

FILOLOGÍA Z: CONVERGENCIAS, REDES Y METALITERATURA EN LOS *REMAKES* ZOMBIS HISPANOS

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA
Universidad de Cantabria
joseantonio.calzon@unican.es

Recibido: 13-07-2020
Aceptado: 13-07-2020



RESUMEN

El artículo, a partir del peso específico que cobran en la cultura zombi las relaciones transficcionales y los saltos transmediales, analiza los principales *remakes* Z hispanos —inspirados en el *Lazarillo*, en el *Quijote* y en *La casa de Bernarda Alba*—, viendo en estos cruces e interferencias de diferentes códigos, así como referencias intertextuales que arrancan fundamentalmente del uso de la metaliteratura como mecanismo legitimador frente a una obra original que sirve al receptor para recodificarla/ expansionarla en una nueva versión que busca establecer diálogos entre la literatura realista y la cultura pop de corte no mimético.

PALABRAS CLAVE: *remake*, zombi, metaliteratura, intertextualidad, reescritura.

Z-PHILOLOGY: CONVERGENCES, NETWORKS AND METALITERATURE IN SPANISH ZOMBIES REMAKES

ABSTRACT

This article analyses the main Spanish zombie remakes inspired by *Lazarillo*, *Don Quijote* and *La casa de Bernarda Alba* on the basis of the specific importance of transfictional connections and transmedial jumps in Z-culture. These rewritings show crosses and interferences among different codes, as well as intertextual references

based mainly on the usage of meta-literature as a legitimating mechanism in opposition to the original texts. This is used by the receiver to recode/expand the classical story by creating a new version which establishes links between realist literature and non-mimetic pop culture.

KEYWORDS: remake, zombie, metaliterature, intertextuality, rewriting.



1. INTRODUCCIÓN: ¿VIVIMOS EN UN MUNDO Z?

En el momento de escribir estas líneas, el contagio a nivel global del denominado coronavirus o COVID-19 ha alcanzado unas dimensiones y una magnitud mediática con muy escasos precedentes en nuestra historia contemporánea. El valor crucial de las comunicaciones instantáneas, la comprensible incertidumbre ante una situación inédita en los últimos tiempos y un creciente morbo ante todo lo que huele a virus letales y pandemias descontroladas han servido como caldo de cultivo para una situación de alerta internacional que, en última instancia, no parece sino hacerse eco de una creciente tendencia a creer en la finalización de la raza humana por diversos motivos (Espinoza Rojas, 2017: 37-40).

Desde este contexto, la denominada *ficción zombi* ha venido a instaurarse dentro de un panorama más amplio que algunos, como Martínez Lucena (2012: 20), denominan lisa y llanamente *ficción apocalíptica*. Así, las historias Z —en auge tras los atentados del 11-S (Payne, 2017: 212)— retoman el viejo mito del vudú haitiano,¹ metamorfoseado a través de la literatura y el cine y convertido en icono de la cultura pop tras la difusión de *Night of the Living Dead* (1968), de George A. Romero, a partir de la cual «el zombi (...) sufrió definitivamente una profunda transformación y adquirió sus características fundamentales actuales» (Carcavilla Puey, 2013: 2).²

Sumergido en la cultura popular, el zombi ha sabido seducir no solo a aficionados, sino también a un sector del ámbito académico —vinculado fun-

1 Entre los distintos estudios acerca del origen folklórico y del análisis antropológico del vudú referimos en particular Ferrero y Roas (2011) y Martínez García (2016: 227-228).

2 Para un repaso de la presencia de la temática zombi en la literatura y el cine, véanse Molina Gil (2015: 152-153), Martínez Lucena (2012: 46-55) o Cano Esteban y Ferreira (2017: 2-3), entre otros.

damentalmente con el sector de las relaciones internacionales (Payne, 2017: 212)—,³ haciendo así de un ser alienado, nihilista, irracional, solitario, anónimo, individualista, despersonalizado y egoísta un constructo cultural al que todo le vale, y en cuyo código de conducta no cabe el respeto, los escrúpulos o el arrepentimiento (Jáuregui Ezquibela, 2014: 141 y 143). De este modo, el zombi, fruto del vacío semántico que comporta (Ferrero y Roas, 2011: 4), ha sabido convertirse en una metáfora de casi todo, desde la hiperindividualización del sujeto moderno (García Ferrer, 2017: 105) hasta los procesos iniciáticos (Carcavilla Puey, 2013: 2), pasando por el apocalipsis (Coulombe, 2016: 7), la dicotomía entre civilización y barbarie (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 48), la condición de subalterno (Ferrero y Roas, 2011: 7), la sumisión social (Cano y Ferreira, 2017: 18), el miedo a la muerte (Labra, 2012: 96; Martínez Lucena, 2012: 30) o los estragos del capitalismo desbocado (Domingo Valls, 2016: 223). En última instancia, la figura del no-muerto parecería remitir a la representación simbólica de la angustia del hombre moderno ante sus poliédricos desafíos (Martínez Lucena, 2008: 238). Convertido en el epítome contemporáneo de un discurso en torno al monstruo cuyas raíces emergen de forma nítida de la modernidad (Mergruen, 2017: 327), ha servido para dar corporeidad a las nociones de diferencia, extrañeza y alteridad: «el monstruo aparece como una forma alegórica, designa una realidad que le es exterior, proclama la existencia de una relación entre lo que es y lo que no es, hace referencia al abismo abierto entre el mundo del Ser y de la apariencia, entre lo ideal y lo real» (Tur Planells, 2004-2006: 705).⁴

2. EL REMAKE Z Y EL CASO ESPAÑOL. EL PROBLEMA DE LA REPRESENTACIÓN

Articulado a partir de la metáfora del palimpsesto (Molina Gil, 2015: 150), el *remake* crea por su propia naturaleza una red intertextual a caballo entre la reproducción y el cambio (Raya Bravo, 2017: 49), sirviéndose para ello de uno o varios sistemas semióticos (Barrios Vicente, 2012: 3). Desde este prisma, en los últimos años hemos asistido a una serie de reescrituras Z que arrancaron con *Pride and Prejudice and Zombies* (Grahame-Smith, 2009) y a la que han seguido, entre otras, *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (Winters,

3 A este respecto, es notable la diferencia de consideración entre la crítica anglosajona y la hispana, ámbito este último donde «el éxito de la cultura Z cuenta con un acercamiento académico incipiente, si lo comparamos con el éxito del fenómeno» (Martínez García, 2016: 235).

4 A este respecto, véase también Moreno Serrano (2011).

2009), en el ámbito anglosajón, y en el hispano *La casa de Bernarda Alba zombi* (García Lorca, 2009), el *Lazarillo Z* (González Pérez de Tormes, 2017) o el *Quijote Z* (G., 2018). Visto como mecanismo saboteador o deconstructor (Molina Gil, 2015: 157), el *remake Z*, tras el éxito sin precedentes de Grahame-Smith (Miquel-Baldellou, 2011: 1),⁵ ha logrado sin embargo, entre nuestras fronteras y a propósito de las muestras apuntadas, escasa receptividad y poca actividad crítica, la cual se ha inclinado más hacia el fenómeno zombi dentro de la producción audiovisual internacional (Llosa Sanz, 2017: 192).⁶ Esto no hace sino reabrir el viejo debate acerca de la producción y el impacto crítico de la literatura no mimética en España.⁷ De cualquiera de las maneras, se plantea una evidente ironía, sustentada en el hecho de que todos los *remakes* mencionados —tanto los anglosajones como los hispanos— desarrollan un relato de tintes más o menos fantásticos a partir de construcciones narrativas paradigmáticamente realistas.

En efecto, el discurso de lo fantástico, como afirma Torres Rabassa (2015: 189), «se configura en su relación intertextual con el discurso de lo real, es decir, lo fantástico presupone empíricamente la noción de realidad», partiendo de la transgresión de esta. De hecho, en términos de ficción literaria, resulta enormemente complejo deslindar lo *fantástico* de lo *real* (Moreno Serrano, 2010: 74), lo que parece recordar a la famosa vacilación por parte del lector a la que aludía Todorov (1982: 43), y que no hace sino preguntarnos por el impacto, desde el prisma de la recepción, del universo Z en un contexto realista.

5 Para un análisis de *Pride and Prejudice and Zombies*, y del uso metafórico de la figura del zombi en la obra, véase el estudio de Miguel-Baldellou (2011).

