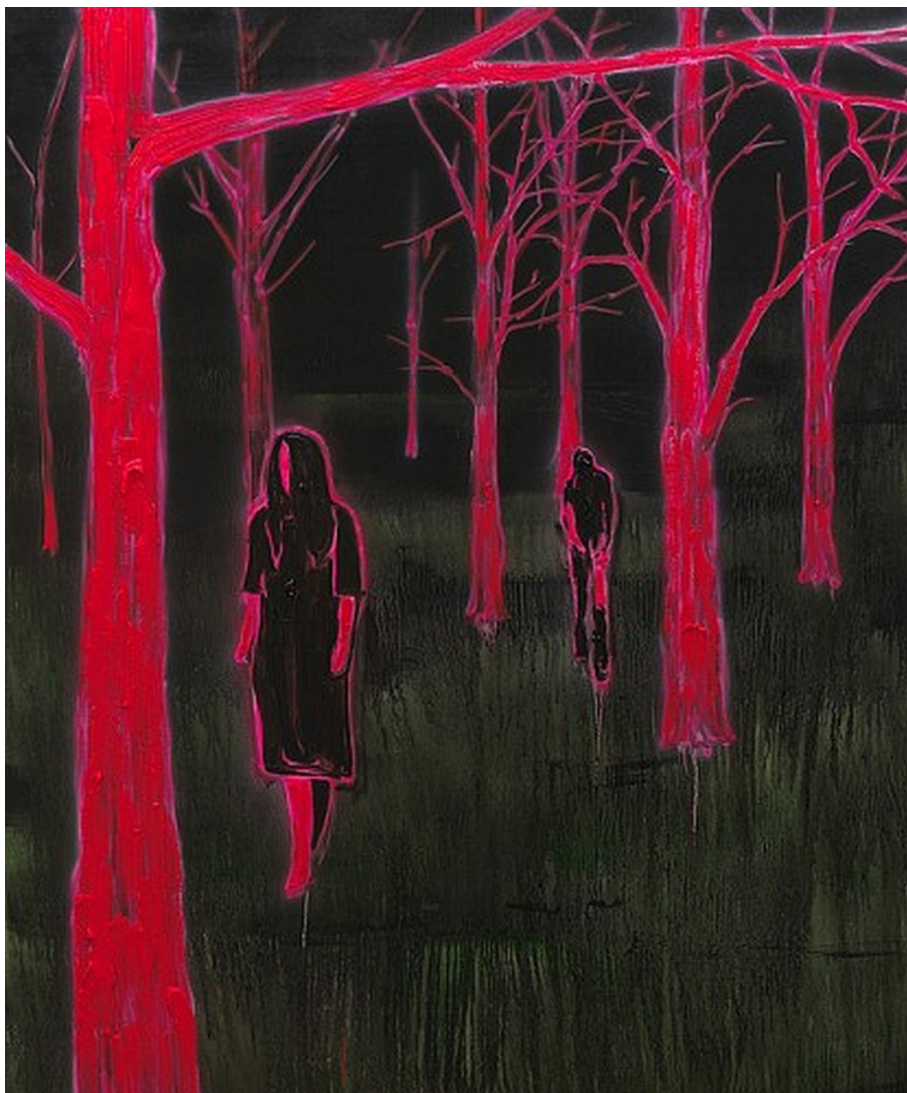


Figura 1. Kim Dorland, *Zombies (The Parents)*, 2013, óleo sobre lienzo sobre tabla, 182,88 x 152,4 cm. *Skrik*. <https://skrik.home.blog/2014/02/28/ymutate-zombies-the-parents-2013-oil-on/>

una manera festiva y humorística, los participantes dominan y desplazan sus miedos, normalizan los muertos vivos y hacen que resulten inofensivos (Hutchinson, 2014). *Horror Make-up* (Figura 3), una performance de la artista Jillian McDonald que ha ganado cierta reputación *underground* por su trabajo



Figura 2. Kim Dorland, *Zombies*, 2013, óleo sobre lienzo sobre tabla. *Hyperallergic*.
<https://hyperallergic.com/159939/getting-to-know-zombies/>

inspirado en el cine refleja cómo se han infiltrado y normalizado estos personajes en nuestros espacios urbanos.

