

PALIMPSESTOS Z Y OTRAS REAPROPIACIONES MONSTRUOSAS. NUEVOS MECANISMOS ADAPTATIVOS PARA LA REVITALIZACIÓN DE LOS CLÁSICOS

José Antonio Calzón García
Universidad de Cantabria

RESUMEN

El artículo, a raíz del fenómeno actual de los *remakes*, analiza varias adaptaciones de clásicos de la literatura española –el *Quijote* y el *Lazarillo*– y anglosajona –*Sentido y sensibilidad* y *Orgullo y prejuicio*–, en los cuales se incluyen zombis, vampiros y otras criaturas monstruosas como personajes con peso específico en la narración, al objeto de valorar el enriquecimiento –o no– que la inclusión de tales arquetipos supone respecto al texto original. De este modo, el artículo pretende plantear una reflexión en torno al valor semiológico del superestrato de lo monstruoso como mecanismo de revitalización de los clásicos literarios en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: zombi, monstruo, vampiro, clásico, versión.

Z-PALIMPSESTS AND OTHER MONSTROUS RE-APPROPRIATIONS.
NEW ADAPTATIVE MECHANISMS TO REVIVE THE CLASSICS

ABSTRACT

The article, as a result of the current phenomenon of remakes, analyses several adaptations of classical Spanish –the *Quixote* and the *Lazarillo*– and English –*Sense and Sensibility* and *Pride and Prejudice*– literature, in which zombies, vampires and other monstrous creatures are included as characters with a specific role in the narrative. The purpose of this study would be to conclude whether or not the inclusion of such archetypes enriches the original text. Through this, the article intends to propose a reflection on the semiological value of the superstratum of monstrosity as a mechanism to revive the classics nowadays.

KEYWORDS: zombie, monster, vampire, classic, version.



1. INTRODUCCIÓN

1.1. NUEVOS CAUCES DE REVITALIZACIÓN

El concepto de *remake* literario surge como mecanismo de estratificación con el que recodificar textos ya conocidos a partir de un diálogo semiótico donde obra original y nuevo discurso dialogan con toda suerte de casuísticas: «El *remake* literario se establece sobre la obra original como un fino manto [...] en ese establecerse sobre el original más que sustituirlo [...] se impregna de él hasta devenir un palimpsesto» (Molina Gil 2015: 150). De este modo, el nuevo autor seguiría los «caminos marcados» por el escritor primigenio, a la hora de expandir el universo narrativo, de una u otra manera, continuando las «señales migratorias» (Montoya B. 2014: 15 y 16), o sugerencias, que la obra de referencia dejaría entre sus líneas –no necesariamente intencionadas– y que el autor del *remake* retomaría en función de sus intereses o fabulaciones.

Paralelamente a las nuevas versiones de obras más o menos antiguas, las adaptaciones se ofrecen como el otro camino con el que proporcionar savia nueva a textos previos. Así, en el mundo de la literatura infantil y juvenil, la adaptación de clásicos responde, o bien a un mero hartazgo del lector adulto (Toledano Buendía 2001-2002: 105) ante obras convertidas en clásicos, o bien a un esfuerzo por facilitar la literariedad de una obra a jóvenes ajenos al pacto de lectura que pudiera emanar del texto original, aun a riesgo de facilitar una interpretación mediada y dirigida o de ofrecer un producto espurio respecto al libro de referencia.

Entre los nuevos ropajes con que se viste a las adaptaciones y los *remakes*, los patrones de la ficción especulativa –auténtico cajón de sastre donde caben la ciencia ficción, la fantasía o el horror (Chapela 2014: 3)– están resultando especialmente fértiles en los últimos años, a pesar de la escasa presencia –editorial y académica– de la literatura no realista en las letras hispánicas, tradicionalmente refractarias a las narrativas no miméticas, al menos hasta no hace mucho (Palma 2014). Por ello, la fantasía o la ciencia ficción se están convirtiendo en los referentes genéricos de un número apreciable de los *remakes* literarios salidos al mercado recientemente, insuflando así nuevos aires a relatos por lo general de corte realista.

1.2. EL GÉNERO FANTÁSTICO

Alcanzando su plenitud en los siglos XVIII y XIX, en sentido estricto (Todorov 1982: 197), en la literatura fantástica hay una suerte de convivencia –sin rozar el absurdo– entre la explicación racional y la aceptación de lo sobrenatural, a partir de un «evento fuera de la lógica que rige la realidad [...] del lector, pero que es inscrito por el autor en un escenario [...] acorde con la lógica que rige esta realidad» (Juliana Bazán 2014: 55-56). Como consecuencia de ello, el lector vacilará ante un hecho que se le presenta como real e imaginario a un tiempo, lo que llevará a este a dudar frente al propio acto de lectura, al encontrarse un acontecimiento aparentemente sobrenatural, o «extraño», enmarcado en un universo referencial en conso-



nancia con el mundo real (Todorov 1982: 186). De este modo, «lo fantástico presupone empíricamente la noción de realidad», planteando «la posibilidad de otro mundo, de otra lógica, de otra forma de razón y de otro orden de los pensamientos: en este mar de nuevas posibilidades epistemológicas reside el secreto de lo fantástico y de lo absurdo» (Torres Rabassa 2015: 189 y 204). En este universo fantástico, el relato de aventuras —a través de viajes exploradores, muchas veces— cobrará en ocasiones especial protagonismo (Sánchez Escalonilla 2009), tal y como tendremos ocasión de comprobar a propósito de las obras que nos van a ocupar.

1.3. LA IRRUPCIÓN DE LA CIENCIA FICCIÓN

Haciendo un rápido repaso de las últimas décadas, lo cierto es que la ciencia ficción, gracias al afortunado abandono de tópicos acerca de extraterrestres y naves espaciales, «ha dejado de considerarse un género escapista para pasar a convertirse en un terreno de la imaginación desde el cual se toma distancia para permitir observar, recrear y hasta criticar la realidad» (Guhl 2001: 52)¹. No obstante, ante uno de sus mayores problemas, esto es, la indeterminación (Díez 2008: 5), la crítica ha optado, en ocasiones, bien por indicar qué *no es* ciencia ficción —«rechaza lo mágico, lo esotérico, lo mítico, lo religioso (como verdad revelada) y lo alegórico» (Moreno Serrano 2010: 68)—², bien por dar una pátina general en torno a su caracterización —narración imaginaria, protagonismo de las ideas, componente especulativo³ y racionalista de tipo científico y social, exclusión de lo sobrenatural o cambio de escenario frente al universo tal y como lo conocemos, por citar algunos rasgos (Sánchez y Gallego 2003)—, aunque en última instancia todo parece encaminar a la asunción del «pacto de ficción [...] vinculado con la forma interior del género» (Moreno Serrano 2010: 68 y 73), y que lleva al lector modelo a aceptar la narración como improbable, al tiempo que se le ofrece a este *algo* que interpreta como extraño —que rompe la impresión de seguridad (Moreno Serrano 2004-2006: 540) o que disloca la realidad (Sánchez y Gallego 2003)— y que desencadena un mecanismo de

¹ Sin embargo, a pesar de su creciente difusión, en honor a la verdad, y circunscribiéndonos al plano educativo, por ejemplo, la ciencia ficción apenas está teniendo impacto hasta ahora en la formación de nuestros adolescentes —como atestigua la escasísima presencia de referencias a dicho género en los libros de texto usados en secundaria (Petit Pérez 2014: 228-229)— o en la de los niños, a quienes se intentaba proteger, hasta no hace mucho, de la ciencia ficción, amparándose en argumentos como la escasa calidad literaria de esta, la visión distorsionada que ofrecía del universo científico o su ausencia de contenidos educativos (Arias-Camisón Guirles 2003: 714).

² Véanse, a este respecto, los incisivos comentarios de Díez (2008: 9): «La ciencia ficción se ha empeñado en secuestrar dentro de sus muros a escritores y a temas que, en realidad, no quieren tener nada que ver con lo que se cuece dentro de ellos».