6 Véase a este respecto el repaso de algunas de las principales obras narrativas españolas de temática Z de Morales (2012: 10).

7 Si bien se trata de una compleja cuestión que sobrepasa con mucho los objetivos de este artículo, no queremos dejar de apuntar el hecho de que frente a la tradicional idea —auspiciada por Ramón Menéndez Pidal (Romero Tobar, 2006: 34-35), entre otros— de que la idiosincrasia española —particularmente en el ámbito académico— habría sido refractaria a los universos fantásticos y no miméticos (Sánchez Trigos, 2018: 313; Moreno Serrano, 2007: 125; Roas y Casas, 2008: 29; Merino, 2009: 55; Barella, 1994: 11), hoy en día la actividad crítica camina en otra dirección. Así, por una parte, distintos especialistas (Martín Rodríguez, 2018: 72; Martín Alegre y Moreno Serrano, 2017) han insistido en que, en el caso de la ficción especulativa en particular, por ejemplo, la producción española ha tenido poco o nada que envidiar a la extranjera durante buena parte de los siglos XIX y XX. Por otro lado, en lo tocante al género fantástico, es posible localizar una continuidad en el cultivo de formas no miméticas (Roas y Casas, 2008: 23 y 41), rastreable, de forma más o menos ininterrumpida, desde la Edad Media y el Siglo de Oro hasta nuestros días (Barella, 1994: 15-18), y que lleva a la popularización y normalización del género en las últimas décadas (Roas y Casas, 2008: 33 y 41). Esto se ve ratificado tanto por una creciente actividad crítica (Merino, 2009: 56) como por la presencia, en nuestra narrativa, de temáticas comunes a las de otras literaturas con una mayor tradición de textos no miméticos (Merino, 2009: 56).

3. DE VOCES, DISCURSOS Y FORMATOS. LA IMPRONTA Z

La noción bajtiniana de la naturaleza dialógica del discurso ha venido descansando, como pilar básico, sobre la comprensión de la intertextualidad en cuanto relación entre un hipotexto determinado y una elaboración particular que deriva, de una u otra manera, de aquel. Esa resignificación de un elemento en otro, llamado *hipertexto*, remite de nuevo a la metáfora del palimpsesto —«en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia» (Genette, 1989: 495)—, la cual solo cobra sentido a partir del saber enciclopédico del receptor adquirido por diversos canales (Encabo Fernández, 2016: 55). De este modo, la intertextualidad remite al vínculo transtextual —siempre según Genette (1989: 9-10)— que enlaza toda suerte de discursos, géneros y categorías semióticas, incorporando, modificando o suprimiendo motivos, valores, caracteres o cronotopos (Genette, 1989: 409-410 y 432). Así, con Derrida, asumimos la incapacidad para marcar los límites de los textos —y, por qué no, de cualquier otra forma de discurso—, sin saber dónde acaba uno y empieza otro, en una maraña de redes indeterminadas donde las nociones de *interior* y *exterior* figuran difusas, mientras la deconstrucción sirve para «comprobar cómo está hecho [el texto], cómo se unen y se articulan las partes, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen y cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran» (Regidor Nieto, 2011: 136).

En el caso de los *remakes* Z que nos van a ocupar, la primera tentación del crítico/lector es contemplar estos textos en cuanto travestimientos burlescos o parodias (Genette, 1989: 33-34) de los clásicos de referencia, en la medida en que llevan a cabo un «tratamiento burlesco de un texto “noble” que conserva la acción y el contenido del hipotexto» (Cortí, 2019: 219). Ahora bien, como tendremos ocasión de comprobar, las reformulaciones zombi del *Quijote*, del *Lazarillo* y de *La casa de Bernarda Alba* configuran discursos cuyas claves de lectura pasan necesariamente por esa politextualidad que define la recepción contemporánea (Encabo Fernández, 2016: 56). Esta solo es comprensible en la medida en que la obra de referencia pierde su condición de pivote, al ser tan solo una pieza más en un universo híbrido de libros, material audiovisual o pictórico y recursos electrónicos, los cuales exigen del receptor una participación activa y dinámica en el proceso de decodificación. Nos estamos moviendo en un paradigma donde el lector ejerce de cocreador, en un ejercicio de libertad que le lleva a trazar itinerarios a partir de la existencia de discursos conectados entre sí y a través de eslabones no necesariamente biunívocos;

cosa que nos desliza hacia el ámbito de la hipertextualidad, entendida como el conjunto de los diversos mecanismos de modificación de uno o varios hipotextos sobre un hipertexto.

En el caso de los clásicos españoles, particularmente el *Lazarillo* y el *Quijote*, y ante el inconmensurable *corpus* que, en diferentes formatos, discursos y soportes, han desatado —secuelas, continuaciones, adaptaciones, traducciones, versiones—, cabe contemplar estos pilares del imaginario colectivo como auténticos *supratextos* (García Rivera y Barriga Galeano, 2016: 442). Así vistos, se convierten en piedras ancilares de toda una producción artística, donde los *remakes* Z serían solo una muestra más, cuyos elementos peritextuales —prólogos, introducciones, etc.— constituyen un refuerzo metaenunciativo y legitimador de un discurso que mira constantemente hacia dos lados: el universo y la cultura zombi, por una parte, y el clásico de referencia, por la otra. De este modo, Lázaro, don Quijote o Bernarda han venido a incorporarse, con máscaras Z, a un contínuum de transformaciones y (re)lecturas del mito, donde el hilo conductor, desde la perspectiva de la transducción (Martínez de Antón, 2015: 3-4), crea una suerte de universo que en ocasiones acaba por desdibujar hasta el mismísimo referente. Recepción y producción se entrecruzan en diferentes «cadenas de transmisión» (Martínez de Antón, 2015: 32), dando pie a obras que rinden tributo al texto original, manteniéndolo vivo, desde miradas muy distintas: «El texto literario (...) no es un monumento o un resto arqueológico (...). Se trata de un objeto semiótico vivo mientras está activamente presente en el proceso de interpretación-recepción que sufre modificaciones, injerencias, transformaciones, reinterpretaciones, adaptaciones, etc.» (Martínez de Antón, 2015: 35).

Así pues, el punto de arranque de los *remakes* Z que contemplamos es la transficcionalidad tal y como la propuso Saint-Gelais (2011). Los distintos autores se sirven del núcleo de los textos de referencia —desde el protagonista a todos los personajes— para dar lugar a «una ficción de nuevo cuño» (Mora, 2014: 20) donde la historia se expande gracias a la pátina de la cultura Z, «haciendo una especie de glosa o lectura anotada de lo que se considera ya *versión canónica* de una historia» (García Rivera y Barriga Galeano, 2016: 438). Ese héroe —o antihéroe, en nuestro caso— se desarrolla a partir de un molde diferente al de la obra seminal, dialogando no solo con diferentes códigos y anclajes semióticos, sino también con diversos medios —entendidos, al modo de Ryan (2016: 1), en cuanto mecanismos técnicos o materiales de expresión artística—, en un ejercicio de intermedialidad «en el que múltiples materialidades, potencialidades semióticas, perceptivas y espaciotemporales (...) parti-

cipan en la provocación de una experiencia estética» (Montoya-Bermúdez y Vásquez-Arias, 2018: 211). A este respecto, obras como el *Lazarillo Z* o *La casa de Bernarda Alba zombi* juegan con la *intericonicidad* (Cortí, 2019: 209), al incorporar el discurso visual como elemento de intertextualidad añadido y siendo así que todos los *remakes* citados remiten a una cultura Z que emana básicamente del lenguaje audiovisual. De este modo, el deslizamiento hacia la *intertextualidad transmedia* (Kinder, 1991) posibilita una expansión narrativa a partir de la obra seminal, y que sería en cierto modo consecuencia de unas *presencias, señales migratorias* o «camino marcado por el autor» (Montoya-Bermúdez, 2014: 16) y retomados por el usuario —y a su vez nuevo creador— a partir de patrones de activación (Long, 2007). Esto permitiría el rellenado de espacios en blanco supuestamente *dejados* por el autor en la obra original, ampliando el universo narrativo (Montoya-Bermúdez, 2014: 17).⁸