En su página web, McDonald describe su performance en el tren «L» del metro de la ciudad de Nueva York de la siguiente manera:

I transform myself from normal to zombie in the midst of a daily subway commute. Instead of improving my features, like the woman who steadily applies makeup en route to work or play, I become gruesome. This work takes cues from the legion of women who perform beauty rituals on the subway in a curious private zone where they seem unaware of anything outside their activity, and the rising cult of zombies in popular culture, where zombie gatherings and zombie lore flourish. Locating the audience physically in the subway performance space positions them as both voyeurs and potential victims (2024).

En lugar de usar maquillaje para cumplir con la convención de parecer más atractiva, McDonald se convierte en una criatura macabra y grotesca. Sin embargo, su transformación resulta inofensiva, ya que su performance logra



Figura 3. Jillian McDonald, *Horror Make-up*, 2006, vídeo. Jillian McDonald.
<http://jillianmcdonald.net/projects/horrormakeup.html>

atraer poca atención por parte de la mayoría de los viajeros del metro (Hutchinson, 2014).

Podemos dibujar paralelismos entre este trabajo y el género del cine de terror, debido a que, como este género, el propósito es la fabricación del miedo como entretenimiento. No obstante, a diferencia de las películas de terror contemporáneas, *Horror Make-up* no transmite violencia extrema, ofrece poca sangre y la trama novelesca brilla por su ausencia. Estas disposiciones se eliminan para resaltar a la protagonista, es decir, el desarrollo del personaje de la intérprete principal bajo un foco más íntimo. Además, la pieza se basa en una de las características más fascinantes del mito zombi: su irrupción tanto en el espacio público como en el privado, que, como consecuencia, difumina las fronteras substantivas entre ambas esferas. Como sugiere McDonald, esta fusión es en gran medida una característica del fenómeno reciente de los desfiles de zombies (Lauro, 2015), pero también habla de ese elemento definitivo del zombi, que algunos, como el teórico de la literatura Victor Shklovsky, han afirmado como la base de todo arte, la transgresión del límite entre lo extraño y lo familiar (1990). De este modo, la performance de McDonald, aparte de representar la transformación de una mujer en zombi, ofrece al testigo o espectador involuntario un elemento extraño en un entorno familiar (Lauro, 2015).

Esta performance es un ejemplo de un zombi extratextual, es decir, *Horror Make-up* permite que el zombi salga de las páginas de los libros, de la pantalla cinematográfica, del sistema del código binario de los videojuegos y que habite nuestro mundo como una metáfora no ligada a ningún medio (Lauro, 2015). Sin embargo, este zombi extratextual sigue siendo un zombi textual después de todo. En su forma, *Horror Make-up* parece una reanimación de la historia del arte de la *performance*, ya que en estas situaciones los zombies parecen ser más que una metáfora. En este sentido, el zombi aporta observaciones sobre sí mismo y su propia elaboración como si fusionara *morfosis* de

metamorfosis o autotransformación, y metáfora, «llevar», en el que metaconota después o más allá. Entonces, si la metáfora consiste en trasladar el sentido de una palabra o frase a otra con una finalidad estética, «then perhaps all metaphors are zombies» (Lauro, 2015: 169).

Al exhumar al zombi de su nicho hollywoodense, McDonald, por medio de su trabajo, nos permite ver qué tipo de catarsis busca el portador de la metáfora del zombi. La mayoría de su obra relacionada con el zombi hace uso de apropiaciones cinematográficas o «zombifications» (Lauro, 2015: 170) de diversas maneras. En su video, *Alone Together in the Dark* de 2009, reutiliza algunas secuencias de la película *The Quiet Earth* del director neozelandés Geoff Murphy. Asimismo, en *The Screaming* de 2007, un video de once minutos, McDonald combina varias escenas de diferentes películas de terror, incluida *Zombi 2* de Lucio Fulci, entre otras (McDonald, 2024).

