

Visiones apocalípticas del presente: la invasión zombi en el cine de terror estadounidense después del 11-S

Inés Ordiz Alonso-Collada

En su artículo «This Is Not a Movie» (2001) publicado en la revista *The New Yorker*, Anthony Lane describe las reacciones de algunos neoyorquinos y las declaraciones de los periodistas en los principales medios de comunicación después de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001. Mientras que algunos han querido ver el incidente como un golpe de terrorífica realidad que invadió la vida cotidiana de un país inmerso en una ingenuidad rutinaria, los testimonios de los ciudadanos sugieren una visión mucho más ficcional del evento. Así, para describir el aterrador escenario de los ataques, se recurrió a numerosos símiles cinematográficos: «era como una película», «era como *Independence Day* (Roland Emmerich, 1996)», «era como *Jungla de cristal* (Die Hard, John McTiernan, 1988)», «no, como *Jungla de cristal 2* (Die Hard 2, Renny Harlin, 1990)», «como *Armageddon* (Michael Bay, 1998)»¹ (LANE, 2001). No solo estas películas se convierten en realidad a los ojos de los neoyorquinos, sino que también se da el proceso inverso: el carácter visual de los ataques, combinado con la presencia real del horror en la propia cotidianeidad, convierte a este acto de terrorismo en un tema esencial para la industria cinematográfica posterior. Además, el cambio en los usos políticos que llevó a cabo la administración Bush durante los años siguientes estuvo marcado por las atrocidades de la guerra, la paranoia generalizada y la defensa a ultranza del sistema capitalista. Esta nueva era del pánico encuentra un excelente recurso representativo en el cine de terror, tradicionalmente recipiente de las metáforas significantes de los miedos culturales.

Es un hecho que el género del horror ha experimentado un relevante resurgimiento en los últimos diez años² y parece que, dentro del contexto más general de esta tendencia, es la figura del zombi la que ha renacido de manera más llamativa. Del abismo de la serie B de los años



Cartel publicitario para la AMC de la tercera temporada de *The Walking Dead*: «Lucha contra los muertos. Teme a los vivos»

setenta y ochenta al edén de los *blockbusters*, el zombi es una figura central de la realidad cultural de nuestros tiempos. Desde juegos de rol, marchas por el centro de las ciudades, diferentes tipos de *merchandising*, hasta guías de supervivencia, volúmenes de crítica de estudios culturales y libros de filosofía³, la figura del *muerto andante* parece haber *zombificado* la cultura popular y académica de las sociedades occidentales contemporáneas.

Algunos autores han querido relacionar esta invasión con la crisis —económica y humana— de las sociedades tardo-capitalistas y del sujeto postmoderno (FERNÁNDEZ GONZALO, 2011: 48), de manera que entienden la figura del zombi en la cultura popular como la perfecta metáfora de nuestras frívolas asociaciones humanas, movidas por un constante anhelo egocentrista de poseer más, saber más, comer más. El zombi se presenta como un personaje vacío, como un significante con un gran número de significados potenciales que no simboliza nada por sí mismo, por lo que puede servir de metáfora de cualquier cosa (FERRERO Y ROAS, 2011). Su valor representativo se actualizará en cada una de sus apariciones, y así se convierte en hábil mecanismo de alegoría cultural. El propio George A. Romero, maestro indiscutible del género, equiparó la capacidad significativa de las historias de zombis con la de los cuentos infantiles, y llegó a la conclusión de que ambas funcionan como «historias políticas» (LERMAN, 2008).