En suma, la transmedialidad, concepto complejo, confuso y de diversas interpretaciones, abre la puerta a la imbricación entre intertextualidad y diversidad de medios, sean estos textuales, icónicos, audiovisuales, etc. (Montoya-Bermúdez y Vásquez-Arias, 2018: 199 y 212). Al mismo tiempo, crea mundos (Rosendo Sánchez, 2016: 53-57) con diferentes expansiones, en los que las historias narradas varían, mientras el receptor/la audiencia participa, interviniendo, modificando —fundamentalmente a través de la adición, la omisión o la transposición de elementos— o resignificando parte de los contenidos (Corona Rodríguez, 2016: 35).⁹ En contraposición a esto, la perspectiva *crossmedia* —de difícil y compleja diferenciación respecto a la transmedialidad (Costa Sánchez, 2012: 113), llegando a considerarse en ocasiones incluso sinónimos (Hernández Pérez y Grandío Pérez, 2011: 4)— tendería a ampararse en la búsqueda de una narrativa global donde se integrarían las distintas historias ofrecidas a través de diferentes medios (Costa Sánchez, 2012: 110).¹⁰ Todo ello, desde la perspectiva contemporánea, ha encaminado hacia una cultura de la convergencia donde todo —viejos y nuevos medios y canales, productor y consumidor, mundo analógico y digital, particularidades y cosmopolitismo— confluye y está interconectado (Jenkins, 2006: 14 y 241; Jenkins, 2009: 168). En dicha cultura, el destinatario de los mensajes se convierte en un *prosumidor*, o consumidor productivo, miembro de un entorno participativo basado en el *fandom* y en el que el espectador deviene un sujeto

8 Véase, como muestra, el final de la edición de Alcalá del *Lazarillo*: «De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced» (Valdés, 2003: 209).

9 Véase, para una definición, entre otros, Jenkins (2007).

10 Otros, como Corona Rodríguez (2016: 38) o Sánchez Aparicio (2014: 66) ven en lo *crossmedia* la repetición de un mismo mensaje a través de diferentes medios.

activo (Jenkins, 2006: 15 y 244; Jenkins, 2009: 10), disolviéndose así, en cierto modo, el concepto moderno de autoría a través de una comunidad de «personas que están dando forma, compartiendo, re-enmarcando y remezclando el contenido de los medios de una manera que antes era quizás inimaginable» (Jenkins, Ford y Green, 2015: 26).

En conclusión, el universo zombi parece mostrarse cada vez más «como un fenómeno transmediático de consumo y entretenimiento ligado a la crisis de un cambio social» (Llosa Sanz, 2017: 207). Esta confluencia entre el mundo Z y lo transmedia (Montoya-Bermúdez, 2014: 2) se evidencia de forma paradigmática en el caso de los *remakes* zombis hispanos. Como veremos a continuación, estas reescrituras Z arrancan a partir de la formulación de un nuevo discurso más o menos alejado del original, y donde la figura del prosumidor sujeta al mismo tiempo dos referentes culturales —la obra clásica de la literatura española y el imaginario zombi— que le permiten articular a la vez su doble rol de receptor de ambos discursos y de creador de un nuevo producto, que juega a romper los moldes realistas de la obra de referencia con la fantasía Z. De igual modo, los frecuentes guiños y alusiones intertextuales a diversas obras de la cultura zombi —libros, películas, etc.— otorgan al *remake* una compleja densidad semántica donde lo textual se entrecruza con lo icónico, mientras se juega a convertir el texto clásico en una suerte de franquicia donde el *remake* Z se suma a los cómics, dibujos animados o adaptaciones cinematográficas que han venido reformulando, por ejemplo, los mitos del pícaro o del caballero andante enajenado. Para ello se inserta esta nueva versión en una cultura de impronta zombi, donde los juegos metaliterarios y la metaenunciación servirán como mecanismo legitimador del nuevo producto respecto al discurso seminal.

4. APROXIMACIÓN A LOS REMAKES Z HISPANOS

4.1. *Lazarillo* Z

Si bien no son pocos los críticos que, de una u otra manera, han cuestionado el tan asumido *realismo* del *Lazarillo* original, basándose en lo anacrónico del término, en la naturaleza satírica y deformadora del relato (Ragala, 1999: 273-274) o en la escasa credibilidad de algunas escenas (Martínez Mata, 1984: 106-109), a nadie se le escapa la evidente ironía que supone convertir uno de nuestros más claros pilares de la denominada *literatura mimé-*

tica en baluarte de la cultura zombi. De una u otra manera, el *Lazarillo Z* plantea una compleja estructura enunciativa donde tres niveles narrativos se superponen. En primer lugar, nos encontramos con la recreación llevada a cabo por el periodista J. D. Barrera de los supuestos y truculentos acontecimientos acaecidos en el hospital de San Bartolomé, la noche del 14 de septiembre de 2009; estos sucesos supusieron la masacre de todo el personal sanitario, incluido el psiquiatra Enrique Torres, bajo cuya responsabilidad se encontraba el cuidado del interno Lázaro González, quien se consideraba a sí mismo el auténtico protagonista del celeberrimo relato picaresco del siglo xvi. En segundo lugar, tenemos la utilización de la técnica del manuscrito encontrado, que convierte al doctor Torres en lector de las memorias de su paciente, halladas entre sus efectos personales, y que buscarían desacreditar la falsa y tan conocida autobiografía de nuestro pícaro más famoso. Por último, la confesión de Lázaro González —incorporada a la narración— se ofrece como alternativa al texto canónico, introduciendo la historia del pícaro en el siglo xvi en su lucha contra la amenaza zombi. De este modo, «la inclusión de lo zombi» y la «relectura y reescritura de la historia y la literatura» permiten crear una estructura de cajas chinas (Molina Gil, 2015: 158) con frecuentes referencias intertextuales y que pretende desacreditar el relato canónico: «se puede interpretar entonces el *Lazarillo* canónico como un libro zombi, un libro de alma muerta por la falsedad histórica (...) la transgresión zombi discute la autoría y verdad testimonial para responder con una recuperación de otra memoria histórica alternativa a la oficial, a la ya canonizada (...) el nuevo relato zombificado de Lázaro (...) supone una reescritura donde la ficción y lo histórico se discuten» (Llosa Sanz, 2017: 196-197). Tal juego deconstructivo plantea, pues, una crítica de «la canonización textual como eje de un consumo educativo» (Llosa Sanz, 2017: 197), teniendo en los elementos paratextuales, y en las páginas iniciales, las principales coordenadas para una adecuada comprensión de las complejidades de la obra, tal y como en su momento sucedió con el relato seminal.¹¹

Así, las primeras páginas de la obra no solo constituyen el marco de referencia enunciativo del relato, sino también el horizonte desde el que se crean lazos intertextuales —reales o ficticios— con diferentes ámbitos discursivos. La recreación de la matanza ocurrida en el hospital de San Bartolomé da pie a una delirante politextualidad en la que tienen cabida —generalmente en forma de notas al pie— referencias a, por ejemplo:

¹¹ Para un análisis del impacto del prólogo en la lectura de la versión original del *Lazarillo*, véanse, entre otras fuentes, González (1993: 119) o Rubio Áquez (2016).

- 1) revistas *bondage* y sadomasoquistas (González Pérez de Tormes, 2017: 12);
- 2) supuestos informes de seguridad (González Pérez de Tormes, 2017: 14);
- 3) artículos periodísticos: «Según consta en “Enrique, mi padre”, artículo publicado el 7 de octubre en el dominical del periódico *El Mundo*» (González Pérez de Tormes, 2017: 15);
- 4) autobiografías: «Crisis que no ha llegado a producirse, ya que sus numerosas entrevistas en medios de comunicación así como el relato en primera persona *Yo capturé a Lázaro González* le han asegurado hasta el momento unas rentas saneadas» (González Pérez de Tormes, 2017: 16);
- 5) estudios grafológicos: «Estudio grafológico a cargo de la doctora Isabel Sanchís, publicado bajo el título de *Lázaro, ¿verdad o mito?* por esta misma editorial» (González Pérez de Tormes, 2017: 17);
- 6) blogs: «Según consta en el blog que escribía desde el ordenador de su casa, *El carcelero*» (González Pérez de Tormes, 2017: 140);
- 7) mensajes de texto: «El mensaje fue enviado al número de móvil de Rubén Moliner a las 4.25 de la madrugada del 14 de septiembre, y borrado a las 4.26 de ese mismo móvil» (González Pérez de Tormes, 2017: 140).