³ En este sentido, Mociño González (2011: 43) considera a la ciencia ficción como el conjunto de «textos en prosa de carácter especulativo que recrean posibles respuestas humanas a los cambios producidos por la ciencia y la tecnología», en los cuales «el elemento fundamental es la especulación imaginativa con voluntad de ser creíble».



desautomatización en el proceso de lectura (Moreno Serrano 2010: 83 y 110), «obligando a reflexionar sobre la esencia de dicho cambio» (Sánchez y Gallego 2003). En este sentido, y a pesar de la posible ruptura del horizonte de expectativas del lector, la plausibilidad, la apariencia de realismo y la verosimilitud parecen elementos innegociables en la ciencia ficción, tal y como sentencia, entre otros, Moreno Serrano (2010: 84-86, 97 y 103). Esta verosimilitud/plausibilidad, sin embargo, emana de la naturaleza prospectiva de un tipo de relato que sirve como herramienta especulativa –y crítica– acerca de la sociedad, y que alejaría a parte de esta literatura de aquella centrada exclusivamente en el entretenimiento (Palardy 2018: 6; Díez 2008), a partir de la representación de «un mundo futuro plausible, pero que busca transmitir una sensación de desasosiego ante la humanidad o ante su destino» (Moreno Serrano 2013: 11).

Ante todo ello, ¿cabe, pues, plantearse una definición de la ciencia ficción? Algunos, sin duda, lo han intentado. Así, superando la idea de Grilli Silva (2016: 138) de ver este género como una mera construcción de distopías o de especulaciones en torno a los avances tecnológicos actuales⁴, Moreno Serrano (2010: 106) considera que en dicha categoría podría incluirse «toda aquella forma literaria cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos no existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados “posibles” desde algún ámbito del conocimiento científico», lo que le lleva a sentenciar que ciencia ficción sería, lisa y llanamente, aquella «ficción proyectiva [esto es, no realista] basada en elementos no sobrenaturales» (Moreno Serrano 2010: 106). En términos no muy lejanos, Sánchez y Gallego (2003) consideran que dicho género ofrece historias que no encontramos «en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo, basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional».

En conclusión, el debate acerca de los límites entre ciencia ficción y fantasía está lejos de verse resuelto. Así, Díez (2008: 5), por ejemplo, distingue entre «literatura fantástica verosímil» –donde iría incluida la ciencia ficción– y «literatura fantástica global», la cual «no tiene preocupación alguna por validarse ante el lector como una especulación con visos de llegar a producirse en el futuro conforme a las leyes físicas o sociales que conocemos». En esta misma línea, Moreno Serrano (2010: 74) confiesa que «habría que establecer que resulta absurdo hablar de “género de ciencia ficción” o “género fantástico” cuando en realidad no existiría diferencia alguna entre los términos “fantástico” y “real” en lo que a la ficción literaria se refiere»⁵, en

⁴ Moreno Serrano (2013: 5), en este sentido, apunta que «siempre se ha entendido como “ciencia ficción” aquella narrativa que emplea futuros avances científicos como *novum* de los esquemas narrativos». Ese *novum*, elemento nuclear de las obras de ciencia ficción, no sería más que *algo* imposible, desde el punto de vista físico, en la realidad que conocemos, pero en modo alguno sobrenatural.

⁵ Lo cual, sin embargo, no entra en contradicción con el hecho de que «si no aceptamos que existen unos postulados de lo que es realidad y de lo que no es realidad, no podemos tener ciencia ficción» (Moreno Serrano 2010: 88).



la medida en que «cada una de estas magnitudes toma de la realidad los elementos que le son pertinentes según sus necesidades». Por todo ello, podríamos concluir que ciencia ficción y fantasía no dejan de ser propuestas más o menos codificadas con las que representar narrativamente mundos posibles sin posibilidad de verificación a partir de la realidad que conocemos.

2. EL UNIVERSO ZOMBI

2.1. CULTURA Z

Desde las prácticas haitianas del vudú⁶ hasta los actuales *remakes* literarios, pasando por películas como *La legión de los hombres sin alma* (1932) o la icónica *La noche de los muertos vivientes* (1968) –la cual dio al zombi las credenciales necesarias para incorporarse a la sociedad de consumo actual, creando una imaginería que perdura hasta nuestros días–, los no muertos –alienados, nihilistas, irracionales, solitarios, anónimos, individualistas, despersonalizados y egoístas (Jáuregui Ezquibela 2014: 141)– vienen poblando el inconsciente colectivo del consumidor de cultura pop durante las últimas décadas.

Lo cierto es que el universo Z ha venido desarrollando toda una narrativa *trans-* y *crossmedia* ante la cual la crítica ha planteado toda suerte de interpretaciones en clave metafórica. Así, los zombis han venido representando la angustia ante la muerte, la llegada del apocalipsis (Carcavilla Puey 2013: 5-7), la dicotomía entre la civilización y la barbarie, la disolución de la idea de género, el totalitarismo, la omnipotencia del mercado o el nihilismo como actitud vital (Brito Alvarado y Levoyer 2015: 45-55), por citar tan solo algunas sugerencias de un larguísimo etcétera.

A la hora de buscar una explicación para el incontestable auge de la cultura Z en las últimas décadas algunos críticos han incidido en el fenómeno global actual del morbo hacia el crimen, las guerras, la tortura o las catástrofes, fruto de una neurosis colectiva característica de períodos de crisis en los que impera el miedo generalizado y el temor al apocalipsis: «Una bajada a los infiernos psicológica que despedaza la idealización del yo heroico» (Carcavilla Puey 2013: 13). Sea como fuere, esta moda ha acabado por hacer del *remake* zombi un «síntoma de la existencia de nuevas conciencias y puestas en práctica de las relecturas y reescrituras de la(s) tradición(es) literaria(s) más canonizada(s)» (Molina Gil 2015: 154), deconstruyendo la historia y la literatura desde nuevos puntos de vista (Molina Gil 2015: 168). De este modo, el *remake* zombi entremezcla cultura popular y alta cultura, a partir de una relación intertextual dialéctica que resignifica la obra original conectando con un nuevo perfil de receptor. De este modo, el valor seminal de *Pride and Prejudice*

⁶ Algunos, como Jáuregui Ezquibela (2014: 133-135), no solo retrotraen el mito del zombi hasta la primigenia cultura africana de los esclavos de las islas caribeñas, sino que lo llevan incluso hasta las danzas de la muerte de finales de la Edad Media.



and Zombies (2009), de Seth Grahame-Smith, sirvió como pistoletazo de salida a todo un grupo de obras que han servido para visitar clásicos hispanos o anglosajones de la talla del *Lazarillo*, *La casa de Bernarda Alba*, el *Quijote*, *Orgullo y prejuicio*, *Sentido y sensibilidad* o *Doña Bárbara*, por citar tan solo algunos ejemplos.

2.2. EL QUIJOTE Z

Publicado por primera vez en 2010, el *remake* zombi del *Quijote* asumía de forma consciente el débito para con la cultura Z que contraía desde el primer momento (López Navia 2014: 722), lo que se traducía en alusiones más o menos directas al *Lazarillo Z* –«no bastaba con que hubiese Lazari» (100)⁷, «el libro [...] no era sino el conocido *Lazarillo Z*» (264)–, a *Orgullo y prejuicio y zombis* –«ni tampoco ni orgullos ni prejiu» (100)– o a otras obras o iconos del universo Z, los cuales figuran por ejemplo en el «donoso escrutinio» (123-133), tales como la antropóloga Zora Neale Hurston –estudiosa del vudú y la santería y mencionada cómicamente con la obra «*Cronicam Zoraida Nealenses Hurstonia*» (129)–, el escritor Max Brooks, responsable de *Guerra Mundial Z* –«ese hijo de comediante, quien habla de guerras mundiales de zombis y hasta de manuales de supervivencia» (130)–, el libro de Wade Davis *La serpiente y el arcoíris* –«*Las Sierpes y los Arcoíris*» (129)– o las obras *El Libro de los Muertos*, *Apocalipsis Island*, *Los Caminantes* o *Naturaleza Muerta* (131-132), por citar tan solo algunos ejemplos.