La figura del zombi como alegoría política tiene su reflejo en Estados Unidos en el resurgimiento del que ha gozado el género en este país en los últimos años. Bishop (2010: 9) ofrece una posible interpretación de este fenómeno, que parece relacionarse con el terror y la paranoia

en la que se vio inmersa la sociedad norteamericana en los años posteriores a los ataques, cuando los ciudadanos se dieron cuenta de que no estaban tan seguros en sus hogares como habían pensado. Según esta suposición, el renacimiento de la figura del zombi en un contexto posterior al 11 de septiembre está directamente relacionado con estos miedos culturales y con algunas de las significaciones básicas que se le ha dado al personaje en la filmografía. Así, desde un punto de vista conservador, el zombi se dibuja como una representación absoluta del *otro*. Afirma Fernández Gonzalo (2011: 25) que el muerto viviente «es siempre el alienado, el extranjero. Y trae con él nuestro miedo a lo que viene de fuera». Este pánico a la alteridad se refleja en películas recientes mediante una radicalización categórica de la otredad del monstruo, que se identifica con el enemigo del *statu quo* de la sociedad conservadora estadounidense. Por otro lado, y desde una perspectiva más subversiva representada por Romero, entre otros, el zombi se convierte en la imagen del capitalismo, el consumo desaforado y la manipulación informativa y, de esta manera, funciona como crítica a algunas de las acciones llevadas a cabo por la administración Bush en los meses posteriores al 11 de septiembre. Así, desde una perspectiva que surge de lo histórico y lo filosófico para comprender la insistente presencia del zombi en la cultura popular, el presente artículo analizará esta doble dimensión que el muerto viviente adquiere en el cine contemporáneo. Primeramente, se estudiará la presencia del zombi como metáfora de lo extraño y monstruoso que debe ser destruido para preservar un estado de cosas conservador, para luego proponer un estudio de la presencia cinematográfica de esta figura como vehículo de caricatura y crítica social.

El zombi como el *otro*

La capacidad que tiene el muerto viviente para evocar la otredad absoluta del monstruo puede verse reflejada en los vampiros-zombis de la última adaptación al cine de la novela *Soy leyenda* (1954), del escritor norteamericano Richard Matheson. Los monstruos de esta versión homónima de 2007 —*I Am Legend* (Francis Lawrence)— son figuras caóticas de una otredad terrorífica, muestras abyectas del más puro horror, manifiestamente no humanas (HANKTE, 2001: 170). La aberración física desarrolla un contraste entre los monstruos y los humanos a todos los niveles, y contribuye a la creación de una perspectiva dualista que sitúa la moralidad únicamente a un lado de la oposición. Este procedimiento también puede apreciarse en los discursos de la administración Bush posteriores al 11 de septiembre, en los que se enfatizaba la diferenciación entre el Bien y el Mal en una realidad maniquea en la que los estadounidenses eran «los buenos», víctimas de «los malos» que se proponían atacarlos (ROCKMORE, 2011: 5). En una aparición pública posterior

a los ataques terroristas, el propio expresidente afirmaba: «Nuestra causa es la de la dignidad humana; la de la libertad guiada por la conciencia y protegida por la paz. Este ideal de América es la esperanza de toda la humanidad. Esa esperanza atrajo a millones de personas a estos puertos. Esa esperanza todavía alumbra nuestro camino. Y esa luz alumbra la oscuridad. Y la oscuridad no vencerá. Dios bendiga América»⁴ (MORI, 2006: 62). En este discurso de conceptos absolutos, además de un marcado imaginario religioso que también reproduce *Soy leyenda*, se presenta una caracterización de Estados Unidos como la luz, el Bien, mientras que el enemigo del país, el terrorismo islamista, el zombi, está irremediabilmente condenado a la oscuridad.

Desde esta perspectiva, el gobierno norteamericano describía a unos enemigos malvados y de dudosa humanidad, y los identificaba con una concepción generalizada del extremismo islámico. El protagonista humano de la película, interpretado por Will Smith, es la personificación del otro extremo de la oposición. Es el ciudadano que se convirtió en héroe, el representante del pueblo americano, elegido por Dios para realizar grandes hazañas. Esta idea, presente en el discurso religioso y político en EE. UU. desde la llegada de los primeros colonizadores puritanos, aún aparece en la creencia del gobierno de Bush en que su administración debe llevar la democracia a una serie de países de todo el mundo, aunque esto implique entrar en guerra (ROCKMORE, 2011: 79).