Sin embargo, quizás la pieza que más empatía profesa hacia los zombis sea una serie de dibujos que datan del año 2010. Realizada en tinta china, acuarela y lápiz dorado y plateado sobre papel, *Body Count Drawings, Zombie Series* (Figura 4), resulta simple y poco tecnológica en comparación con sus



Figura 4. Jillian McDonald, *Body Count Drawings, Zombie Series*, 2010, tinta y acuarela sobre papel. Jillian McDonald. <http://jillianmcdonald.net/blog/2013/06/24/body-count-drawings-zombie-series/>

trabajos digitales, aunque igual de impactantes visualmente. En esta serie de dibujos, McDonald nos presenta un recuento visual de los cadáveres de las películas *The Night of the Living Dead* y *Day of the Dead* (1985) en dos pliegos de papel de gran formato, donde crea un glosario visual de todas las víctimas transformadas en muertos vivientes de cada película. En otra hoja, McDonald nos proporciona una colección de estos muertos, enumerados en el orden en que mueren con su correspondiente clave para poder consultar sus nombres y, de esta manera, facilitar su identificación (Lauro, 2015). De este modo, McDonald rinde homenaje a estos cadáveres transformados en zombis condenados al anonimato de la horda con estos inventarios de cuerpos, para así enfatizar la enjundia de la corporeidad (Krieger y Davey Smith, 2004).

Los zombis son seres que resultan espeluznantes por su aspecto físico, es decir, por «processes of decomposition and the eruption of blood, bodily fluids, entrails, not to mention messy saliva» (Hubner, Leaning y Manning, 2015: 6). Su físico nos obliga a examinar nuestras limitaciones al contemplar cuerpos no normativos (Hubner, Leaning y Manning, 2015).

La filósofa Julia Kristeva propone que la marginación que sufren las mujeres se debe a que sus cuerpos son percibidos como abyectos: la materialidad de sus funciones corporales y procesos reproductivos, como el acto de dar a luz, marcado simultáneamente por la posibilidad de vida y muerte, desafía las distinciones conceptuales necesarias para construir y comprender la realidad. El cuerpo que menstrúa, el cuerpo embarazado y el anciano cuerpo femenino son recordatorios de la fragilidad y la mortalidad humanas y, por lo tanto, son inquietantes, una amenaza al orden social. Kristeva (1982) no se refiere a un objeto, porque presupone una relación y un grado de separación mensurable y definible del yo / sujeto, pero teoriza lo abyecto como algo caracterizado por la exclusión, un lugar donde el significado colapsa.

El cadáver, las heridas y cualquier signo de descomposición, en este caso los de los zombis, son abyectos no simplemente porque significan muerte, sino porque muestran lo que ignoramos para seguir viviendo. Nos obligan a afrontar nuestra propia frágil materialidad. El conocimiento o el significado de la muerte pueden existir en el ámbito de lo simbólico y, por tanto, no son abyectos; la materialidad de «death infecting life» (Kristeva, 1982: 4) es, en cambio, la que provoca repulsión (Kristeva, 1982). Por esta razón, el zombi pendular altera la frontera entre el otro y uno mismo, la vida y la muerte.

Sin embargo, el pensador y crítico literario Mijaíl Bajtín (1984), en su análisis de la estética grotesca, ve en lo abyecto y sus manifestaciones visuales una posibilidad de renovación, apertura y aceptación de la dimensión corpo-

ral del ser humano. Los cuerpos de los zombis combinan todos los aspectos de la vida y la muerte, mostrando su intrincado vínculo. Lo abyecto se define por la ambivalencia y la ambigüedad, ya que abarca aspectos tanto mortales como vivificantes de la tierra y el cuerpo y lo material (Bajtín, 1984).