De cualquiera de las maneras, el *Quijote Z* plantea un universo narrativo autorreferencial, al modo de la obra original, pero doblemente recursivo, al tener el texto cervantino como punto de referencia. Así, atribuida por los editores la autoría de la obra Z a Házael G. (7-8), las páginas iniciales plantean el juego de que este en realidad realizó una labor de compilación de los materiales dejados por su antepasado Házael G. González (9). De igual modo, el delirante catedrático de *zombilogía* Gualberto G. Álvarez, a partir de los legajos consultados, incorpora al texto una supuesta recreación de la batalla de Lepanto en la cual Cervantes habría sido atacado y mordido por un zombi –excusa más que suficiente para convertirlo en manco–: «Yo os extraje la ponzoña lo mejor que pude, maese Cervantes... pero la dentellada de un no-muerto es el peor de los venenos [...] nada he tenido que cortar, aunque mucho me temo que vuestra pobre mano izquierda haya quedado marchita y seca de vida» (85). Como consecuencia de esta experiencia, Cervantes habría dado a luz a una versión Z del *Quijote* (87), expurgada hasta nuestros días. Dicho texto, reproducido a continuación, jugará, al igual que el original, con la técnica del manuscrito encontrado, a propósito de la escena de la lucha entre el caballero andante y

⁷ Ante la profusión de citas y referencias a los textos literarios con que se ilustra el artículo, se ha optado por anotar tan solo la página correspondiente, al objeto de facilitar la lectura. En el caso del *Quijote Z*, véase en la bibliografía final la edición manejada, de la que se erige como responsable Házael G. (2018).



el vizcaíno (155), añadiendo al final del relato la referencia a un nuevo documento –encontrado por un médico en una caja de plomo extraída de los cimientos de una ermita (419)– que relataría las últimas andanzas del manchego, a propósito de su fallecimiento (419-421).

¿Qué aporta este nuevo *Quijote* respecto al original? Sin duda, uno de sus principales valores, al margen del divertido guiño Z de la batalla de Lepanto, es el hecho de volver la estructura enunciativa aún más compleja, con nuevos autores, compiladores y manuscritos. Sin embargo, el núcleo argumental de la obra apenas sufre modificaciones respecto al original, cambiando tan solo el universo caballescresco por la cultura Z. Así, serán los relatos de zombis los que sequen el cerebro del enjuto hidalgo (105), y a partir de ahí asistiremos tan solo a una versión truncada de la obra original. Sobre sus líneas sobrevolarán el donoso escrutinio, ya mencionado (123-133), los reparos del caballero al asno de Sancho (139), la celeberrima ínsula (140), el episodio de los molinos de viento (143-146), el encuentro con los cabreros (165), la irrupción de Maritornes (181), el bálsamo de Fierabrás (195-196), el pasaje del enfrentamiento con el rebaño de ovejas (205), los mazos de batán (238), el yelmo de Mambrino –reconvertido en yelmo del Maestro y Jefe– (243) y un larguísimo etcétera, al que se sumarían elementos de naturaleza puramente estructural o formal, como la inclusión de prólogos, poemas proemiales, fe de erratas o aprobaciones (93-102), o la reproducción, alterada tan solo por la impronta Z, de fragmentos que recuerdan con un mimetismo casi absoluto al original: «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» (103). Todo ello, en suma, no hace sino ratificar al lector en la impresión de que la obra tan solo muda, actualizándolo, el trasnochado asunto de los relatos de caballerías por el universo zombi, advirtiendo –cuatrocientos años más tarde– de los peligros surgidos de la credulidad ante un género hijo de la fantasía: «¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de zombis, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer [...] cosas de este jaez, tan lejos de ser verdaderas...?» (404).

2.3. *ORGULLO Y PREJUICIO: EL AMANECER DE LOS ZOMBIS*

Surgido como precuela de *Orgullo y prejuicio y zombis*, el texto de Steve Hockensmith desarrolla la historia de la familia Bennet, y la estrecha conexión entre la sucesión patrimonial y los vínculos conyugales –siguiendo claramente la estela de la obra de Jane Austen–, al hilo de una invasión zombi. Así, en la campaña inglesa, durante un velatorio (11-15)⁸, irrumpe un nuevo brote de no-muertos, tras un período de inactividad que había invitado a pensar en su exterminio absoluto. Sin embargo, el revocamiento de la Ley de Enterramiento (179), cinco

⁸ Para la referencia bibliográfica completa, véase Hockensmith (2014).



años atrás, había supuesto dar sepultura de nuevo a los muertos con la cabeza unida al tronco, y con ello la potencial exposición ante una nueva plaga de zombis, tal y como en efecto sucederá.

En la obra, resulta curioso constatar cómo la tabuización del término *zombi* —«la palabra con zeta no debía pronunciarse en presencia de gente educada» (63); «innombrables [...] No lo olvides: una señorita bien educada no utiliza la palabra que empieza con zeta» (262)— convive con la cosificación/degradación del no-muerto —«mi padre solía importar algunos del norte durante la temporada de caza [...] Ni siquiera servían para ese deporte» (63)— e incluso con excepcionales tentativas por rehumanizarle, tal y como ilustran los infructuosos —y casi cómicos— esfuerzos del doctor Keckilpenney por reincorporar atributos humanos a una de sus *capturas*: «Le trataremos como un hombre. Le recordaremos que es un hombre» (281), «¡Baje, señor Smith! [...] ¡Es un zombi malo! ¡Un zombi muy malo!» (291), «Una taza de té. ¡Bien! ¿Fragmentos de vísceras? Mal» (329) o «conseguiré que pronuncie frases completas dentro de... como mínimo principios del siglo XXI» (350). Todo ello, en suma, no hace sino evidenciar la actitud vacilante de los personajes hacia un enemigo común que ven como amenaza y al tiempo como elemento asimilado por la comunidad a la que pertenecen.

Uno de los incuestionables aciertos de la obra es, sin duda, su capacidad para retomar uno de los elementos nucleares del texto original, esto es, la obsesión/preocupación por el matrimonio —«si cuando cumpla diecisiete años no estoy casada, huiré de Dover y me arrojaré al mar» (47); «lo que menos puede hacer es ayudar a dos de nuestras hijas a encontrar marido» (111); «veo que le has clavado tus garras. Siempre supe que te casarías con alguien más linajudo que nosotros» (316); «emitió un decepcionado “¡oooh!” al ver cómo el mejor pretendiente de su hija era trinchado como un pato asado» (382)—, y relacionarlo con la amenaza Z desde la perspectiva de la problemática patrimonial. Recordemos, en este sentido, cómo, al igual que en el texto original de Austen, en la obra vemos la cuestión crucial de que la familia Bennet carece de hijos varones, lo que conduce a que un primo de las chicas, William Collins, herede todo, ya que la propiedad de la familia es parte de un mayorazgo del cual él es el beneficiario. Por todo ello, el matrimonio se ofrece como la única salvación económica de las muchachas. Sin embargo, la obra muestra las tensiones que surgen entre la preocupación por la amenaza Z, por un lado, y la situación patrimonial, por otro: «Los abominables están aquí [...] Despedazarán a vuestro padre y Longbourn pasará a manos de ese espantoso primo» (28); «¡Dispones sólo de unos días para casarte con un hombre acaudalado y salvarnos a todos! [...] ¡Necesito que ambas estéis en el mercado para librarnos de semejante catástrofe!» (29); «más vale que vayamos al cementerio más cercano, nos tumbemos en tierra y esperemos nuestra suerte [...] Con nuestra propiedad vinculada y sin un heredero varón, no tenemos esperanza» (51) o «los demás acabaremos igual, hijas mías, en un cementerio de pobres, o devorados por un abominable» (110). En este sentido, es especialmente significativo, y casi humorístico, el menosprecio de la amenaza zombi ante la cuestión puramente crematística o patrimonial, dependiente de los lazos conyugales: «¿Te preocupas por un baile tan lejano en el futuro cuando esta mañana has visto a un



innombrable en tu iglesia?» (46) o «En lugar de poner a mis hijas mayores en el camino de solteros acomodados, ¡las arrojamos a los innombrables!» (110). De igual modo, la cuestión zombi servirá en ocasiones, también, para sacar a colación la problemática del clasismo y la estratificación social: «Imaginen el trágico revuelo que se produciría si una persona tan influyente como yo cayera víctima de un innombrable» (195).