El sacrificio del personaje al final de la película, plagado de alegorías cristianas, es esencial para que perdure la sociedad conservadora, o para que se transforme en una nueva comunidad tradicionalista libre de los errores del pasado. Una versión de esta nueva sociedad idealizada aparece en las escenas finales, cuando se nos muestra la comunidad en la que viven los supervivientes de la plaga. Situada en Nueva Inglaterra y llamada «la colonia», el poblado evoca motivos del periodo colonizador como metáfora de un nuevo comienzo. La nueva comunidad, rodeada de altos muros que no permiten la entrada de ningún extraño, protegida por guardias armados, cubierta de banderas americanas y construida alrededor de una iglesia cristiana, es la representación del sueño americano conservador.

El zombi como nosotros mismos

No obstante, y como se anticipaba anteriormente, el zombi se relaciona de manera insistente con una visión crítica de la sociedad de los países en los que aparece. Fernández Gonzalo, desde una perspectiva filosófica, dibuja así una visión del muerto andante como ente revolucionario: «Frente a modelos conservaduristas, que se extienden como fórmulas aseguradoras de ideologías y corrientes filosóficas, conceptos o léxico científico-técnico insustituible, el zombi propone el cambio, el desafío de ulcerar las categorías tradicionales del pensamiento

y cruzar la delgada franja que separa una filosofía como conservación de modelos de otra como transgresión y reformulación de aquello que constantemente damos por sentido» (2011: 103).

Desde esta perspectiva, el zombi se convierte en una invitación a la revisión del *statu quo* de las sociedades y adquiere un gran potencial de sátira política. En el capítulo *Junto al fuego que se apaga* (#2x13: *Beside the Dying Fire*, Ernest R. Dickerson, AMC: 2012) de la teleserie norteamericana *The Walking Dead*, vemos a Rick, el sensato héroe y líder de los supervivientes a la pandemia, imponer su juicio ante sus asustados compañeros: «Esto ya no es una democracia», afirma el protagonista. Esta advertencia —¿amenaza?— invita al espectador a considerar una serie de cuestiones relacionadas con la actuación de las esferas de poder en las situaciones extraordinarias. ¿Hasta qué punto están justificadas la violencia, la tortura a los prisioneros de guerra y las decisiones dictatoriales de los gobiernos que dibujan sus propuestas —implacables, alienantes— como la única manera de solucionar los problemas —económicos, morales o de seguridad nacional— de sus países? ¿A quién debemos temer, al *otro* o a nosotros mismos? El cartel publicitario de la tercera temporada de la mencionada serie parece ofrecer una sombría respuesta a estas cuestiones cuando anuncia «Lucha contra los muertos.

Teme a los vivos»⁵. En el contexto norteamericano, esta propuesta examinadora de las verdades tradicionalmente aceptadas se refleja en las ficciones fílmicas de zombis que han querido construirse como una crítica a la administración Bush, su defensa a ultranza del sistema capitalista neoliberal, de la inversión en seguridad nacional y de la necesidad de la guerra de Irak.

Inicialmente, se podrían inscribir las películas de zombis dentro del contexto más amplio de un cine cercano al *gore*. Muchos filmes de horror de los últimos años muestran un gusto por los cuerpos abyectos, desmembrados, sangrientos, y la violencia ejercida contra estos, en una escena cinematográfica bastante menos *underground* que la serie B de décadas anteriores. Como atestigua Tom Pollard (2011: 57, 56), las películas pasaron a ser más violentas después del 11 de septiembre y el cine de terror, más sangriento, ya que, en lugar de saciar el apetito de violencia, los ataques parecieron intensificar el gusto por la tortura, el asesinato y el caos generalizado⁶. Fernández Gonzalo,