At that time the term grotesque first appears on the scene but in a narrow sense occasioned by the finding at the end of the fifteenth century of a certain type of Roman ornament, previously unknown. These ornaments were brought to light during the excavation of Titus' baths and were called grottesca from the Italian word grotta. Somewhat later similar ornaments were discovered in other areas of Italy. What is the character of these ornaments? They impressed the connoisseurs by the extremely fanciful, free, and playful treatment of plant, animal, and human forms. These forms seemed to be interwoven as if giving birth to each other (Bajtín, 1984: 31-32).

Es decir, la vida y la muerte se juntan en una representación deformada del cuerpo en la que a menudo se combinan.

El colapso de estas fronteras permite aceptar la muerte como parte de la vida y, en consecuencia, reconoce su interdependencia y sus poderes regeneradores. En lugar de dejarlo de lado o tratar de purificarlo, lo grotesco enfatiza lo abyecto y, según Bajtín, «this exaggeration has a positive, assertive character» (1984: 19), ya que permite la posibilidad de cambio y proporciona las herramientas para abordar la abyección sin excluirla, sino reconociéndola como parte de la realidad humana.

Podemos apreciar esta posibilidad de evidenciar y abordar la abyección en la película *Train to Busan* (2016) y su precuela animada, *Seoul Station* (2016), del director Yeon Sang-ho. *Seoul Station*, sin embargo, es una criatura completamente diferente de su trepidante predecesora. Ambientada al comienzo de la epidemia que provocó la invasión zombi en *Train to Busan*, sigue los pasos de la extrabajadora sexual Hye-sun en su intento de reunirse con su inexperto novio Ki-woong, antes de que cualquiera de los dos caiga presa de los zombis. Un confinamiento impuesto por las insensibles autoridades de Seúl, aparentemente incapaces o no dispuestas a distinguir entre humano y zombi, complica la situación. Mientras que *Train to Busan* recurre a la acción ensordecedora, la animación de *Seoul Station* resulta notablemente más taciturna por sus grisáceos tonos apagados; no obstante, imita la realidad mediante la iluminación y el movimiento de la cámara, los personajes realistas y la atención a los detalles.

Por otra parte, *Seoul Station* es un retrato mordaz que refleja las injusticias y la hegemonía feroz impuestas por la clase dominante en el mundo real.

Hay escenas inspiradas en el movimiento democrático surcoreano de la época, que predicen las protestas que pronto estallarían. Sin embargo, la intención principal de este largometraje animado es la de evidenciar la condición de las personas sin hogar, que podemos relacionar directamente con situaciones de muchas sociedades.

La película comienza con dos jóvenes en la calle fuera de la estación de tren, en medio de una conversación sobre la necesidad de un «estado de bienestar», cuando notan la presencia de un anciano tambaleándose con sangre en el cuello. Dudan brevemente antes de que uno decida hacer lo correcto y vaya a preguntarle al hombre si se encuentra bien. Antes de recibir una respuesta, siente arcadas, abrumado por el hedor, y regresa con su amigo. No sabemos si el anciano es un zombi, pero sin duda se trata de una persona sin hogar. El anciano entra en la estación y se sienta junto a una pared, aparentemente su lugar habitual para pernoctar (Sango-ho, 2016).

Otro momento revelador de *Seoul Station*, que pone en relieve la desolación de los habitantes condenados y atrapados en los márgenes de la sociedad, es la lucha de Hye-sun y un hombre mayor mellado por pasar debajo de una puerta mientras se acerca una zombi. Parece que el hombre no va a lograr escaparse, pero justo cuando la mujer los alcanza, comienza a hablarles de forma ininteligible. La mujer resulta no ser una zombi, simplemente actúa de manera extraña debido a alguna enfermedad mental (Sango-ho, 2016). Estas escenas, cargadas de desasosiego, encarnan la incapacidad de los personajes de distinguir entre los marginados y los zombis, ya que, a nivel literal, las personas marginadas son las más vulnerables (y parte) de la realidad humana.