Otro aspecto de enorme calado en la obra es el rol como guerreras, frente a la amenaza Z, de las hermanas Bennet, y las cuestiones ideológicas que subyacen ante tal inédito papel. Así, las muchachas recibirán un intenso adiestramiento tanto de manos de su padre —«debéis aprender a sentaros como los guerreros [...] como yo» (38); «construí este *dojo*, este templo de las artes mortales, no sólo para mí [...] sino para vosotras. Mis hijas [...] Ahora [...] empezaremos vuestra instrucción» (41)—, quien les confesará haber viajado de joven a Oriente a formarse frente a la anterior oleada de ataques zombis (39), como de un inesperado instructor, enviado por una enigmática organización guerrera al objeto de combatir la plaga Z: «Seré el nuevo maestro de sus hijas... y también el suyo, Oscar Bennet» (93) o «su padre se comprometió a educar a todos sus hijos como guerreros. Pero rompió su juramento [...] Y ahora [...] se encuentran indefensas» (99). De cualquiera de las maneras, lo significativo de esta cuestión es que la conversión en guerreras de las Bennet conllevará su exclusión social —«es un guerrero [...] Y nosotras también lo seremos [...] Esto va a convertirnos en unas marginadas» (45), «nadie organizará un baile para unas chicas que van por ahí gritando ¡haaiiee!» (46), «dado que al parecer sus hijas se han aficionado a ese brutal deporte [...] no esperamos que asistan a evento tan distinguido» (113), «solo los guerreros duros y fríos como el maestro Hawksworth se fijarían en una mujer que portaba una espada, salvo para mirarla de forma lasciva o desdeñosa» (287)—, contraponiendo a la cosificación de la mujer —«es como si fueran a subastarnos» (55)— la construcción de una imagen de esta como individuo activo y guerrero: «Qué le parece si contrato los servicios de una de sus hijas como [...] guardaespaldas» (196), «se empecinan en preservar ese ideal de mujer inglesa dulce y refinada mientras esas mujeres inglesas dulces y refinadas sirven de *steak tartare* a los abominables» (220), «no tengo ganas de regresar a mis bordados y dejar que el ejército del rey se ocupe de nada» (221) o «era una guerrera, mil veces más merecedora de llamarse así que el teniente y sus torpes soldados» (242).

En suma, uno de los grandes aciertos de la obra es, por un lado, usar la amenaza zombi como herramienta burlesca con la que desacreditar la obsesión por el matrimonio y las cuestiones patrimoniales y, por otro, servirse de la reformulación de las hermanas Bennet en cuanto guerreras para desarrollar un discurso feminista donde las actitudes negativas ante el adiestramiento de las muchachas —«si destruimos a los innombrables, pero permitimos que destruyan [...] nuestro ideal de mujer inglesa dulce y refinada, ¿podremos afirmar realmente que hemos vencido?» (219), «¡unas señoritas luchando con unas armas tan extrañas y bárbaras!» (175)— sacan a colación el discurso patriarcal y machista imperante en la Inglaterra de Jane Austen.



Tal y como apunta Miquel-Baldellou (2011), la adaptación Z de *Orgullo y prejuicio* ha servido para plantear una crítica corrosiva de las clases medias en la Inglaterra del diecinueve. La popularidad de la adaptación en América y en Europa, para la crítica, surge en gran medida de la esperpéntica combinación de novela romántica y terror escatológico, así como de los constatables paralelismos entre la atmósfera retratada por Austen y la realidad social actual, a través del retrato de la familia Bennet, el cual encarna el progresivo poder de las clases medias en el mundo occidental. Y de este modo, sigue Miquel-Baldellou (2011: 4-9), el zombi en la novela se convierte en un símbolo en torno al cual se plantean reflexiones acerca de la estratificación social, el matrimonio, la economía, las leyes de sucesión o el patriarcado.

Lo cierto es que la obra plantea, en líneas generales, las mismas cuestiones y representaciones simbólicas que la mencionada precuela a la que antecede en un año, en lo que atañe a su publicación. Así, volvemos a encontrarnos con la cuestión clave de la situación patrimonial que ahoga a los Bennet —«los bienes del señor Bennet consistían casi enteramente en una propiedad rural de dos mil libras anuales de renta, la cual, lamentablemente para sus hijas, pasaría, en ausencia de unos herederos varones, a manos de un pariente lejano» (32)⁹; «cuando su hijo alcanzara la mayoría de edad, la propiedad pasaría a sus manos, lo que proporcionaría a la viuda y a los hijos menores una buena renta [...] Nacieron cinco hijas [...] era demasiado tarde para empezar a ahorrar» (325-326)—, a la que se suma, en consecuencia, de nuevo, la obsesión por el matrimonio —«si una mujer oculta con tanta habilidad su afecto al hombre merecedor de él, es posible que pierda la oportunidad de cazarlo» (27); «saber que su hija se casaría pronto bastaba para satisfacerla» (323); «la boda de una hija, que había sido su objetivo principal desde que Jane había cumplido dieciséis años, estaba a punto de realizarse» (327)—, hasta el punto de ensombrecer el alarmante problema de la amenaza zombi: «Aparte del ataque, la velada resultó muy agradable para toda la familia. La señora Bennet había observado que su hija mayor había sido objeto de gran admiración por parte del grupo de Netherfield» (20).

De igual modo, y tal y como había sucedido con la precuela, asistimos al adiestramiento de las Bennet —«las chicas continuarán con su adiestramiento como hasta ahora» (13); «las mayores de las hermanas Bennet eran las únicas que eran capaces de comer, beber, dormir y practicar sus ejercicios cotidianos» (242)—, sumergidas dentro del contexto de la cultura oriental: «Olvidas que soy una discípula de Pei Liu, del templo de Shaolin» (36); «la galería contenía numerosas cabezas de zombis y armaduras samurái» (263) o «una katana tan magnífica como las que he visto en Kyoto» (379). Así, una vez más, las hijas de los Bennet adoptarán un rol activo y guerrero —«aún no le he perdonado por haber herido mi amor propio, y es posible que coloque su cabeza sobre la repisa de mi chimenea» (29); «la perspectiva de una mujer que había aniquilado a noventa innumerables tan sólo con una funda empa-

⁹ Para la referencia bibliográfica completa, véase Austen y Grahame-Smith (2012).



pada por la lluvia era una perspectiva capaz de intimidar a cualquiera» (166); «es la joven más guapa que jamás he visto [...] Decapitó a su primer innombrable un mes después de haber cumplido once años» (260)– que se opondrá a la esperable obediencia matrimonial: «La habilidad que usted posee a la hora de matar a innombrables complacerá a la distinguida dama, aunque, como es esperable, debo pedirle que abandone esa práctica como parte de su sumisión conyugal» (114) o «tu extraordinaria destreza en las artes mortales te colocaría en un grave peligro en un matrimonio desigual [...] Hija mía, no me des el disgusto de comprobar que no respetas a tu compañero en la vida» (400). De este modo, se generará en la obra una relación dialéctica entre la distinción social/femineidad y la actitud guerrera de las chicas: «Sus hermanas eran muy distinguidas [...] pero con un aire que revelaba escasa formación en materia de combate» (16); «no posee ninguna cualidad, salvo estar bien instruida en los métodos de combate [...] Parecía casi una salvaje» (41) o «según mi experiencia, una mujer o está bien adiestrada o es muy refinada. En estos tiempos una no puede permitirse el lujo de poseer ambas cualidades» (46). Por todo ello, y en consecuencia, el matrimonio –con la consiguiente tranquilidad patrimonial que comporta– guardará a lo largo de la obra una subyacente relación de incompatibilidad con las ínfulas guerreras de las hermanas Bennet ante el problema Z: «Preferiría que se dediquen a instruirse en las artes mortales en vez de tener la mente ofuscada con sueños de matrimonio y fortuna» (19); «la misión del señor Bennet en la vida era mantener a sus hijas vivas. La de la señora Bennet era casarlas» (11); «qué alegría verlas a todas bien casadas [...] en lugar de esos absurdos adiestramientos y peleas» (106), etc.

En resumen, la plaga de zombis, en las adaptaciones de la obra de Austen, representaría el lastre que supone, en la Inglaterra de principios del diecinueve, la situación de las mujeres de clase media, subordinadas al matrimonio y a la necesidad de supervivencia (Miquel-Baldellou 2011: 7). En *Orgullo y prejuicio y zombis* el adaptador combina el discurso conservador del relato de Austen con la naturaleza subversiva de la narrativa de terror actual de corte más pop, realizando una crítica corrosiva de las clases acomodadas. De este modo, Grahame-Smith acerca a nuevos lectores a un clásico sobre el que imprime el valor simbólico de un zombi que encarna, al fin y al cabo, la hipocresía de la sociedad austeniana, haciendo así de alguien que parece una persona, sin serlo, una metáfora del fingimiento y la inautenticidad (Miquel-Baldellou 2011: 9).

3. LA FIGURA DEL VAMPIRO

3.1. SANGRE Y MÁS SANGRE

Descrito como alguien inmortal, ávido de sangre, que no come, no arroja sombra ni se refleja en los espejos y al que solo le aterrorizan el amanecer, las balas sagradas, el ajo o las estacas, el vampiro ha venido colándose en nuestras alcobas casi desde hace 4000 años –a través de la figura asiria del ekimmou– (Segovia Esteban 2016: 154-155), si bien su construcción literaria surgió gracias a John W. Poli-



dori (*El vampiro*, 1819), Sheridan Le Fanu (*Carmilla*, 1872) y, sobre todo, Bram Stoker (*Drácula*, 1897), quien profundizaría en la psicología del chupasangre. Con el correr de los siglos, el vampiro se convertirá también en víctima (*Entrevista con el vampiro*, novela de Anne Rice de 1973), a la vez que se adapta a los tiempos modernos y a los valores occidentales (saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer), llegando a convertirse, en la serie de televisión *True Blood* (2008-2014), incluso en miembro de una minoría estigmatizada, al modo de gais, travestis u otros colectivos (Segovia Esteban 2016: 160-169).