ESTA NUEVA ERA DEL
PÁNICO ENCUENTRA UN
EXCELENTE RECURSO
REPRESENTATIVO EN
EL CINE DE TERROR,
TRADICIONALMENTE
RECIPIENTE DE
LAS METÁFORAS
SIGNIFICANTES DE LOS
MIEDOS CULTURALES

desde una perspectiva más ideológica, conecta directamente la muestra pornográfica del cuerpo desmembrado con la crisis existencial del sujeto postmoderno: «El paradigma del cine zombi juega con esta iconografía del desnudo, y no deja de proponer en su desmembramiento, en su carnalidad explícita, esa falta que recorre a los individuos de las sociedades postmodernas, la vaciedad que hace de cada uno de nosotros un caminante más, un vagabundo en los espacios mediáticos sin destino ni promesa alguna» (2011: 55). Ejemplos de esta tendencia son las franquicias *Saw* (James Wan, Darren Lynn Bousman, David Hackl, Kevin Greutert, 2004-2010) y *Hostel* (Eli Roth, Scott Spiegel 2005-2011), películas que se encuadran dentro de lo que los críticos desde Edelstein (2006) han denominado *torture porn* y que se ha relacionado con la tortura ejercida contra los prisioneros de guerra en la Bahía de Guantánamo.

La recurrencia al *gore* se vuelve de especial interés cuando ciertos autores lo utilizan conscientemente, en búsqueda de un componente irónico típicamente postmoderno, como es el caso de las ficciones de Quentin Tarantino y Robert Rodríguez. Este último presenta en 2007 su propia versión del apocalipsis zombi con *Planet Terror*, una violenta sátira del militarismo estadounidense y la guerra contra el terrorismo. La película se configura como una miscelánea de cuerpos desfigurados por el virus zombi, amputaciones de diversa clase, y la omnipresente carnalidad de sus heroínas, mujeres fatales semidesnudas que saben disparar cualquier tipo de arma. La estética exacerbada de Rodríguez es completamente consciente y, en palabras de Martínez Lucena, busca, mediante el exceso, «vaciar a sí misma de contenido ético, asimilando la vida humana a una ficción nihilista» (2010: 158). Este juego con la exageración que propone Rodríguez cristaliza en un uso cómico de la escena y el argumento y, para Christopher González, continúa una rica tradición cinematográfica que mezcla emociones tan diametralmente opuestas como el humor y el horror⁷ (2012: 155). Mediante la introducción de unos zombis que, si bien repugnantes a la vista, son mucho menos violentos que los protagonistas, se introduce una visión burlesca de la propia condición humana. La crítica a la guerra se inserta a través del retrato que la película ofrece del ejército norteamericano. Las esferas científico-militares son las responsables de la creación y posterior fuga del virus, originalmente un arma bioquímica diseñada para controlar grandes poblaciones durante la guerra de Irak. Los soldados de menor rango tampoco se libran de la caricaturización, como demuestra el *cameo* de Quentin Tarantino, quien, interpretando el papel de militar, maltrata e intenta abusar de la heroína Cherry Darling. La parodia



Planet Terror © 2007 The Weinstein Company, LLC. Todos los derechos reservados.

se consuma cuando Bruce Willis, el líder de la milicia y el villano de la narración, confiesa haber asesinado a Bin Laden en la frontera afgana mientras se convierte, por la acción del virus, en una masa informe de úlceras.

El zombi, como se adelantó más arriba, también ha servido como metáfora de un sistema económico capitalista que, como los cuerpos de los muertos vivientes, aunque todavía camine, está podrido en sus entrañas. Fernández Gonzalo también analiza este aspecto: «El zombi representa en este punto la brutalidad de la estructura económica que consiente en un capitalismo dionisiaco, de bienes de consumo inútiles, tecnología de ocio regulada y espacios hipercodificados» (2011: 48). La cinematografía de terror estadounidense ha sabido explotar esta significación rebelde del zombi para criticar algunos de los pilares esenciales sobre los que se asentaba el sistema neoliberal propugnado por los republicanos.