De cualquiera de las maneras, el principal referente intertextual es, obviamente, el *Lazarillo de Tormes*, respecto al cual el *Lazarillo Z* ofrece constantes alusiones con el propósito evidente de desacreditarlo. Esto ocurre desde el propio prólogo del supuestamente enajenado protagonista, cuando reproduce, tachándola, la primera frase del celeberrimo volumen —«Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca vistas ni oídas, vengan a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido» (González Pérez de Tormes, 2017: 25)—, para a continuación reformular, a través de la crítica metaenunciativa, el relato de su vida:

¿Cómo empieza uno a narrar su vida? He intentado usar la primera frase del libro que desde hace siglos pretende ser el fiel relato de mis aventuras (...). Ojalá pudiera aprovechar lo que ya está escrito, el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes (...). La gravedad de los hechos que se avecinan, unida a la afrenta de ver convertidos los primeros años de mi vida en un relato embustero e interesado que lleva siglos proclamando falsedades para el consumo de estudiantes e intelectuales, me han deci-

dido a acometer la tarea de redactar lo que tan solo yo puedo contar (González Pérez de Tormes, 2017: 25-26).

De este modo, el *Lazarillo Z* deslegitima su hipotexto a partir del recurso de la metaenunciación, creando un relato que a medida que avanza se distancia más y más de la obra original. Así, los tres primeros tratados conservan con cierta fidelidad las referencias a la obra primigenia —esto es, el acompañamiento de un ciego, de un clérigo y de un noble/aristócrata—, teniendo como architexto la cultura Z: «algunas noches las tumbas (...) aparecen abiertas, hay huellas en la tierra» (González Pérez de Tormes, 2017: 44). Sin embargo, la novela, a partir del cuarto tratado, vuela libremente, centrándose en la lucha de Lázaro y de sus correligionarios contra la amenaza Z: «no los estamos asesinando, simplemente los devolvemos a sus tumbas para que descan sen en paz de una vez por todas» (González Pérez de Tormes, 2017: 153). Al mismo tiempo, un nuevo architexto —en este caso, el universo vampírico— se inserta en el relato, justificando así la inmortalidad de Lázaro, que le ha traído hasta el siglo XXI: «He tenido siglos para pensar en ese momento (...). En mi vida a partir del instante en que sus dientes ávidos se clavaron en mi cuello (...). Ahora, pasados muchos años, puedo decir con honestidad que me arrepiento (...) ella probó mi sangre y yo sentí sus ansias» (González Pérez de Tormes, 2017: 211).

La expansión narrativa respecto a la obra del XVI que supone el *Lazarillo Z*, sobre todo a partir del tratado cuarto, se enriquece, asimismo, con la utilización del código icónico: la nutrida presencia de ilustraciones —hasta una veintena— que dan respaldo gráfico al relato textual busca, a partir de una estética marcadamente expresionista y una temática de corte feísta y ambientación gótica, crear un discurso pictórico que complementa al relato. De este modo, imágenes y texto se integran en una historia donde los dos soportes, el visual y el textual, coexisten para dar expansión al relato canónico de la vida de Lázaro. Esta hibridación, compartida con el clásico (Vilahomat, 2005: 2), le da, sin embargo, un enfoque netamente posmoderno, creando lazos con otros códigos, como el cinematográfico. De incierta existencia, a juzgar por la ausencia de críticas en Internet, la presunta adaptación del *Lazarillo Z* ha dado lugar tanto a entrevistas (Albertini, 2011) como a un *teaser* tráiler no poco sugerente (Ruiz de Arcaute, 2011). Así, la obra juega a través del discurso textual, icónico y audiovisual a expandir la historia canónica del pícaro mediante una metaenunciación que desacredita deconstructivamente la obra de referencia, mientras bebe de los architextos Z y vampíricos.

4.2. *Quijote Z*

Si en el caso del *Lazarillo Z* la versión zombi optaba por alejar netamente la historia del texto de referencia, a medida que avanzábamos en su lectura, en el *Quijote Z* la originalidad se concentra, digámoslo ya, en los elementos paratextuales y metaenunciativos iniciales, así como en la reactualización del tema caballeresco desde el prisma del no-muerto.¹² De otro modo, la obra reproduce en líneas generales los episodios, personajes e incluso diálogos del texto original.¹³ Y así, el relato se enmarca de nuevo en una construcción metaficcional, firmada por los editores del volumen contemporáneo, según la cual el nuevo texto que ha llegado hasta nosotros es en realidad la obra primigenia sobre las andanzas de don Quijote, escrita por un antepasado del autor que firma la edición moderna de la novela:

Cuando el escritor Házael G. puso en nuestras manos este documento, no podíamos creer lo que estábamos viendo de ninguna de las maneras: ¿un texto firmado por un oscuro antepasado suyo, que databa casi de la Edad Media, y que ya hablaba de zombis y momificados? (...) Pero, entonces, ¿quién era el tal Házael G. González que firmó dicho texto, atribuyéndolo sin dudar a Cervantes, pero afirmando categóricamente que lo que ese escritor publicó al final, fue una versión modificada y muy suavizada (en la que don Quijote ya no quería ser matador de no-muertos, sino caballero andante) de aquel primer texto original? (G., 2018: 7-8)

A partir de aquí, y sirviéndose de supuestos especialistas en zombis (G., 2018: 9) para validar el texto, la obra se ofrece como el auténtico texto original del *Quijote*, amparándose en el añadido igualmente paratextual «del relato de la aventura cervantina en Lepanto contra los muertos vueltos a la vida» (G., 2018: 9), recreación Z de la batalla que dejó manco —al parecer fruto de la emponzoñada mordedura de un resucitado— a nuestro escritor más universal (G., 2018: 13-87), y que justificaría la traumática impronta zombi de la pretendida versión original. De ahí en adelante, la obra retoma los episodios, el espíritu y hasta el estilo del relato original, con la correspondiente retahíla de autorizaciones, licencias, prólogos y poemas proemiales (G., 2018: 93-102) que dan pie al más célebre comienzo de una obra literaria en castella-

¹² Algunos, como Wing (2012), llevan el proceso al orden contrario, hablando, no ya de una zombificación del mito de don Quijote, sino de una quijotización extraordinariamente prematura de la cultura Z, al considerar al zombi como una metáfora del cautiverio y de la violencia, como sucede en el episodio de la cueva de Montesinos y en la pretendida figura de no-muerto que encarnan tanto Durandarte como Merlín.

¹³ Para un repaso de algunos de los pocos análisis que se ha hecho de este *remake Z*, véanse Molina Gil (2015: 152) o Calzón García (2019:116-117), y especialmente López Navia (2014).

no, y que evidencia que el *Quijote Z* se sustenta en la brillante idea de actualizar el tema caballeresco desde el prisma pop de la fascinación por lo zombi... pero que ahí acaba todo: «En un lugar de la zombificada Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no hace mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza arrinconada, escudo antiguo, rocín flaco y galgo corredor» (G., 2018: 103). La obra, tras repasar episodios como el de los molinos de viento (G., 2018: 143-146), el del encuentro con los cabreros (G., 2018: 165), la aparición de Maritornes (G., 2018: 181), el bálsamo de Fierabrás (G., 2018: 195-196), el enfrentamiento con el rebaño de ovejas (G., 2018: 205), los mazos de batán (G., 2018: 238) o el yelmo de Mambrino (G., 2018: 243),¹⁴ concluye utilizando, una vez más, la técnica del manuscrito encontrado: en concreto, unos pergaminos localizados en una caja de plomo, que recogerían las últimas aventuras del caballero, así como la ubicación de su sepultura (G., 2018: 419).¹⁵

Uno de los aspectos más interesantes del libro es sin duda el concierne a las redes intertextuales que el relato teje, dentro del universo Z. Así, por un lado, nos encontramos referencias expresas a otros *remakes*, como *Orgullo y prejuicio y zombis* —«ni tampoco ni orgullos ni preui-» (G., 2018: 100)— o el *Lazarillo Z*: «no bastaba con que hubiese Lazari-» (G., 2018: 100), «el libro (...) no era sino el conocido *Lazarillo Z*» (G., 2018: 264).¹⁶ Por otro lado, el imaginario Z también incluye, en el «donoso y grande escrutinio» (G., 2018: 123-133), guiños a la antropóloga Zora Neale Hurston —especialista en vudú y santería (G., 2018: 129)—, al escritor Max Brooks, responsable de *World War Z* —«ese hijo de comediante, quien habla de guerras mundiales de zombis y hasta de manuales de supervivencia» (G., 2018: 130)—, a la película de terror de Wes Craven *The Serpent and the Rainbow* (G., 2018: 129), al *Necronomicón* de Lovecraft (G., 2018: 127 y 131) o a relatos —en un ejercicio de promoción editorial— como *Apocalipsis Island*, *Los caminantes*, *Naturaleza Muerta* o *Apocalipsis Z* (G., 2018: 132-133), por citar tan solo algunos ejemplos.¹⁷

En resumen, el *Quijote Z* retoma el espíritu,¹⁸ los temas y los personajes de la obra original a partir de una dinámica transficcional —incluso transme-

14 Véase al respecto Calzón García (2019: 117).

15 De igual modo, las últimas páginas aluden al *Quijote* de Avellaneda, y a la aventura zaragozana localizable en la continuación apócrifa: «solo la Fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote, la tercera vez que salió de su casa, fue a Zaragoza» (G., 2018: 419).