Así como con *Seoul Station*, sería un error relacionar *Los hambrientos* (2017), película dirigida por Robin Aubert, con el típico relato de zombis. *Los hambrientos* posee un tono realista y melancólico que aporta profundidad a la historia. Un virus aparentemente zombi diezma las regiones rurales de Quebec y sus pocos habitantes. Al igual que en *Night of the Living Dead* y *Dawn of The Dead*, que dieron forma al género zombi, los muertos resucitan y amenazan a los vivos. Sin embargo, la diferencia, que se percibe de forma inmediata, reside en la ausencia de los estereotípicos roles de género de supervivencia heteropatriarcal. No hay adolescentes con las hormonas desbocadas ni hombres fornidos deseosos y destinados a ser líderes. Los supervivientes parecen escogidos al azar y reales, vivos más por cautela y suerte que por sus habilidades de lucha o conocimientos especiales. Aparte de una pareja de lesbianas de edad avanzada, parece que los personajes se conocen por primera vez.

Sencillamente los une el hecho de ser personas y necesitarse las unas a las otras. En un lugar apartado del campo, este grupo heterogéneo de supervivientes intenta crear un espacio seguro para resolver los conflictos de manera razonada y civilizada.

Algunos integrantes del grupo actúan como fugitivos, mientras que otros intentan portarse con la mayor normalidad posible, con la esperanza de que tarde o temprano el gobierno los rescate y así recuperar la normalidad. De cuando en cuando, aparecen fragmentos de humor que funcionan como aglutinante afectivo para contrarrestar la tristeza generalizada del filme. Por ejemplo, para asustar a sus compañeros, un funcionario local los acecha con actitud de zombi para asustarlos (Kermode, 2018). Los zombis, aunque pueden moverse con rapidez, no suelen lanzarse sobre la gente. Su aspecto más aterrador es la serenidad y su capacidad de espera. En ocasiones, los bancos de niebla que atraviesan las zonas boscosas se dispersan para desvelar las figuras siniestras de los zombis quietos.

Quizás lo más sorprendente de estos zombis sea su capacidad de efectuar un gesto estético. Los zombis se reúnen alrededor de montículos de objetos encontrados que han reunido y apilado dentro de los claros del bosque o en los arcones de las carreteras, en un misterioso ritual, quizás para recuperar su talante espiritual perdido tiempo atrás. Enormes cúmulos de sillas, piezas de maquinaria o juguetes componen estas construcciones, que podríamos denominar esculturas, tal vez como una remembranza del consumismo. Asimismo, estas instalaciones *site-specific* proporcionan un contrapunto a la existencia cada vez más humilde de los humanos, que están aprendiendo a abandonar sus anticuados modos de pensar y su mentalidad individualista (Kermode, 2018) con el propósito de formar comunidad. Esta capacidad estética es un ejemplo de este cambio en el que aparece la subjetividad pendular del zombi y, como hemos destacado antes, refleja una tendencia reciente de representarlos no simplemente como monstruos aterradores, sino como sujetos pensantes y conscientes capaces de articular conceptos complejos. Los zombis actúan como oráculos o augures, haciendo sus propias evaluaciones de lo que es útil para crear un lugar con sus propios valores, no sólo una proyección de los nuestros, a menudo gravitados en la violencia sin sentido. Puede que los zombis sean un reflejo de la importancia para nuestra comprensión de lo que significa exactamente ser humano. En este sentido, los zombis representan colectivos discriminados que luchan por la igualdad, la liberación y la ruptura de tabúes, dado que no se adhieren a las convenciones y restricciones sociales (Suttler-Cohen, 2011).