Como destaca Briefel (2011), unas semanas después de los ataques del 11 de septiembre, George Bush unía patriotismo y consumismo como receta nacional contra el terror islámico: «No podemos permitir que los terroristas consigan su objetivo de atemorizar a nuestra nación hasta el punto en que la gente no lleve sus negocios o no haga compras»⁸ (2011: 142), afirmaba el expresidente. Desde el discurso político se insistió en la necesidad de abastecer los hogares de bienes esenciales, como cinta adhesiva, comida enlatada o agua mineral, para poder sobrevivir en casa en caso de un ataque (BRIEFEL, 2011: 142). Esta mercantilización del terror es la base sobre la que se asienta el *remake* que Zack Snyder hizo en 2004 de la película *Zombi* (*Dawn of the Dead*, George A. Romero, 1978), rebautizada *El amanecer de los muertos* (*Dawn of the Dead*). La película recupera la idea principal del original de Romero, en la que un grupo de supervivientes a la pandemia zombi encuentra refugio en un centro co-

mercial abandonado. Ya en *Zombi*, Romero enfatizaba la relación entre el instinto del monstruo y la necesidad occidental de consumir, mediante imágenes de los muertos vivientes comprimidos contra los cristales de las tiendas, intentando desesperadamente entrar, a modo de burda parodia de las rebajas (Bishop, 2010: 139). También se hace mención al impulso inconsciente como razón para la presencia de los zombis en el centro comercial, donde acuden porque este era un lugar de gran relevancia en sus vidas. Esta idea se repite en el *remake* moderno:

— ¿Por qué vienen aquí?

— Su memoria, quizá. Por instinto.

El zombi y el humano son igualados en esta afirmación, ambos considerados como entes gobernados por la pura necesidad, por el consumismo —de bienes o cerebros—, indefectible para el desarrollo del nuevo modelo patriótico.

No obstante, la subversión propuesta por Snyder está actualizada a un contexto post 11 de septiembre. Además de las diversas críticas al fanatismo religioso que contiene la película, en el centro comercial del siglo XXI destaca la omnipresencia de cámaras y de unos guardias de seguridad que no aparecían en el original, entre los que destaca el caricaturizado C. J. El hecho de que este personaje de tendencias racistas, sexistas y homófobas sea el representante de la autoridad en el centro comercial se configura como una alusión más a una era de liderazgo nacional ineficaz (BRIEFEL, 2011: 151-2), que también se enfatiza, en esta y en otras muchas ficciones de zombis del nuevo siglo, mediante la referencia al colapso del gobierno y al contagio en las colonias de supervivientes debido a una administración errónea de una situación caótica.

En la sociedad del miedo, la seguridad nacional y personal se convierte en un bien de consumo más, como analiza Romero en su película *La tierra de los muertos vivientes* (Land of the Dead), de 2005. Para Briefel, la narración descaradamente critica el cambio de las libertades individuales por ideas quijotescas de seguridad y riqueza que proponía la administración Bush (2011: 154). Los motivos que Romero utiliza para gestionar esta crítica al sistema son, por un lado, el complejo Fiddler's Green, un espacio que satiriza la América corporativa y las grandes fortunas y, por otro lado, los barrios alejados de esta zona segura en los que malviven los ciudadanos que no pertenecen a esos grupos. La crítica al poder del todopoderoso sistema económico sobre el resto de estamentos y la sugerencia de la falta de derechos que esta situación conlleva para el pueblo son parte del ataque que Romero formula contra el capitalismo deshumanizado de la América neoconservadora. La película también hace referencia explícita a la guerra contra el terrorismo y sus principales protagonistas mediante el personaje de Kaufman, caricatura de Donald Rumsfeld según afirmó el propio Romero, y diálogos como «Voy

a hacer una *jihad* en su culo» o «No negociamos con terroristas» (BRIEFEL, 2011: 154).