16 Véase a este respecto López Navia (2014: 718).

17 López Navia (2014: 722) insiste también en los guiños de la obra al director Juan Carlos Fresnadillo (responsable, en el 2007, de la apocalíptica película *28 Weeks Later*) o a Richard Matheson, cuya *I Am Legend* (1954) ha sido llevada al cine en repetidas ocasiones. Véase también Calzón García (2019: 116).

18 Incluso, como apunta López Navia (2014: 725), la obra reproduce la técnica cervantina de incluir al propio autor en el relato, de forma más o menos indirecta.

dia—¹⁹ en la cual un clásico español, reconvertido, en cierto modo, en una franquicia que ha dado pie a películas, dibujos animados, representaciones pictóricas, etc., ve reformulada o reescrita la historia original mediante un ejercicio metaliterario que legitima la versión Z frente al texto canónico. Esto hace de esta expansión narrativa, irónicamente, una especie de precuela que ofrece al lector la *auténtica* historia del hidalgo loco, en confluencia con toda la cultura Z, de la que toma no pocas referencias intertextuales, a partir de la constatable analogía entre la obsesión de Alonso Quijano por los libros de caballerías y la creciente y contemporánea mentalidad apocalíptica que puebla buena parte de la narrativa y las noticias actuales. Y así, el *Quijote* y la cultura Z confluyen al objeto de validar una nueva versión del mito del caballero andante que desautoriza la novela canónica, en un ejercicio de deconstrucción que no es sino la enésima vuelta de tuerca a ese desafío metaliterario que constituye el *Quijote* de Cervantes.

4.3. *La casa de Bernarda Alba zombi*

Tal y como apunta Molina Gil (2015: 154), *La casa de Bernarda Alba zombi* no ha sido un texto comercializado, sino que su distribución, gratuita, fue llevada a cabo a partir del blog²⁰ del proyecto²¹ (no accesible en la actualidad, por desgracia). La obra, enmarcada por una introducción y un aparato crítico en consonancia con la editorial a la que supuestamente debe su salida al mercado —Cátedra—, plantea, al igual que sucediera con el *Lazarillo* y con el *Quijote* en sus versiones Z, un mecanismo de autojustificación metaenunciativo, frente a la versión canónica conocida. En este caso, ello es fruto, sobre todo, del ejercicio de fantasía filológica e intertextual que constituyen las primeras páginas. Así, en la introducción, la obra parte de revelar el descubrimiento de un manuscrito —manuscrito Z, como no podía ser de otro modo— en 2008 entre los papeles del recientemente fallecido Pepín Bello (García Lorca, 2009: 11), a partir del cual se señalan las principales diferencias argumentales (García Lorca, 2009: 12) con la versión conocida. Desde ese momento, la introducción juega no solo con el posible *stemma* de la obra (García Lorca, 2009: 13), sino con toda clase de

19 A este respecto, véase el análisis de Scolari (2014: 2391-2403) acerca de distintas manifestaciones transmedia del *Quijote* original, a partir, por ejemplo, del uso de la estrategia discursiva del *aleluya* o de la *auca* catalana, mediante una suerte de cómics modernos sin textos.

20 A este respecto, no podemos olvidar la importancia que tiene Internet —y en concreto los foros, los blogs y otros espacios similares— para la expansión transmedia a manos de fans (*fan fiction*).

21 <http://bernardaalbazombi.blogspot.com.es/>.

elucubraciones en torno al posible responsable del manuscrito Z (García Lorca, 2009: 16, 18 y 24), reivindicando el valor de este respecto al escrito lorquiano (García Lorca, 2009: 20), y llevando al lector a la conclusión de que el autor del texto habría sido el propio Pepín Bello (García Lorca, 2009: 16), quien habría bebido de la cultura zombi, como el propio Lorca, en filmes como *White Zombie* (1932), de Victor Halperin (García Lorca, 2009: 13 y 16). De este modo, la obra retoma muy hábilmente los coqueteos estéticos del propio Bello con la construcción real, junto a Dalí, de la figura del *putrefacto*, una suerte de «individuo o cosa que reunía una serie de cualidades decadentes (...). Lo que rayaba en lo cursi, lo anacrónico, lo provinciano, lo engolado. Para nosotros un putrefacto era una persona muy convencional, muy antigua, católica, con cuello alto y corbata (...). Un señor que llevaba corbata y un gran bigote era un putrefacto. En fin, todo lo tradicional y conservador era putrefacto» (Castillo y Sardá, 2007: 52-53).²² Y así, la confluencia de los *putrefactos* reales²³ con el imaginario Z lleva a este ejercicio de elucubración filológica²⁴ en el cual la autoría intelectual del *putrefacto*, atribuida a Bello (Santos Torroella, 1998: 30), serviría para hacer descansar sobre este la elaboración primigenia de *La casa de Bernarda Alba*, otorgando incluso mayor calidad literaria al manuscrito Z que a la obra lorquiana (García Lorca, 2009: 20). De este modo, y tal y como había sucedido con el *Lazarillo* y con el *Quijote*, los elementos paratextuales de la pieza legitiman y otorgan una mayor superioridad a la versión zombi respecto al texto canónico: «el manuscrito Z de *La casa de Bernarda Alba* (...) es a todas luces superior al de Lorca. O, si no queremos usar esa palabra, digamos al menos que es más lorquiano que Lorca» (García Lorca, 2009: 20).

Desde el punto de vista intertextual y inter/transmedia, la obra se mueve entre el discurso dramático, textual e icónico, gracias a la recurrente inclusión tanto de ilustraciones alusivas a la temática putrefacta —procedentes de dibujos reales y de la correspondencia mantenida entre Dalí y Bello mientras daban forma a su proyecto (García Lorca, 2009: 14, 22 y 25)—, como

22 Tal y como explica el propio Bello en la entrevista, este, a partir de la idea del *carnuzo* —cualquier tipo de forma desagradable, carnosa y muerta—, habría ido desarrollando el concepto de *lo putrefacto* —el propio Pepín admite que el burro muerto de *Un perro andaluz* fue una aportación suya (Castillo y Sardá, 2007: 11)—, al que habría ido incorporando a Dalí (Castillo y Sardá, 2007: 9-12).

23 Para un análisis pormenorizado de la temática *putrefacta* véase el estudio de Santos Torroella (1998). En este se explica en detalle el proyecto de Bello y Dalí —nunca concluido, al parecer por las reticencias de Lorca a escribir el prólogo— de sacar a la luz un volumen sobre el tema, al tiempo que se habla de sus precedentes o de la influencia en autores como Ortega y Gasset, entre otros.

24 No en vano, Pepín Bello bloquea, involuntariamente, toda verosimilitud en torno a su posible autoría de *La casa de Bernarda Alba* al reconocer que Lorca le habría leído los actos del texto antes que a nadie: «creo que fui la primera persona en el mundo que escuchó *La casa de Bernarda Alba*» (Castillo y Sardá, 2007: 35-36).

de fotografías que recogen desde el cartel de la representación de la obra lorquiana en Buenos Aires hasta instantáneas de Dalí, Bello y Lorca juntos, pasando por la portada de la obra de Santos Torroella (1998) acerca del proyecto *putrefacto* de Bello y Dalí (García Lorca, 2009: 9, 17 y 32).