Al igual que hemos visto con el zombi, el vampiro ha venido comportando toda suerte de valores simbólicos: desde el miedo a la muerte y al retorno desde la tumba, pasando por el valor omnívoro de la sangre (Agustí Aparisi 2016: 180 y 183), hasta llegar a la representación de órdenes sociales aristócratas y anacrónicos (Morales Lomas 2013: 125-127) o a la plasmación de la psicología infantil y narcisista característica del hombre posmoderno (Martínez Lucena 2008: 255), por citar algunos ejemplos. En cualquier caso, el vampiro, frente al zombi, cuenta con una dilatada tradición literaria, al margen de que su configuración como personaje permita una complejidad psicológica que emana de su propia consciencia. Por otro lado, y como se ha apuntado, uno y otro han permitido a críticos y especialistas desarrollar todo tipo de lecturas en clave, si bien, por lo general, el simbolismo zombi pareciera apuntar hacia la representación de problemáticas de corte social y la metáfora vampírica hacia cuestiones de naturaleza individual.

3.2. EL LAZARILLO Z

El *Lazarillo Z*, tal y como ha señalado la crítica (Molina Gil 2015), supone la manipulación del universo Z y vampírico a través de la reescritura de uno de los clásicos más reconocibles de la literatura española. En efecto, sin dejar de lado la naturaleza del personaje original, en cuanto individuo subalterno, pobre y al margen de la ley (Molina Gil 2015: 164), la obra cuenta la historia de Lázaro «como un juego de cajas chinas o niveles digéticos a partir del tópico del manuscrito encontrado» (Molina Gil 2015: 158). El libro, en suma, presenta dos planos temporales diferentes: uno presente –«Lázaro González Pérez, caucásico [...] dirección desconocida y aquejado de un cuadro de ansiedad agudo y persistente con alucinaciones paranoicas y desorientación» (12)–¹⁰, en el cual Lázaro aparecería recluido en una institución psiquiátrica, y otro pasado, correspondiente al período que todos identificamos con el *Lazarillo* original. De este modo, «Lázaro escribe desde el presente para contar su pasado y [...] Juan Barreda lo compila en el libro que el lector tiene entre sus manos y añade la historia de la “Macabra cena de San Bartolomé”» (Molina Gil 2015: 167). En resumen, la obra plantea los siguientes niveles diegéticos: a) una introducción y cierre del periodista J.D. Barrera (9 y 247-249), donde alude

¹⁰ Para la referencia bibliográfica completa, véase González Pérez de Tormes (2017).



a la recreación llevada a cabo por él mismo (11-20, 139-141 y 237-245) de las misteriosas muertes acaecidas en el hospital de San Bartolomé –lugar, no lo olvidemos, donde se encontraba recluido el *enajenado* Lázaro– el 14 de septiembre de 2009, y donde el doctor Torres figurará como lector del manuscrito autobiográfico encontrado entre las pertenencias personales de su paciente Lázaro, y b) la narración, en primera persona, de la vida y andanzas de Lázaro (25-138 y 142-236), reformulación, en realidad, del conocido texto que ha llegado hasta nosotros.

La obra, como es obvio, introduce al lector «en un juego de referencias intertextuales a mundos ficcionales, y a la propia historia de España» (Molina Gil 2015: 159), donde la vista se vuelve una y otra vez, como es lógico, al *Lazarillo* original. Así, el propio protagonista-narrador aludirá repetidamente tanto al texto primigenio como al mito formado en torno a su figura, para desacreditar a ambos, sea en tercera persona –«los libros, según el tal Lázaro, eran la fuente de todos los males» (16)– o en primera: «Ojalá pudiera aprovechar lo que ya está escrito, el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes» (25); «tengo que contaros lo que no sabéis, lo que de manera deliberada mi biógrafo –ese vendido que traicionó mi confianza– enterró para siempre» (33); «él¹¹ [don Diego] se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro [...] Nada hay de heroico en el lazarrillo [...] No se dio cuenta, sin embargo, de que su relato, ingenioso y pensado para humillarme, servía a la vez como respaldo de una mentira oficial» (232), etc.

A la hora de comparar el *remake* zombi con la obra original, el número de similitudes es, obviamente, elevadísimo, destacando en particular en los dos primeros tratados, donde de nuevo un ciego y un clérigo ejercerán de amos. Por contra, a partir del tratado tercero los parecidos se atenúan, y la distancia aumenta, hasta perder poco a poco de vista el original. En cuanto a las abundantes e intencionadas similitudes, podríamos citar, tan solo como ejemplos, las siguientes: a) los subtítulos de los encabezamientos –«Cuenta Lázaro su vida y de quién fue hijo» (29)–; b) la presencia de personajes como su madre, el negro Zaide (30-31) y un largo etcétera; c) el maltrato en manos del ciego –«acababa dándole a él la razón y a mí unos zurriagazos por desagradecido y negligente» (52)–; d) el desengaño tras el abandono del primer amo –«¡qué poco sabía yo que había huido de la sartén para caer en el fuego!» (72)–; o e) la afición del tercero de sus amos –de nuevo un noble– por misas e iglesias (113). Sin embargo, y a diferencia del *Quijote Z*, en esta nueva versión del *Lazarillo* el número de diferencias y licencias respecto al original no solo es notable, sino que enriquecen sobremanera, en ocasiones, la narración. Así, por ejemplo: a) el uso de narcotizantes por parte del clérigo para dormir a Lázaro y dar rienda suelta a sus pulsiones pederastas con niñas secuestradas (72); b) la transmutación del arcón en sótano en el mismo tratado segundo (74); c) el encuentro de Lázaro con una niña (94); d) el aprendizaje de las prime-

¹¹ En efecto, en el *Lazarillo Z* la obra original sigue figurando como autobiográfica, pero de forma apócrifa, tal y como, en realidad, la crítica viene sosteniendo.



ras letras (117); e) la presencia de la carnalidad –«acercó su boca a la mía durante sólo un instante, a lo que siguió el roce de su lengua húmeda» (121)–; f) las relaciones homosexuales explícitas (125-126), etc.

A partir del tratado cuarto, la obra original prácticamente desaparece del mapa, cobrando especial protagonismo, a partir de ese momento, dos arquetipos inéditos en la obra renacentista: el zombi y el vampiro. Respecto al primero, surgirá ya cuando Zaide y el hermanito mulato de Lázaro se conviertan en no-muertos –«en cuanto abrió la boca un gusano extraño y oscuro salió de ella» (35)–, y continuará con su presencia a lo largo de toda la obra, tanto en el episodio del ciego –«Hiciste bien en asustarte, Lázaro [...] Algo pasa... Los muertos andan revueltos» (47)¹²– como en las andanzas posteriores del protagonista: «¿Quiénes éramos nosotros, un puñado de desarraigados, para enmendarle la plana al diablo si éste había decidido resucitar a sus criaturas?» (131); «no olvidéis que ya están muertos. Por lo que nos contó Lázaro, todos parecían iguales: hombres, mujeres y niños» (153); «lo hacía por el placer de verlos caer [...] de reventar sus cuerpos podridos» (161), etc.

En segundo lugar, tenemos al vampiro. El contacto de Lázaro con una niña, en el tratado primero, invita al lector a deducir la presencia de otro tipo de amenaza –«la dejé hacer, hasta que de repente noté que sus labios [...] se endurecían. La sangre que brotaba parecía no bastarle» (56)– que, a diferencia de la zombi, parece transmutar al protagonista: «El sabor a sangre, a mi sangre, no me había abandonado del todo, y a ratos me descubría relamiéndome los labios cortados» (58). Finalmente, Lázaro, llevado por el amor, accederá a verse convertido en vampiro, alcanzando así la inmortalidad: «Quiero estar contigo, ser como tú [...] 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» (210-211).