No obstante, la subversión que propone Romero no se limita a la mera caricaturización de la administración Bush: la caracterización que el director hace de los zombis también tiene un fin crítico. Mientras que en películas anteriores del mismo autor, así como en otras ficciones contemporáneas posteriores al 11 de septiembre, el zombi se había utilizado como una figura representativa de una otredad axiomática, indiscutiblemente alejado de la esfera de lo que todavía está vivo, *La tierra de los muertos vivientes* dibuja un tipo de zombi que desdibuja las dicotomías absolutas. Los muertos vivientes de la película de Romero mantienen parte de sus memorias como humanos, parecen comunicarse entre ellos a través de



El diario de los muertos © 2007 Artfire Films

gruñidos, se organizan en sociedad y se ganan el respeto y la simpatía del espectador cuando consiguen, organizados en grupo, desmontar la seguridad de Fiddler's Green y comerse los cerebros de los empresarios. Los muertos vivientes, al contrario que en otras versiones del motivo zombi que ya se han explorado, no son los representantes del enemigo de los Estados Unidos, sino que se convierten en una víctima más del capitalismo deshumanizado. Tanto los humanos sin recursos como los zombis del film están intentando sobrevivir en una realidad feroz mientras son utilizados y masacrados por las esferas absolutistas de poder. Bishop (2010: 193) conecta este comportamiento violento contra los muertos vivientes que se hace explícito en la película con el trato inhumano que recibían los prisioneros de Abu Ghraib en Irak en 2004. La conexión sirve para acentuar el carácter atroz del sistema neoliberal norteamericano y la invalidez de sus líderes para gobernar de acuerdo a las necesidades del pueblo.

En 2007 George A. Romero estrena *El diario de los muertos* (Diary of the Dead), una película que se configura como una crítica a la manipulación de la información por parte de los medios de comunicación. Jason, el protagonista del film, pasa de intentar rodar una película de terror de bajo presupuesto a grabar su propia experiencia del apocalipsis zombi. Este juego entre la metaficción de la película en la que trabaja Jason y la realidad de la pandemia se plasma en lo que Bishop ha querido denominar «un postmodernismo auto-referencial» (2010: 201) y se configura como una parodia de la necesidad moderna de documentar las realidades que nos rodean, que parecen falsas si no las vemos a través de una pantalla. La crítica que dibuja *El diario de los muertos* se articula mediante referencias directas a la cobertura que los medios de comunicación hicieron de la situación posterior a los ataques del 11 de septiembre. La saturación mediática de Nueva York convirtió el evento en el suceso más documentado de la historia, como afirma el documental de la HBO *In Memoriam: New York City* (2002), que, a su vez, consiste en un *collage* de imágenes de profesionales de la información, directores de cine y *amateurs* que, en algunos casos, tuvieron que poner su vida en peligro para documentar los ataques (KELLNER, 2004: 4). Esto es lo que le ocurre a Jason, quien, cuando ya no puede sujetar la cámara debido a las heridas infligidas por uno de los zombis, pide a Debra que grabe en vídeo su propia muerte.

La película de Romero también modula un retrato de la manipulación de la información por parte del gobierno de Bush en los meses siguientes al 11 de septiembre. Las noticias de la radio y la televisión parecen acechar las vivencias de los protagonistas de *El diario de los muertos*. Estos documentos mediáticos ofrecen una visión falsa de la situación, mienten sobre la naturaleza del fenómeno y hacen referencias constantes a un posible ataque terrorista como causante del escenario apocalíptico. Estas informaciones, superpuestas con las imágenes de los ataques de los zombis, configuran una irrisoria parodia a la falsificación de la información y el insistente enfoque en el terrorismo que llevaron a cabo algunos medios de comunicación en los meses posteriores al 11 de septiembre. Los testimonios alarmistas y la reiteración de alusiones a posibles ataques biológicos, químicos o armamentísticos crea un estado de alarma entre la población norteamericana que ve como necesarias las multimillonarias inversiones del gobierno en armamento y como justificada la Guerra contra el Terrorismo.