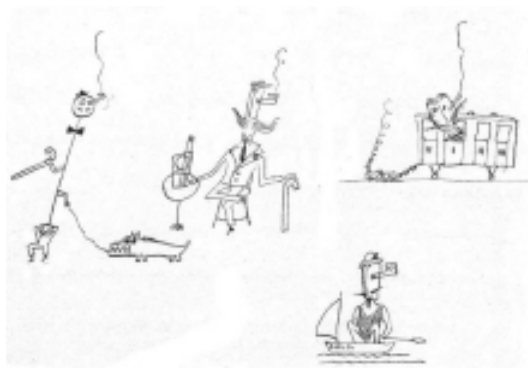


Figura 1. «Una de las ilustraciones de *putrefactos* dibujada por Pepín Bello» (García Lorca, 2009: 14).



Figura 2. «Ilustración de Lorca donde se muestra el escenario de *La Casa de Bernarda Alba*. A la derecha, Pepe el Romano en postura de zombi (brazos estirados)» (García Lorca, 2009: 25).

De igual modo, una de las grandes bazas de la obra, esto es, las referencias intertextuales —alusivas a diferentes medios y soportes, y basándose tanto en datos ficticios como reales—, ofrece un exuberante panorama de guiños. Podemos encontrarnos desde la mencionada *White Zombie* hasta el filme *Seven Chances* (1925), de Buster Keaton (García Lorca, 2009: 47), o *Las Hurdes* (1932), de Buñuel (García Lorca, 2009: 28), sin olvidarnos de la bibliografía incluida antes del prólogo (García Lorca, 2009: 31), y donde se combinan las referencias verídicas —como la mencionada entrevista a Pepín Bello (Castillo y Sardá, 2007) o el libro de Santos Torroella (1998) sobre los *putrefactos*— con las entradas delirantes, como el artículo de Malarrama (2008) sobre el análisis tipográfico del manuscrito Z.

En lo que atañe a la correspondencia entre el texto de la versión Z y la lorquiana, lo cierto es que las modificaciones consisten tan solo en quirúrgicas —pero muy certeras— alteraciones del texto original, haciendo que inapreciables adiciones sirvan para modificar semánticamente la obra, ofreciendo la historia de Bernarda y sus hijas sitiadas por no-muertos, mientras los críticos ven en todo ello una suerte de metáfora de la guerra civil (García Lorca, 2009: 12 y 16).²⁵ Respecto a las modificaciones del texto lorquiano, ha sido posible localizar hasta casi un centenar de minúsculas alteraciones que transforman el opresivo ambiente de un luto castrante en una claustrofóbica distopía donde en el exterior de la casa se ciernen los muertos vivientes. Así, por ejemplo, la intervención de Magdalena del original «Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura» (García Lorca, 2002: 128) se ve transformada en la espeluznante «Ni las mías ni las vuestras. Sé que yo no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino *y correr como alma que lleva el demonio cuando aparezcan los infectados*. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura» (García Lorca, 2009: 54). Esta pequeña, pero estudiada, adición, como tantas otras de la obra, reformula el sentido de las intervenciones originales, mientras el texto se ve nutrido con notas al pie que crean nuevas redes semánticas, muchas veces de naturaleza humorística,²⁶ al tiempo que robustecen el sentido metaliterario —filológico, más bien— de la edición —o de las interpolaciones— Z,²⁷ enmarcada en un con-

25 Para una aproximación a las relecturas de la guerra civil española en clave zombi, véase Llosa Sanz (2017: 191).

26 Véanse, por ejemplo, las jocosas notas sobre la actividad sexual de las páginas 40, 41 o 72, por ejemplo. Respecto a reflexiones de naturaleza más lingüística, consúltense las páginas 43, 54, 72 o 78 (García Lorca, 2009).

27 Así, por ejemplo, en la siguiente nota al comienzo del acto tercero: «El que Bernarda Alba repita en

texto zombi que explícitamente crea el prólogo (García Lorca, 2009: 33-38) al ofrecer un sesudo estudio del origen de la presencia zombi en España, de la fenomenología del no-muerto, etc.

5. CONCLUSIONES

Los *remakes* Z, tanto en el ámbito anglosajón como en el español, están siendo desarrollados a partir del rol de un prosumidor receptivo no solo ante el creciente universo zombi, sino frente a obras clásicas que parecen precisar de una reescritura, en ocasiones, para un mejor acomodo en entornos de cultura pop. De la confluencia, por tanto, de estos dos horizontes —referentes Z y clásicos literarios— surge un nuevo producto que se ofrece como alternativa al consumo tradicional de las obras canónicas. En el caso particular de los *remakes* hispanos, este papel re-creador del receptor se ve evidenciado en los tres casos que nos han ocupado, si bien es en *La casa de Bernarda Alba zombi* donde mejor se manifiesta el rol social y comunitario del prosumidor, inserto en un contexto digital que emana de la *fan fiction*, y que da como resultado, en este caso, un blog que posibilita el desarrollo del proyecto inicial, confluencia de la lectura de la obra lorquiana con el universo Z.

Por otra parte, la utilización de diferentes lenguajes y códigos —con la combinación, sobre todo en el caso del *Lazarillo Z* y de *La casa de Bernarda Alba zombi*, de lo textual con lo icónico—, sumado a la recurrente intertextualidad —con frecuentes referencias a películas, libros e incluso páginas web—, llevan al receptor del producto final a desarrollar un papel activo. En este discurso politextual solo el saber enciclopédico —fruto de la conjunción de la obra clásica con los referentes de la cultura zombi— posibilita un auténtico disfrute de estas nuevas formas de reescritura, gracias al universo desplegado con los libros y películas zombis mencionados en el «donoso escrutinio» Z, a la recreación del contexto de una generación del 27 alternativa o al descubrimiento de las referencias apócrifas presentes en el nuevo *Lazarillo*. Y así, los textos Z analizados plantean, en cierto modo, expansiones narrativas que surgen, bien de una bifurcación absoluta respecto a una narración matriz, bien de una permutación, o adición, de elementos que llevan a resignificaciones de la historia original. En

este punto una frase que ya utilizó en el acto anterior no hace más que subrayar la relevancia de su contestación a Prudencia. En efecto, se nos informa de que Bernarda Alba no hace demasiada distinción entre un vivo y un muerto a la hora de defender lo que considera suyo, cuestión que será de especial importancia al final de la obra» (García Lorca, 2009: 112).

este sentido, quien vuela con mayor libertad es, sin duda, el *Lazarillo Z*, el cual, a partir del tratado cuarto, desarrolla una narración absolutamente libérrima, donde solo permanece como referente el protagonista, mientras se toman como anclajes, en gran medida, los códigos de la literatura zombi y vampírica, al tiempo que se sitúa al pícaro en dos planos temporales muy alejados: el siglo XVI y la época actual. En el caso del *Quijote Z*, la fidelidad al texto de referencia es mayor de principio a fin, sobre todo desde el punto de vista argumental —episodios y personajes se repiten de forma casi machacona—, si bien la inclusión de una hipotética batalla de Lepanto Z y la sustitución del delirio caballeresco por la fantasmagoría Z —en clara situación de analogía— alejan el *remake* de la novela cervantina. Por último, *La casa de Bernarda Alba zombi* juega a una muy precisa inserción del adjetivo/sustantivo *zombi* en ubicaciones estratégicas del texto original, reproducido con (casi) absoluta fidelidad. Sin embargo, la adición de este nuevo e inesperado referente semántico reconfigura la lectura de la obra, apenas modificada desde el punto de vista textual.

En las tres obras analizadas, la metaenunciación, los componentes paratextuales y las incursiones fingidamente filológicas se convierten en el principal elemento legitimador de la versión Z respecto a la obra primigenia, desacreditando —bien por considerarlo espurio, como en el *Lazarillo Z*, bien por plantear que se trata de una versión truncada, suavizada o simplificada, como sucede con el *Quijote Z* y con *La casa de Bernarda Alba zombi*— un texto original que, paradójicamente, se ofrece como cronológicamente posterior en varios —dos— de los casos. En este sentido, mientras que en el relato picaresco se juega con distintos niveles diegéticos, a modo de cajas chinas, en las que se insertan, como último recipiente, las aventuras de Lázaro en el siglo XVI, el *remake* del *Quijote* fragua la existencia del texto zombi con la ayuda de un prólogo que vincula al autor contemporáneo con el escritor primigenio, en un juego metaliterario donde la editorial del libro —y sus publicaciones— aparecen una y otra vez. No obstante, sin duda la mayor ambición paratextual la encontramos en *La casa de Bernarda Alba zombi*, a través de un aparato crítico revestido del disfraz filológico y donde *stemmas*, bibliografía apócrifa y nuevas atribuciones del texto se entrecruzan para poner la autoría de la obra en manos de Pepín Bello, con la ayuda del imaginario *putrefacto*.