DESENLACE

El cuerpo del zombi se ha convertido en un depósito que acoge y, paralelamente, desplaza una serie de temores que sufren las sociedades contemporáneas. Su figura calma nuestros miedos hacia el colapso social al mostrar que estas criaturas rebeldes y peligrosas pueden ser contenidas y controladas, tal vez incluso curadas (Hutchinson, 2014). Como hemos visto, reconocer esta relación entre la producción de vulnerabilidad y la consecuente reproducción de violencia es solo un primer paso. El propósito subyacente de la ficción zombi no es mostrar el fin del mundo, sino ilustrar cómo el mundo puede cambiar profundamente por medio de la desarticulación de las estrategias políticas caducas, reemplazándolas por enfoques responsables de liberación y unidad. La tarea real pasa por articular y promover nuevas formas de imaginar y abordar la alteridad, formas que eviten la objetivación de las personas y el discurso del otro como monstruoso y nocivo: prueba de ello son los indicios artísticos ofrecidos en este artículo. Si prestamos la atención suficiente a nuestro entorno, la figura del zombi pendular nos hace pensar en nuestra humanidad y en lo que nos depara el futuro de una manera nueva.

Pay Attention Mother Fuckers (Figura 5), de Bruce Nauman, pone la atención en nuestra falta de cuidado hacia nuestro entorno, la humanidad, el concepto de ser humano y la noción de zombi. Esta obra, una de las muchas de Nauman que guarda relación con el lenguaje, es una litografía realizada en blanco y negro con el texto a la inversa. Por ello, debemos prestar especial atención a la hora de poder leer la frase y, mientras la leemos, tomamos consciencia del proceso de lectura, es decir, de nuestra mente y su poder de imaginar.

En su libro *Citizen: An American Lyric*, la poeta y dramaturga Claudia Rankine escribe, «because white men can't / police their imagination / black men are dying» (2014: 135). Esta cita nos urge a recalibrar las convenciones en las que imaginamos la monstruosidad, la alteridad y la violencia en los medios culturales populares para ayudar a articular un cambio en la forma en que se canaliza la imaginación y se justifica la violencia. Las ficciones de zombis necesitan reconocer las políticas de raza y la historia racial y mostrarnos no cómo sobrevive el hombre excepcional, sino que cuando una vida se vuelve vulnerable, toda vida corre peligro (Pokornowski, 2016).

En este contexto, llegamos a conocer la noción de comunidad cuando experimentamos la imposibilidad de comunión o presencia ante la muerte de otra persona. El antropólogo Georges Bataille escribe: «if it sees its fellow-being die, a living being can subsist only outside itself» (Nancy, 1991: 15). En



Figura 5. Bruce Nauman, *Pay Attention Mother Fuckers*, 1973, litografía, 97,1 x 71,7 cm. *The Art Newspaper*. <https://www.theartnewspaper.com/2018/10/19/pay-attention-mother-fuckers-bruce-naumans-slippery-split-up-moma-retrospective-rewards-vigilant-viewers>