De cualquiera de las maneras, la presencia tanto de zombis como de vampiros, en la obra, sumada a la propia caracterización del pícaro, hacen del texto un auténtico canto a la marginación, marginación que emana de la deformidad, la monstruosidad y el ostracismo. Esta conjunción se hará especialmente intensa en las conversaciones que el protagonista mantenga con la banda de excluidos, desaharrapados y vampiros a la que se unirá para combatir a los zombis: «Somos los desechos de la Corona. Te presento a Brígida, es la puta [...] a su lado está Lucrecia: sus tetas han amamantado a la mayoría de los hombres de Castilla [...] En sus rodillas está Rómulo [...] creían que los enanos tienen que ser siempre graciosos» (102); «te he dicho antes que somos los desechos de la Corona: putas, tullidos y...» (105); «¿Y quiénes éramos nosotros, un puñado de desarraigados, para enmendarle la plana al diablo si éste había decidido resucitar a sus criaturas...?»

¹² Precisamente, al lado del ciego asistirá a la *misa Z*, que supondrá la muerte de este a manos –o más bien bocas– de los muertos vivientes: «El sacerdote avanzó con aquella extraña hostia en la mano [...] abandonando al ciego a su suerte [...] me llamaba a gritos [...] saltaron sobre él como una jauría de canes negros» (61).



(131) o «no hay lugar en la versión oficial para el pueblo anónimo. Para los desechos de la Corona» (235).

En resumen, «el *Lazarillo Z*, a través de una superposición de niveles diegéticos que nos presentan a Lázaro como un vampiro inmortal que se dedica a la caza de los no muertos [...] critica desde la posición del subalterno [...] a los [...] grandes poderes del siglo XVI» (Molina Gil 2015: 168). En efecto, uno de los grandes aciertos del *remake* es, además de lograr una en absoluto disonante conjunción del mito del zombi y el vampiro, servirse de la imaginería en torno a los monstruos para desarrollar una labor de crítica social, que sin duda ahonda en el propósito del texto original. Así, Lázaro lanzará no pocas invectivas contra la desigualdad en la sociedad en la que le ha tocado vivir —«¿Por qué mi vida, que debía haber empezado a la par que la de ese niño, había sido tan distinta? Seguro que a él no le habían dolido los pies, ni le habían golpeado, ni había visto a su padre preso y a su madre hundida» (43); «porque, como aquellos a los que perseguíamos, éramos unos muertos sin saberlo [...] los desechos de la Corona, usados a conveniencia y eliminados cuando ya no son útiles» (212)—, al igual que otros personajes de la obra —«curioso mundo este en que los vivos mueren de hambre y los muertos buscan comida» (48)—, logrando así rescatar la naturaleza subversiva de la obra renacentista a través del uso simbólico de los grandes *outsiders* literarios del mundo actual, el vampiro y el zombi, que coadyuvan en la historia para la construcción de un discurso acerca de la exclusión social.

4. EL MONSTRUO

4.1. LA HIBRIDEZ DEL MONSTRUO

El concepto actual de monstruo es herencia en gran medida de la tradición artística y filosófica de finales del siglo XVIII y principios del XIX, fruto de la creencia en la evolución del individuo hacia un estado mejor, si bien la posmodernidad, con su fragmentación del Yo, ha contribuido a re-crear el mito disolviendo las fronteras entre este y el lector. De igual modo, la ciencia ficción ha destruido el carácter siniestro del monstruo (Moreno Serrano 2011: 474-477), proporcionándole a este una naturaleza más humana.

El monstruo, al igual que sucediera de forma más específica con el vampiro y el zombi, comporta una serie de valores simbólicos de muy diversa naturaleza, en función de su tratamiento artístico. Así, su figura puede encarnar el universo de las pasiones (García 2009: 8-9), la esclavitud de los apetitos (Martínez Lucena 2008: 259), la aberración religiosa o la encarnación de la muerte (Mergruen 2017: 322 y 327-328), lo diferente, extraño y extranjero (Tur Planells 2004-2006: 699) o la problemática biopolítica y tecnológica surgida de la presencia de un subalterno y un Otro dominador (Velázquez Castro 2017: 341-342), por citar algunos ejemplos. Pero, por encima de todo, el monstruo representa la naturaleza híbrida de lo inclasificable, y con ella el surgimiento del temor ante la alteridad.



La novela plantea el obligado desplazamiento de las hermanas Dashwood a una isla repleta de monstruos como consecuencia del fallecimiento del progenitor entre las fauces de un pez martillo (17)¹³. Una vez más, la cuestión económico-patrimonial –«En esa última [...] epístola, el señor Dashwood recomendaba a su hijo [...] que velara por el bienestar económico de su madrastra y sus hermanastras, las cuales habían sido tan injustamente tratadas en el testamento del anciano» (19); «la señora Dashwood empezó a abandonar toda esperanza de que su hijastro cumpliera la promesa que le había hecho a su padre cuando éste agonizaba [...] daba más la impresión de andar escaso de fondos que de tener la intención de darles dinero» (46)–, desde la perspectiva femenina, constituirá uno de los pilares que articule el conflicto de la obra, vinculada, obviamente, a la consecución de matrimonios ventajosos desde el punto de vista crematístico: «De haberte casado, habrías sido pobre siempre» (463). De este modo, el texto oscilará entre la visión romántica del amor –«la vida era demasiado corta [...] para obrar de otra forma que no fuera seguir los sentimientos» (31)– y el interés puramente pecuniario: «Sí, es un excelente partido [...] posee una hermosa propiedad en Somerset [...] Si yo estuviera en su lugar, no se lo cedería a mi hermana menor» (79).

Los antagonistas por excelencia en la obra son, sin duda, los monstruos, criaturas surgidas con la «Alteración, cuando las aguas del mundo se habían tornado frías y odiosas para los hijos de los hombres, y la tenebrosidad se deslizaba sobre la superficie de los océanos» (15). Respecto a la explicación acerca del origen de dichas criaturas, nada cierto se sabe en la obra –«el origen de la Alteración era desconocido y misterioso» (16)–, si bien todo tipo de teorías –aguas contaminantes procedentes de ignotos ríos (16-17), un castigo divino fruto de la rebelión de Enrique VIII contra la Iglesia (32) o «una maldición arrojada por una de las razas tribales que habían pertenecido al dominio colonial de Inglaterra durante siglos» (53)– pueblan el relato, a la hora de intentar explicar la conversión de toda suerte de criaturas en «depredadores agresivos y sedientos de sangre» (17). Lo cierto es que encontramos toda suerte de monstruos a lo largo de la novela, con el claro y evidente denominador común de la ferocidad cruenta: «Una medusa descomunal [...] surgió torpemente entre el oleaje [...] arrojó su repugnante y chorreante cuerpo sobre una desventurada» (97), «gigantesco atún que había intentado hacía poco devorar a su madre» (171), «un banco de anjovas rodeó de inmediato a la histérica Margaret [...] hundiendo sus afilados dientes en el torso y las piernas de la niña» (120), etc. No obstante, el proceso de habituación a tales criaturas conducirá en ocasiones a su domesticación –«un hombre que navegaba río arriba a lomos de una marsopa [...] el hecho de viajar sobre un animal marino domesticado indicaba que era un caballero» (135); «soltó las riendas de un caracol marino del tamaño de un poni en el que iba montada y éste la mordió» (237)– y otras veces a integrarlas de diversas formas

¹³ Para la referencia bibliográfica completa, véase Austen y Winters (2014).

en la vida diaria: «Tienes que beber sangre de salamandra con nosotros esta noche» (152); «un pastel cocido al horno [...] que contenía un gusano, servido en rodajas, para que la persona a quien le tocara la porción con el gusano se llevara un premio» (178); «desde abanicos repujados hechos con aletas dorsales hasta ojos de serpiente cristalizados en forma de pendientes» (231), etc.

Al igual que en las otras versiones de las obras de Jane Austen, la mujer asume el rol del guerrero a la hora de enfrentarse con todas las consecuencias a la amenaza que se cierne sobre los protagonistas del relato: «Lucy [...] manejaba el cuchillo con destreza» (184); «exclamó Elinor alzando el remo para descargar un golpe contundente sobre la cabeza achatada de la Bestia Colmilluda» (187); «la joven [...] hundió la hoja en las agitadas aguas para sajar violentamente el cuello-tentáculo [...] la joven pisoteó su achatado morro con el tacón de su bota» (190), etc. Sin embargo, frente a lo que sucedía en las versiones Z de *Orgullo y prejuicio*, aquí no surgirá una situación dialéctica que oponga femineidad a actitud combativa. Por el contrario, una y otra se asimilarán entre sí sin disonancia alguna.