En conclusión, el hecho de recolocar obras de naturaleza más o menos realista en nuevos emplazamientos, con referentes cercanos al ámbito de lo fantástico, responde en última instancia a una pulsión deconstructiva de naturaleza posmoderna, que lleva a una relectura crítica de algunos de nuestros clásicos fundamentales, con una mirada pop, irreverente y revitalizadora, sin

restar un ápice de respeto hacia el original, en unas reescrituras que buscan reformular los aspectos cruciales del clásico de referencia con una mirada contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTINI (2011): «Lazarillo Z, el pícaro literario se enfrentará a los zombis en el cine [Entrevista exclusiva]», en *Fancueva*, disponible en: <<http://www.fancueva.com/cine-series/lazarillo-z-entrevista-directores/>> [Consultado: 06/03/2020].
- BARELLA, Julia (1994): «La literatura fantástica en España», *Anthropos*, vols. 154-155, pp. 11-18
- BARRIOS VICENTE, Isabel M. (2012): «Renovando *Orgullo y Prejuicio*: Las adaptaciones libres de la India a los zombis», en *Comunicació i risc. III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació*, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, pp. 1-20.
- BRITO ALVARADO, Leonardo XAVIER, y Saudia LEVOYER (2015): «El zombi, una figura apocalíptica contemporánea», *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, vol. 48, pp. 45-61.
- BROOKS, Max (2006): *World War Z*, Crown Publishing Group, Nueva York.
- BUÑUEL, Luis (dir.) (1933): *Las Hurdes, tierra sin pan*, España.
- 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*, vol. 39, pp. 111-133, disponible en: <<https://doi.org/10.25145/j.refiull.2019.39.04>> [Consultado: 06/03/2020].
- CANO ESTEBAN, Amparo, y Miguel A. V. Ferreira (2017): «Pero... ¿quién es un zombi? ¿Todos somos zombis?», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 51, pp. 1-24, disponible en: <<https://doi.org/10.5209/noma.54889>> [Consultado: 06/03/2020].
- CARCAVILLA PUEY, Lorenzo (2013): «El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo», *ARBOR. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 189, núm. 764, pp. 1-16, disponible en: <<https://doi.org/10.3989/arbor.2013.764n6012>> [Consultado: 06/03/2020].
- CASTILLO, David, y Marc SARDÁ (2007): *Conversaciones con José «Pepín» Bello*, Anagrama, Barcelona.
- CONDE, Víctor (2009): *Naturaleza muerta*, Editorial Dolmen, Palma de Mallorca.
- CORONA RODRÍGUEZ, José Manuel (2016): «¿Cuándo es transmedia?: discusiones sobre lo transmedia(l) de las narrativas», *Revista ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, vol. 14, núm. 1, pp. 30-48, disponible en: <<https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.919>> [Consultado: 06/03/2020].
- CORTÍ, Agustín (2019): «El prócer trasvestido: Artigas zombi según los Silva Bros», *Mitologías hoy*, vol. 20, pp. 205-225.

- COSTA SÁNCHEZ, Carmen (2012): «Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia», *Revista ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, vol. 14, núm. 1, pp. 102-125, disponible en: <<https://doi.org/10.7195/ri14.v10i2.156>> [Consultado: 06/03/2020].
- COULOMBE, Maxime (2016): «Tomar al zombi en serio: estado de naturaleza y pesimismo contemporáneo», *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, vol. 13, pp. 5-12, disponible en: <<https://doi.org/10.24316/prometeica.v0i13.158>> [Consultado: 06/03/2020].
- CRAVEN, Wes (dir.) (1988): *The Serpent and the Rainbow*, Universal Estudios, Estados Unidos.
- DOMINGO VALLS, Andreu (2016): «Capitalismo caníbal. El género zombi como demodistopía del siglo XXI», en Eduardo Encabo, Mariano Urraco y Aitana Martos (eds.), *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*, Universidad de León, León, pp. 215-225.
- ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique (2016): «De Mordor a California: parodias en torno a lo fantástico en los siglos XX y XXI», en Eduardo Encabo, Mariano Urraco y Aitana Martos (eds.), *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*, Universidad de León, León, pp. 45-58.
- ESPINOZA ROJAS, Johan (2017): «Breves reflexiones sobre las imágenes del miedo al fin del mundo: el caso de las pandemias en la pantalla», *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, vol. 56, pp. 37-44.
- FERRERO, Ángel, y Saúl ROAS (2011): «El “zombi” como metáfora (contra)cultural», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 32, pp. 1-24, disponible en: <https://doi.org/10.5209/rev_noma.2011.v32.n4.38076> [Consultado: 06/03/2020].
- FRESNADILLO, Juan Carlos (dir.) (2007): *28 Weeks Later*, Fox Atomic, Reino Unido.
- G., Házael (2018): *Quijote Z*, Dolmen exprés, Palma de Mallorca.
- GARCÍA, Vicente (2011): *Apocalipsis Island*, Dolmen Editorial, Palma de Mallorca.
- GARCÍA FERRER, Borja (2017): «El precio del progreso; de la ‘virtualización del mundo’ al ‘zombismo hiperindividualista’», *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, vol. 20, pp. 105-126, disponible en: <<https://doi.org/10.6035/recerca.2017.20.6>> [Consultado: 06/03/2020].
- GARCÍA LORCA, Federico (2002): *La casa de Bernarda Alba*, Cátedra, Madrid.
- (2009): *La casa de Bernarda Alba zombi*, Jorge de Barnola (ed.) y Roberto Bartual y Miguel Carreira (introd.), Cátedra, Madrid.
- GARCÍA RIVERA, Gloria, y Estíbaliz BARRIGA GALEANO (2016): «Transficcionalidades y educación literaria», en Eduardo Encabo, Mariano Urraco y Aitana Martos (eds.), *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*, Universidad de León, León, pp. 435-444.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- GONZÁLEZ, Mario M. (1993): «El “Prólogo”, clave para la lectura del *Lazarillo de Tormes*», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, vol. 3, pp. 115-120.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, Lázaro (2017): *Lazarillo Z*, Penguin Random House, Barcelona.
- GRAHAME-SMITH, Seth (2009): *Pride and Prejudice and Zombies*, Quirk Books, Philadelphia.
- HALPERIN, Victor (dir.) (1932): *White Zombie*, United Artists, Estados Unidos.

- HERNÁNDEZ PÉREZ, Manuel, y María del Mar GRANDÍO PÉREZ (2001): «Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de ciencia ficción. Estudio de *Battlestar Galactica* (2003-2010)», *Área abierta*, vol. 28, pp. 1-20.
- JÁUREGUI EZQUIBELA, Íñigo (2014): «La distopía zombi. Síntoma, representación y espectáculo», en Olaya Fernández Guerrero y Alba Milagro Pinto (eds.), *¿El fin de la razón?: I Jornada de Filosofía SOFIRA*, Universidad de La Rioja, Logroño, pp. 129-148.
- JENKINS, Henry (2006): *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Paidós, Barcelona.
- (2007): «Transmedia Storytelling 101», en *Henry Jenkins*, disponible en: <http://henryjenkins.org/blog/2007/03/transmedia_storytelling_101.html> [05/03/2020].
- (2009): *Fans, bloggers y videojuegos. La cultura de la colaboración*, Paidós, Barcelona.
- JENKINS, Henry, Sam FORD y Joshua GREEN (2015): *Cultura Transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*, Gedisa, Barcelona.
- KEATON, Buster (dir.) (1925): *Seven Chances*, Metro-Goldwyn, Estados Unidos.
- KINDER, Marsha (1991): *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, University of California Press, Berkeley.
- LABRA, Diego (2012): «¿Por qué fantaseamos con el apocalipsis zombie? Lo que dice de “nosotros” el éxito *The Walking Dead* y otras ficciones del capitalismo tardío», *El tolo de Astier: Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, vol. 3, núm. 4, pp. 95-104.
- LLOSA SANZ, Álvaro (2017): «Del Lazarillo al Occupy zomby: zombificaciones literarias y sociales para un nuevo siglo», *Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, vol. 14, pp. 187-212.
- LONG, Geoffrey (2007): *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*, MIT, Massachusetts.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago (2014): «Bajo el signo de la crisis o don Quijote con su tiempo: el *Quijote Z* de Házael G.», en Emilio Martínez Mata (ed.), *Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de Cervantistas*, Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, Oviedo, pp. 714-725.
- LOUREIRO, Manuel (2010): *Apocalipsis Z*, Dolmen, Palma de Mallorca.
- LOVECRAFT, Howard P. (2005): *Narrativa completa*, Valdemar, Madrid.
- MALARRAMA, Mordecai (2008): «A Typographical examination of Lorca’s Manuscript Z of The House of Bernarda Alba», *Spanish Letters*, vol. XVIII (3), pp. 56-90.
- MARTÍN ALEGRE, Sara, y Fernando Ángel Moreno Serrano (2017): «A Bibliography and Filmography of Spanish SF», *Science Fiction Studies*, vol. 44, núm. 2, pp. 331-340, disponible en: <<https://doi.org/10.5621/sciefictstud.44.2.0331>> [Consultado: 06/03/2020].
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2018): «Narrativa 1900-1953», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 71-122.
- MARTÍNEZ DE ANTÓN, David (2015): *La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