Conclusión

Tanto las últimas películas de Romero como *Planet Terror* y *El amanecer de los muertos* buscan una deconstrucción de la figura del zombi como mero retrato del *otro* satánico para proponer una invitación a la reflexión sobre el estado de cosas de las sociedades actuales. El discurso ma-

niático de la administración Bush, que se ve reflejada en otras ficciones filmicas como *Soy leyenda*, se desconfigura en estos textos que exploran la capacidad de subversión que tiene la figura del muerto viviente. En su análisis del modo fantástico literario, Rosemary Jackson (1981) insiste en la capacidad de la literatura —también aplicable, en este caso, al cine— para hacer visible un discurso convencionalmente silenciado. Para la autora, lo fantástico muestra lo no visto y lo no dicho de la cultura: lo que ha sido silenciado y ocultado⁷ (1981: 4). Esta idea freudiana de lo fantástico se configura en directa relación con la crítica al *statu quo* que proponen las películas de zombis que se han analizado en este último apartado. Frente al discurso dominante del pánico, el miedo al *otro* extranjero, el consumismo y la violencia como receta patriótica que proliferó después del 11 de septiembre, algunas ficciones de zombis dibujan un retrato subversivo de la sociedad norteamericana contemporánea que se esconde entre personajes caricaturizados y cadáveres metafóricos.

Ya sea en defensa de la perspectiva conservadora o en relación con una visión más perturbadora de la realidad, el zombi se convierte en una figura que ha probado ser un valioso recipiente de significaciones variadas. Para usar la terminología de Saussure posteriormente adoptada por Lévi-Strauss, el zombi es un «significante flotante» que puede encerrar una gran variedad de valores sociales y psicológicos en el contexto de los patrones de pensamiento occidentales (HOGLE, 2010: 3). En la sociedad del miedo que siguió a los ataques del 11 de septiembre, los zombis se convirtieron en recurso para recrear el trauma cultural estadounidense mediante la repetición de imágenes de destrucción y en pretextos textuales para radicalizar la otredad del enemigo. El zombi postmoderno, por otro lado, también es el cimientito macabro de una crítica feroz al sistema impuesto por el régimen republicano de George Bush y su discurso del pánico, el capitalismo atroz que sobrevive aunque esté podrido y la última deconstrucción de la frontera que nos separa del *otro*. En una realidad post 11 de septiembre, constantemente amenazada, en la que la información está manipulada y el poder al alcance de entes sin rostros visibles o constantemente cambiantes —las corporaciones, los mercados, la economía mundial—, el zombi es el perfecto reflejo distorsionado de la sociedad humana: terrorífico, consumido, descompuesto, contaminado, muerto. ■

Notas

* Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por la autora del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del *copyright*. (Nota de la edición.)

1 Afirma Lane: «it was the television commentators as well as those on the ground who resorted to a phrase book culled from cinema: "It was like a movie." "It was like *Independence Day*." "It was like

Die Hard.” “No, *Die Hard 2*,” “*Armageddon*.”». La traducción es de la autora. Posteriores traducciones de textos sin versión en español también lo serán.

- 2 Entre los estudios que atestiguan la renovación cinematográfica del horror durante los últimos años destacan los recogidos en el volumen monográfico de Briefel y Miller (2011). Para un análisis más específico del monstruo zombi en este contexto, conviene consultar Bishop (2010).
- 3 Para un análisis filosófico de la figura del zombi en la cultura popular, consúltense Fernández Gonzalo (2011) y la colección de ensayos editada por Richard Greene (2006).
- 4 «Ours is the cause of human dignity; freedom guided by conscience and guarded by peace. This ideal of America is the hope of all mankind. That hope drew millions to this harbor. That hope still lights our way. And the light shines in the darkness. And the darkness will not overcome it. May God bless America».
- 5 «Fight the Dead. Fear the Living» en el original.
- 6 «Films simply became more violent after 9/11, and horror films, among the most violent anyway, became even bloodier» y «Far from satiating public demand for violent entertainment, the events of September 11 only whetted audience appetites for more torture, murder, and mayhem».
- 7 «This of course follows a rich tradition in film and literature of blending what seems to be antipodal emotions: amusement and horror» en el original. Para un estudio más detallado de esta tendencia, conviene consultar Carroll (1999).
- 8 Las palabras textuales de George Bush fueron: «We cannot let the terrorists achieve the objective of frightening our nation to the point where we don't — where we don't conduct business, where people don't shop».