este éxtasis, «death is the fundamental object of the communal activity» (Bataille, 1985: 208), es decir, «community is revealed in the death of others» (Nancy, 1991: 15) o en su transformación en zombi. Cuando esta transformación se presenta como ajena, la imposibilidad misma de representar su sentido suspende o quiebra la posibilidad de autopresentación y nos expone a nuestra finitud. Sin embargo, esta exposición también resulta en una apertura a la comunidad, es decir, una vez fuera de nuestro aislamiento, encontramos al otro (Nancy, 1991). La comunidad se revela en la muerte de otras personas, en la transformación de estas en zombi, porque la muerte misma es la verdadera comunidad. Por lo tanto, la muerte es la comunidad genuina de los seres mortales. La muerte, como comunidad, establece nuestro vínculo con la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREWS GERDA, Edward Jobst (2015): *El concepto de la sinceridad en la era post-truth* [Tesis de Maestría], Universidad Complutense de Madrid, Madrid. Disponible en: <https://studylib.es/doc/5131671/el-concepto-de-la-sinceridad-en-la-era-post>
- BAJTÍN, Mijaíl (1984): *Rabelais and his world*, trad. Hélène Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington.
- BATAILLE, Georges (1985): *Nietzschean Chronicle. Visions of Excess: Selected Writings, 1917-1939*, ed. y trad. Allen Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- BOON, Kevin (2011): «And the Dead Shall Rise», en Deborah Christie y Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, Fordham University Press, Nueva York, pp. 5-8. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823234462.003.0006>
- BROOKS, Max (2007): *World War Z: An Oral History of the Zombie War*, Three Rivers Press, Nueva York.
- CHRISTIE, Deborah (2011): «A Dead New World: Richard Matheson and the Modern Zombie», en Deborah Christie y Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*, Fordham University Press, Nueva York, pp. 67-80. <https://doi.org/10.5422/fordham/9780823234462.003.0006>
- CONRICH, Ian (2015): «An Infected Population: Zombie Culture and Modern Monstrous», en Laura Hubner, Marcus Leaning, y Paul Manning (eds.), *The Zombie Renaissance in Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Londres, pp. 15-26. https://doi.org/10.1057/9781137276506_2
- DARABONT, Frank (dir.) (2010): *The Walking Dead*, Fox Networks Group, Netflix / HBO España.
- DENDLE, Peter (2007): «The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety», en Niel Scott (ed.), *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, Editions Rodopi B. V., Ámsterdam/Nueva York, pp. 45-55. https://doi.org/10.1163/9789401204811_005

- DORLAND, Kim (2015): *Everyday Monsters*, Museum of Contemporary Art Press, Denver.
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011): *Filosofía zombi*, Anagrama, Barcelona. <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.B00063111>
- GONZALES, Manuel (2013): *The Miniature Wife and Other Stories*, Riverhead Books, Nueva York.
- HARMAN, Chris (2009): *Zombie Capitalism: Global crisis and the relevance of Marx*, Bookmarks Publications, York.
- HUBNER, Laura, Marcus LEANING y Paul MANNING (2015): *The Zombie Renaissance in Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Londres. <https://doi.org/10.1057/9781137276506.0006>
- HUTCHINSON, Kristen (2014): «Getting to Know Zombies», *Hyperallergic*, 31 de octubre. Disponible en: <https://hyperallergic.com/159939/getting-to-know-zombies/>
- HYDE, Zachary (2015): «The Oscillating Zombie», *Notes on Metamodernism*, 7 de mayo. Disponible en: <http://www.metamodernism.com/2015/05/07/the-oscillating-zombie/>
- KANG, Angela (escritora) y David BOYD (dir.) (2011): «Secretos», temporada 2, episodio 6, *The Walking Dead*, dir. Frank Darabont, Fox Networks Group / Netflix / HBO.
- KEETLEY, Dawn (2014): «Introduction: We're All Infected», en Dawn Keetley (ed.), *Essays on AMC's The Walking Dead and the Fate of the Human*, McFarland Publishing, Jefferson, pp. 3-25. <https://doi.org/10.1017/s0021875815000572>
- KERMODE, Jennie (2018): «The Ravenous», *Eye for Film*, 12 de marzo. Disponible en: <https://www.eyeforfilm.co.uk/review/the-ravenous-2017-film-review-by-jennie-kermode>
- KRIEGER, Nancy, y George DAVEY SMITH (2004): «“Bodies Count”, and Body Counts: Social Epidemiology and Embodying Inequality», *Epidemiologic Reviews*, vol. 26, núm. 1, pp. 92-103. <https://doi.org/10.1093/epirev/mxh009>
- KRISTEVA, Julia (1982): *Powers of horror: An essay on abjection*, Columbia University Press, Nueva York.
- LAPLANCHE, Jean, y Jean-Bertrand PONTALIS (1996): *Diccionario de Psicoanálisis*, trad. Fernando Gimeno Cervantes, Paidós, Barcelona.
- LAURO, Sarah Juliet (2015): *The Transatlantic Zombie: Slavery, Rebellion, and Living Death*, Rutgers University Press, New Brunswick. <https://doi.org/10.36019/9780813568850>
- MCDONALD, Jillian (2024): «Horror Make-up. Performance, 2006», *Julian McDonald*. Disponible en <http://jillianmcdonald.net/projects/horormakeup.html>
- MOGK, Matt (2011): *Everything You Ever Wanted to Know About Zombies*, Gallery Books, Nueva York.
- NANCY, Jean-Luc (1991): *The Inoperative Community*, ed. Peter Connor, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- OLOFF, Kerstin (2017): «From Sugar to Oil: The Ecology of George A. Romero's "Night of the Living Dead"», *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 53, núm. 3, pp. 316-328. <https://doi.org/10.1080/17449855.2017.1337677>
- PALAHNIUK, Chuck (2003): *Lullaby*, Vintage, Nueva York.
- POKORNOWSKI, Steven (2016): «Vulnerable Life: Zombies, Global Biopolitics, and the Re-