Uno de los aspectos clave de la obra es el especial protagonismo que cobra la hibridez a la hora de tratar el tema de lo monstruoso. Así, junto con monstruos disfrazados de humanos —«habían detectado la presencia de un presunto tritón» (298); «¿cómo iba a suponer lord Morton que sir Bradley, su fiel amanuense e ingeniero jefe, era en realidad un tritón [...]?» (311); «esa joven no es una chica. ¡Es una bruja marina!» (470)—, encontramos humanos metamorfoseados en monstruos por diversos procedimientos, bien de índole idiosincrásica —«no daba la impresión, como hacía en ocasiones lady Middleton, de que si se le presentara la oportunidad no dudaría en rebanarles el cuello a todos los presentes» (163); «admiro profundamente la colección de cabezas reducidas que guarda en un cajón de su tocador» (216); «le gusta permanecer en su territorio [...] en busca de serpientes y estrangulándolas con sus manos. No querrá renunciar a una sola jornada de ese entretenimiento» (234)—, o de naturaleza puramente física, como bien representan Margaret —«he observado unos cambios inquietantes en su aspecto físico [...] sus dientes, queridas hijas, son afilados y puntiagudos como los de un animal» (277)— y, sobre todo, John, sometido a manipulación científica al objeto de convertirlo en una mera máquina de guerra contra las criaturas del océano (303-304): «Mantener los pulmones-branquias de John humedecidos» (327); «el martes pasado le implantaron a su hermano de usted los tímpanos hipersensibles de un candil piñón»; «se estaba recuperando de una intervención destinada a convertir sus extremidades inferiores en pies palmeados» (335), etc. No obstante, el personaje que mejor encarna la hibridez es el coronel Brandon, individuo a todas luces humano, salvo por los tentáculos que le cuelgan del rostro como «consecuencia de que la madre [...] había bebido agua de mar durante al parto» (61), y frente al cual el resto de los personajes habrán de contraponer la repugnancia física —«tiene que sujetarse los tentáculos con unas pinzas en las orejas para poder comer; es decididamente nauseabundo» (67)— a los sentimientos surgidos de la constatación de hallarse ante un individuo de corazón noble, valeroso y leal: «Marianne no habría sido tan feliz con él como lo será con el coronel Brandon» (447); «agradezco profundamente la bondad del coronel Brandon. No hay muchos hombres



que habrían hecho lo que él ha hecho. ¡Pocas personas tienen un corazón tan compasivo como él!» (365), etc.

En resumen, *Sentido y sensibilidad y monstruos marinos* plantea, al igual que los *remakes* zombis de *Orgullo y prejuicio*, la temática de la incertidumbre económica, por cuestiones hereditarias y patrimoniales, de las jóvenes casaderas en la Inglaterra de comienzos del XIX. De igual modo, encontramos la temática del rol activo de la mujer ante situaciones que amenazan con desencadenar el colapso social. Y a todo ello se suma la irrupción de una figura nueva, el monstruo como tal, el cual es visto en esta obra, a diferencia de los zombis de los otros relatos, tanto desde dentro como desde fuera, fruto de la situación de hibridez que afecta a varios de los personajes protagonistas.

5. CONCLUSIONES

Tal y como destaca García Crego (2015: 173 y 179), el género de terror sigue cautivando a los jóvenes. En consonancia con ello, es constatable el esfuerzo, por parte de diferentes autores, por actualizar clásicos de la literatura española o anglosajona mediante la inclusión de criaturas inéditas en la obra original, con resultados y planteamientos dispares. En el caso de los textos analizados de nuestro Siglo de Oro, encontramos dos propuestas muy diferentes. Así, por un lado, la versión Z del *Quijote* muestra, cuando menos, un resultado desigual. Entre sus incuestionables aportaciones está, sin duda, constituir el ejemplo más claro de autoconciencia genérica de toda la selección. En efecto, por sus páginas circulan no solo alusiones a otros *remakes* Z, el *Lazarillo*, *Orgullo y prejuicio*, sino también a escritores o incluso a obras de antropología cercanas de una u otra manera al universo del no-muerto. De igual modo, la duplicación tanto autorial –a la que se suma un catedrático de zombilogía, dando así carta de naturaleza al mundo Z en cuanto disciplina académica– como escrituraria –recurriendo hasta en dos ocasiones a la técnica del manuscrito encontrado– juega a respetar el interés cervantino por el entrecruzamiento enunciativo. Autores, compiladores y manuscritos se mezclan mientras el propio manco de Lepanto es incluido como personaje –referencia esta más que obvia a los saltos diegéticos del original– para certificar la autenticidad del relato Z en oposición a la obra conservada. Pero, por otra parte, una vez concedida la genialidad que supone sustituir la moda caballerescas por la zombi en el texto, revitalizando así el espíritu original de la novela, el lector se ve defraudado por un relato que no deja de ser una mera réplica Z de la obra cervantina. Personajes, episodios e incluso discursos se repiten con una fidelidad tal –solo hemos de cambiar *caballerresco* por *zombi* a lo largo de la novela– que la obra no puede evitar dejar un regusto agríndice tras su conclusión, como consecuencia de una irregular combinación de buenas ideas y excesivos mimetismos.

Muy diferente es el caso del *Lazarillo*. Si bien es cierto que amos y tratados se repiten –al menos en la primera mitad–, la obra Z aporta un nutrido conjunto de elementos que no solo permiten observar la impronta del adaptador sobre el texto primigenio, sino su atenta mirada a las líneas originales. Así, la novela de



1554 se ve enriquecida con un entramado enunciativo donde la existencia de dos planos temporales –el ya conocido y la época actual– propician una reformulación del mito desde el siglo XXI. De igual modo, el uso de dos narradores, o la técnica del manuscrito encontrado, no hacen sino dar una nueva vuelta de tuerca a la brillante fórmula epistolar de la obra original. Por otra parte, las autorreferencias –con claros guiños cervantinos, al convertir a Lázaro en un personaje ya conocido en la adaptación de la obra del Seiscientos– proporcionan una pátina de ironía a una reformulación Z que cuestiona en última instancia la credibilidad del personaje de la obrita anónima. En este sentido, la estampa de Lázaro aprendiendo las primeras letras rompe al fin con esa odiosa inverosimilitud del relato original que hacía del protagonista un pícaro iletrado capaz de escribir su propia historia mientras la salpicaba de referencias clásicas. Por otro lado, las figuras del vampiro y del zombi adquieren un evidente valor simbólico, convirtiendo al primero en la nítida representación del *outsider* –lo que explica, en parte, la conversión del protagonista en un chupasangre– y al segundo en ese Otro amenazante que no deja de encarnar la sempiterna hostilidad colectiva hacia el pícaro en cuanto figura tanto literaria como histórica. Por último, la crítica social, tan constatable en la obra renacentista, adquiere nuevas dimensiones en el *remake* zombi, incorporando temas como la pederastia entre miembros de la Iglesia o la leyenda negra de España, a propósito de la colonización de América.

Pasando a las obras de Jane Austen, las dos versiones de *Orgullo y prejuicio* juegan con subvertir el texto original, creando un entramado social donde la amenaza Z se inmiscuye en un juego de tiras y aflojas en el que la preocupación por la sucesión patrimonial desencadena, al igual que en la novela de referencia, diversas estrategias con las que crear vínculos conyugales que solucionen el problema de la ausencia de herederos varones. A partir de aquí, los *remakes* incorporan el valor metafórico del zombi para denunciar la hipocresía de un universo decimonónico en el cual el no-muerto se ha convertido en el elemento tabú de una sociedad que cosifica, al tiempo que pretende rehumanizar –con un esporádico paternalismo ante el Otro que no puede evitar su más que evidente guiño a la condescendencia colonizadora y antropológica del imperio inglés–, al monstruo. Por otro lado, la obsesión por el matrimonio es criticada a través de la hilarante y muy afilada técnica de minusvalorar la amenaza Z ante la preocupación por lograr un buen –y acaudalado– *partenaire*. Finalmente, la reformulación de las hermanas Bennet en cuanto agueridas asesinas de zombis no hace sino incidir en la crítica feminista de una sociedad que cosifica y excluye a toda aquella mujer que detente un rol activo en su vida diaria. Por todo ello, ambos *remakes* zombis se sirven del mundo Z, y de sus criaturas –amenaza esta que simboliza en los textos la estratificación social, el matrimonio alienante o el patriarcado–, para reescribir en clave feminista una novela donde a la mujer solo le queda el asidero de buscar un matrimonio ventajoso como mecanismo de supervivencia.