Bibliografía

- BISHOP, Kyle William (2010). *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland.
- BRIEFEL, Aviva (2011). Shop 'Til You Drop! Consumerism and Horror. En A. BRIEFEL y S. J. MILLER (eds.), *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* (pp. 142-162). Austin: University of Texas.
- BRIEFEL, Aviva; MILLER, Sam J. (eds.) (2001). *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Austin: University of Texas.
- CARROLL, Noël (1999). Horror and Humor. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57(2), 145-160.
- EDELSTEIN, David (28 de enero de 2006). Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn. *New York Magazine*. <<http://nymag.com/movies/features/15622/>>
- FERNÁNDEZ GONZALO, Jorge (2011). *Filosofía Zombi*. Barcelona: Anagrama.
- FERRERO, Ángel; ROAS, Saúl (2011). El zombi como metáfora (contra) cultural. *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32(4). <http://www.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf>
- GONZÁLEZ, Christopher (2012). Zombie Nationalism. Robert Rodríguez's *Planet Terror* as Immigration Satire. En C. J. MILLER y A. B. VAN RIPER (eds.), *Undead in the West. Vampires, Zombies, Mummies and Ghosts on the Cinematic Frontier* (pp. 150-165). Lanham, MD: Scarecrow Press.

- GREENE, Richard y MOHAMMAD, K. Silem (eds.) (2006). *The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless*. Chicago: Open Court.
- HANKTE, Steffen (2011). Historicizing the Bush Years: Politics, Horror Film and Francis Lawrence's *I Am Legend*. En A. BRIEFEL y S. J. MILLER (eds.), *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror* (pp. 165-85). Austin: University of Texas.
- HOGLE, Jerrold E. (2010). Foreword. En K. W. BISHOP, *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture* (pp. 1-4). Jefferson, NC: McFarland.
- JACKSON, Rosemary (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londres: New Accents.
- KELLNER, Douglas (2004). 9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation: A Critique of Jihadist and Bush Media Politics. *Critical Discourse Studies*, 1(1), 41-46.
- LANE, Anthony (24 de septiembre 2001). This Is Not a Movie. *The New Yorker*. <http://www.newyorker.com/archive/2001/09/24/010924crici_cinema>
- LERMAN, Gabriel (2008). Entrevista [con] George A. Romero. *Dirigido por... Revista de cine*, 380, 38-41.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010). *Vampiros y zombis postmodernos*. Barcelona: Gedisa.
- MORI, Koichi (2006). President Bush's Discourse on War Against «Terrorism». *Journal of the Interdisciplinary Study of Monotheistic Religions*, volumen especial de febrero de 2006, 61-64.
- POLLARD, Tom (2011). *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillains and Super Disasters*. Boulder: Paradigm Publishers.
- ROCKMORES, Tom (2011). *Before and after 9/11: A Philosophical Examination of Globalization, Terror, and History*. Nueva York: Continuum.

Inés Ordiz Alonso-Collada (Oviedo, Asturias, 1985) acaba de completar su doctorado en la Universidad de León, donde también ha impartido clases de literatura y lengua inglesa. Su tesis, titulada *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas* analiza las ficciones góticas en Estados Unidos e Hispanoamérica. Actualmente su investigación se centra, entre otros temas, en la exploración de la literatura y cine fantásticos y de horror hispanoamericanos, los estudios de género y el gótico.