- production of Structural Violence», *Humanities*, vol. 5, núm. 3, pp. 71. <https://doi.org/10.3390/h5030071>
- RANKINE, Claudia (2014): *Citizen: An American Lyric*, Greywolf Press, Minneapolis. https://doi.org/10.1111/rsr.12255_3
- ROBB, D. T. (2024): «The Zombie as Barometer of Capitalist Anxiety», *Lumen*. Disponible en: <https://courses.lumenlearning.com/readinganthology/chapter/the-zombie-as-barometer-of-capitalist-anxiety-by-d-t-robb>
- ROSE, Steven (2009): «Darwin, race and gender», *EMBO reports*, vol. 10, núm. 4, pp. 297-298. <https://doi.org/10.1038/embor.2009.40>
- SÁNCHEZ-VALLEJO, María Antonia (2021): «EE UU investigará a los agentes fronterizos que persiguieron a migrantes haitianos en Texas», *El País*, 21 de septiembre. Disponible en: <https://elpais.com/internacional/2021-09-21/ee-uu-investigara-a-los-agentes-fronterizos-que-persiguieron-a-migrantes-haitianos-en-texas.html>
- SANGO-HO, Yeon (dir.) (2016): *Seoul Station*, Fine Cut/Studio Dadashow, Corea del Sur.
- SEABROOK, William B. (1989): *The Magic Island*, Paragon House Publishers, Wilshire, Reino Unido.
- SHKLOVSKY, Viktor (1990): *Art as Device: Theory of Prose*, Dalkey Archive Press/Illinois State University, Normal.
- SONTAG, Susan (1965): «The Imagination of Disaster», *Commentary*, núm. 40, pp. 42-48.
- SUTTLE-COHEN, Sara (2011): «Plans Are Pointless; Staying Alive Is as Good as It Gets: Zombie Sociology and the Politics of Survival», en Christopher M. Moreman y Cory James Rushton (eds.), *Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead*, McFarland & Company, Londres/Jefferson.
- TETT, Gillian (2009): «Curse of the Zombies Rises in Europe Amid an Eerie Calm», *Financial Times*, 3 de abril. Disponible en: <http://remington-work.blogspot.com/2009/04/curse-of-zombies-rises-in-europe-amid.html>
- TURNER, Luke (2015): «Metamodernism: A Brief Introduction», *Queen Mob's Teahouse*, 5 de enero. Disponible en: <https://queenmobs.com/2015/01/metamodernism-brief-introduction/>
- VERMEULEN, Timotheus, y Robin VAN DEN AKKER (2010): «Notes on metamodernism», *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, núm. 1. <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>