Por último, *Sentido y sensibilidad y monstruos marinos* –probablemente, junto con el *Lazarillo*, la obra más alejada del texto original– plantea, al igual que los *remakes* de *Orgullo y prejuicio*, el acuciante problema de la cuestión patrimonial. Sin embargo, lejos de conectarlo de nuevo con el mundo Z, Ben H. Winters opta



por enriquecerlo con una constelación de criaturas surgidas de una suerte de big bang apocalíptico que reformula la figura del monstruo a través de una casuística tan compleja como sugerente. Así, y al igual que había sucedido en las versiones Z de *Orgullo y prejuicio*, el monstruo se ve aquí sujeto a antitéticos tratamientos –por un lado, en cuanto sumisa figura doméstica incorporada a la vida diaria; por otro, como un engendro violento e incontrolable al que hay que exterminar– vinculados al desarrollo de la temática de la hibridez. En efecto, en el texto nos encontramos con monstruos disfrazados de humanos, con personas convertidas en aberraciones fruto de la manipulación científica y, especialmente, con el coronel Brandon, a quien sus malformaciones congénitas le otorgan una especificidad no poco aprovechada en el relato para reflexionar acerca de los prejuicios o de la presencia de categorías difusas en nuestra vida diaria. Por todo ello, el texto no queda circunscrito a la temática del feminismo –cuestión esta igualmente presente mediante el recurso de la mujer-guerrera–, sino que indaga también, con no poca profundidad, en la naturaleza ontológica del monstruo, cuya focalización interna, tal y como había sucedido en el *Lazarillo* con los vampiros, otorga a la novela una riqueza que complementa fructíferamente al hipotexto de Jane Austen.

En resumen, los actuales *remakes* de obras clásicas adolecen, salvo muy contadas excepciones, de una falta de interés académico que solo parece justificable, bien a partir de los tradicionales prejuicios de la crítica hispana hacia la literatura de corte no realista, particularmente en el ámbito del género fantástico y de ciencia ficción, bien como consecuencia de la excesiva sacralización de unos textos que amenazan con convertirse en meros fósiles literarios destinados tan solo a la exégesis universitaria. Hora es ya, pues, de enfrentarse a todas estas reescrituras sin prejuicios, analizando, con honestidad, tanto su posible –o no– calidad literaria como el valor semiológico que comporta la incorporación de nuevos arquetipos a discursos narrativos clásicos, estudiando así la riqueza semántica que imprime la adición de nuevas criaturas a textos reconvertidos en palimpsestos para las generaciones de *millennials* y *centennials*.

RECIBIDO: enero de 2019; ACEPTADO: abril de 2019.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ APARISI, Carme (2016): «Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 22: 179-203.
- ARIAS-CAMISÓN GUIRLES, Jorge (2003): «La literatura infantil de ciencia ficción en España y su oportunidad didáctica», en Ángel G. CANO VELA y Cristina PÉREZ VALVERDE (coords.), *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 713-719.
- AUSTEN, Jane y Seth GRAHAME-SMITH (2012): *Orgullo y prejuicio y zombis*, Barcelona: books4pocket.
- AUSTEN, Jane y Ben H. WINTERS (2014): *Sentido y sensibilidad y monstruos marinos*, Barcelona: books4pocket.
- BRITO ALVARADO, Leonardo Xavier y Saudia LEVOYER (2015): «El zombi, una figura apocalíptica contemporánea», *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación* 48: 45-61.
- CARCAVILLA PUEY, Lorenzo (2013): «El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 189-764: 1-16.
- CHAPELA, Andrea (2014): «Entre ficción y ciencia: El uso de la narrativa en la enseñanza de la ciencia», *Educación Química* 25(1): 2-6.
- DÍEZ, Julián (2008): «Secesión», *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 10: 5-11.
- G., Házael (2018): *Quijote Z*, Palma de Mallorca: Dolmen exprés.
- GARCÍA, Miguel (2009): «El hambre del “otro” o la sombra del vampiro», *Paradigma: revista universitaria de cultura* 7: 8-14.
- GARCÍA CREGO, Juan (2015): «Narraciones de Horror Digital. ¿Una narración para Adolescentes?», *Espéculo* 54: 169-183.
- GONZÁLEZ PÉREZ DE TORMES, Lázaro (2017): *Lazarillo Z*, Barcelona: Penguin Random House.
- GRILLI SILVA, Javier (2016): «Cine de ciencia ficción y enseñanza de las ciencias. Dos escuelas paralelas que deben encontrarse en las aulas», *Revista Eureka sobre Enseñanza y Divulgación de las Ciencias* 13(1): 137-148.
- GUHL, Mercedes (2001): «Ciencia ficción para niños “Made in América Latina”», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil* 14(139): 49-57.
- HOCKENSMITH, Steve (2014): *Orgullo y prejuicio: el amanecer de los zombis*, Barcelona: books4pocket.
- 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*, Logroño: Universidad de La Rioja, 129-148.
- JULIANA BAZÁN, Nadia (2014): «Apuntes preliminares en torno a la relación literatura fantástica y contexto», *Pensamiento*, (palabra) y obra 11: 52-62.
- 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 (coord.), *Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de Cervantistas*, Oviedo: Fundación M.^a Cristina Masaveu, 714-725.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2008): «Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi», *Pensamiento y Cultura* 11(2): 237-261.





- MERGRUEN, Erika (2017): «El monstruo esqueleto», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico* v(1): 317-329.
- MIQUEL-BALDELLOU, Marta (2011): «Horrorizando a Jane Austen. Del matrimonio, la muerte y la mujer de clase media», *Oceánide* 3: 1-10. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3627216>; 14/11/2018.
- MOCIÑO GONZÁLEZ, Isabel (2011): «Estudio comparado de la narrativa infantil de ciencia ficción en las literaturas gallega y portuguesa», *Ocnos* 7: 43-55.
- MOLINA GIL, Raúl (2015): «De remakes, zombis y tradiciones: el caso del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*», *452º F* 13: 148-170.
- MONTOYA B., Diego Fernando (2014): «La ficción zombi: una mirada transmedia», en *Actas del XII Congreso ALAIC 2014*, Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1-24. URL: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Diego-Fernando-Montoya.pdf>; 07/11/2018.
- MORALES LOMAS, Francisco (2013): «El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos», *AnMal Electrónica* 34: 123-160.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2004-2006): «Recursos genéricos de la novela de ciencia ficción de Pedro Salinas», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15-17: 531-544.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*, Vitoria: PortalEditions.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2011): «El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción», *Signa* 20: 471-496.
- MORENO SERRANO, Fernando Ángel (2013): «Hard y Prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción», *Hélice. Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 2: 5-16.
- PALARDY, Diana Q. (2018): *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*, Youngstown: Palgrave MacMillan.
- PALMA, Félix J. (2014): «El mapa de los mapas» [conferencia plenaria impartida en el Congreso Internacional *Figuraciones de lo Insólito en las Literaturas española e hispanoamericana*, celebrado en la Universidad de León, 5-7 noviembre 2014]. URL: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/4374/F%20C3%89LIX%20J.%20PALMA.%20EL%20MAPA%20DE%20LOS%20MAPAS.pdf?sequence=1>; 07/11/2018.
- PETIT PÉREZ, María Francisca (2014): *El cine de ciencia ficción en la enseñanza de las ciencias en secundaria* [tesis doctoral], Valencia: Universidad de Valencia.
- SÁNCHEZ, Guillem y Eduardo GALLEGO (2003): «¿Qué es la ciencia-ficción?», *SdCF. Sitio de Ciencia-Ficción*. URL: <https://www.ciencia-ficcion.com/opinion/op00842.htm>; 19/03/2019.
- SÁNCHEZ ESCALONILLA, Antonio (2009): «Fantasía de aventuras: La exploración de universos fantásticos en literatura y cine», *Comunicación y sociedad* xxii(2): 109-137.
- SEGOVIA ESTEBAN, Sara (2016): «El vampiro: de conde misterioso a estrella del rock y vuelta al ataúd», *El Futuro del Pasado* 7: 153-174.
- TODOROV, Tzvetan (1982): *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- TOLEDANO BUENDÍA, Carmen (2001-2002): «Traducción y adecuación de la literatura para adultos a un público infantil y juvenil», *Cuadernos de Investigación Filológica* 27-28: 103-120.

- 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* III(1): 185-205.
- TUR PLANELLS, Helena (2004-2006): «Reflexiones sobre la figura del monstruo», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 15-17: 699-716.
- VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel (2017): «El monstruo como dispositivo cultural múltiple y complejo», *A contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos* 15(1): 341-346.