- MARTÍNEZ GARCÍA, José Saturnino (2016): «Apocalipsis zombi e ideología», en Eduardo Encabo, Mariano Urraco y Aitana Martos (eds.), *Sagas, distopías y transmedia. Ensayos sobre ficción fantástica*, Universidad de León, León, pp. 227-238.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2008): «Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi», *Pensamiento y Cultura*, vol. 11, núm. 2, pp. 237-261.
- (2012): *Ensayo Z. Una antropología de la carne perecedera*, Berenice, Córdoba.
- MARTÍNEZ MATA, Emilio (1984): «Notas sobre realismo y verosimilitud literaria en el *Lazarillo de Tormes*», *Archivum*, vols. 34-35, pp. 105-117.
- MATHESON, Richard (1954): *I Am Legend*, Gold Medal Books, Nueva York.
- MERGRUEN, Erika (2017): «El monstruo esqueleto», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 5, núm. 1, pp. 317-329, disponible en: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.253>> [Consultado: 06/03/2020].
- MERINO, José María (2009): «Reflexiones sobre la literatura fantástica en España», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Asociación cultural Xatafi/Universidad Carlos III de Madrid, Madrid, pp. 55-64.
- MIQUEL-BALDELLOU, Marta (2011): «Horrorizando a Jane Austen. Del matrimonio, la muerte y la mujer de clase media», *Oceánide*, vol. 3, pp. 1-10.
- MOLINA GIL, Raúl (2015): «De remakes, zombis y tradiciones: el caso del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*», *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, vol. 13, pp. 148-170.
- MONTOYA-BERMÚDEZ, Diego (2014): «La ficción zombi: una mirada transmedia», en *Actas del XII Congreso ALAIC*, PUCP, Lima, pp. 1-24.
- MONTOYA-BERMÚDEZ, Diego, y Mauricio VÁSQUEZ-ARIAS (2018): «Modelos para el diseño de experiencias transmedia en entornos educativos. Exploraciones en torno a *The Walking Dead*, *La Odisea* y *Tom Sawyer*», *Revista Mediterránea de Comunicación*, vol. 9, núm. 1, pp. 197-216, disponible en: <<https://doi.org/10.14198/medcom2018.9.1.12>> [Consultado: 06/03/2020].
- MORA, Vicente Luis (2014): «Acercamiento al problema terminológico de la narrativa transmedia», *Caracteres*, vol. 3, núm. 1, pp. 11-41.
- MORALES, Francisco (2012): «Revolución zombi: Procesos de zombificación», *Hispanet Journal*, vol. 5, pp. 1-13.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2007): «Notas para una historia de la ciencia ficción en España», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 25, pp. 125-138.
- (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*, PortalEditions, Vitoria.
- (2011): «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción», *Signa*, vol. 20, pp. 471-496.
- PAYNE, Rodger A. (2017): «Laughing off a Zombie Apocalypse: The Value of Comedic and Satirical Narratives», *International Studies Perspectives*, vol. 18, pp. 211-224, disponible en: <<https://doi.org/10.1093/isp/ekv026>> [Consultado: 06/03/2020].
- RAGALA, Souad (1999): «Tradición literaria y realismo en *Lazarillo de Tormes*», *Estudios humanísticos. Filología*, vol. 21, pp. 271-284, disponible en: <<https://doi.org/10.18002/ehf.v0i21.4010>> [Consultado: 06/03/2020].

- RAYA BRAVO, Irene (2017): «La recuela: entre el *remake* y la secuela. El caso de *Jurassic World*», *Fonseca, Journal of Communication*, vol. 14, pp. 45-57, disponible en: <<https://doi.org/10.14201/fjc2017144557>> [Consultado: 06/03/2020].
- REGIDOR NIETO, Pilar (2011): «El comentario de texto desde un enfoque deconstructivo», *Tarbiya*, vol. 41, pp. 133-143.
- ROAS, David, y Ana CASAS (2008): «Introducción», en D. Roas y A. Casas (eds.), *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, pp. 9-56
- ROMERO, George A. (1968): *Night of the Living Dead*, Continental Distributing, Estados Unidos.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006): «Cómo se ha fijado el canon del “realismo” español», *Mil Seiscientos Dieciséis*, vol. 11, pp. 29-40.
- ROSENDO SÁNCHEZ, Nieves (2016): «Mundos transmediales: revisión conceptual y perspectivas teóricas del arte de crear mundos», *Revista ICONO14. Revista Científica de Comunicación y Tecnologías Emergentes*, vol. 14, núm. 1, pp. 49-70, disponible en: <<https://doi.org/10.7195/ri14.v14i1.930>> [Consultado: 06/03/2020].
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial (2016): «*Lazarillo de Tormes*: la mirada infantil, la formación adulta», en Amaranta Saguar y Hannah Schlimpen (eds.), *Estrategias picarescas en tiempos de crisis*, Trier Universität, Trier, pp. 87-98.
- RUIZ DE ARCAUTE, Javier (2011): «Teaser tráiler de *Lazarillo Z*», en *Las Horas Perdidas*, disponible en: <<https://www.lashorasperdidas.com/index.php/2011/11/13/teaser-trailer-de-lazarillo-z/>> [06/03/2020].
- RYAN, Marie-Laure (2016): «Transmedia Narratology and Transmedia Storytelling», *Artnodes*, vol. 18, pp. 1-10, disponible en: <<https://doi.org/10.7238/a.v0i18.3049>> [Consultado: 06/03/2020].
- SAINT-GELAIS, Richard (2011): *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Les Éditions du Seuil, París.
- SÁNCHEZ APARICIO, Vega (2014): «Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas», *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital*, vol. 3, núm. 1, pp. 61-80.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2018): «Cine 1980-2015», en Teresa López-Pellisa (ed.), *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, Vervuert/Iberoamericana, Frankfurt am Main/Madrid, pp. 301-326, disponible en: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-011>> [Consultado: 06/03/2020].
- SANTOS TORROELLA, Rafael (1998): «*Los putrefactos*» de Dalí y Lorca. *Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid.
- SCOLARI, Carlos A. (2014): «*Don Quixote of La Mancha*: Transmedia Storytelling in the Grey Zone», *International Journal of Communication*, vol. 8, pp. 2382-2405.
- SISÍ, Carlos (2009): *Los caminantes*, Editorial Dolmen, Palma de Mallorca.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona.
- TORRES RABASSA, Gerard (2015): «“Otra manera de mirar”. Género fantástico y literatura del absurdo: hacia una impugnación del orden de lo real», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. 3, núm. 1, pp. 185-205, disponible en: <<https://doi.org/10.5565/rev/brumal.164>> [Consultado: 06/03/2020].

- TUR PLANELLS, Helena (2004-2006): «Reflexiones sobre la figura del monstruo», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núms. 15-17, pp. 699-716, disponible en: <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-1733> [Consultado: 06/03/2020].
- VALDÉS, Alfonso de (2003): *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Octaedro, Barcelona.
- VILAHOMAT, José (2005): «Lazarillo de Tormes: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido», *Lemir*, vol. 9, pp. 1-19.
- WING, Heath (2012): «Zombis barrocos: investigando zombis en Cervantes», *Hispanet Journal*, vol. 5, pp. 1-21.
- WINTERS, Ben H. (2009): *Sense and Sensibility and Sea Monsters*, Quirk Books, Philadelphia.