

Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador
Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Artes Visuales

Apocalipsis y zombis
Construcción y cambio social en la serie *The Walking Dead*

Ramón Gerónimo Moreano Recalde
Tutor: Christian Manuel León Mantilla

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Gerónimo Moreano Recalde, autor de la tesis intitulada “Apocalipsis y zombis: Construcción y cambio social en la serie *Walking Dead*”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

26 de mayo de 2025

Firma: _____

Resumen

El presente trabajo analiza los imaginarios en torno a las series y películas de temática apocalíptica y el género zombi. Para ello se escogió como caso de estudio la serie de televisión norteamericana *The Walking Dead* (2010–2022). Lo que se desea a través de esto, es exponer las diversas estructuras y formas de organización social observables y así evidenciar que en esta serie funcionan como un dispositivo legitimador de la existencia del Estado capitalista moderno a la vez que lo plantea como la última forma de organización social a la que puede aspirar la humanidad. Por otro lado, también se analiza cómo en estas producciones se trata de justificar el orden mundial y las relaciones de poder hegemónicas existentes entre Estados Unidos y el Sur global. Además de esto, este trabajo analiza el imaginario del zombi y a quien representa, así como determina cuál es su lugar en el orden mundial evidenciando así los miedos y prejuicios de la sociedad norteamericana hacia los grupos subalternos. Otro punto importante, es evidenciar cómo esta serie reproduce fielmente las mitologías fundacionales estadounidenses presentando la reconstrucción social bajo un modelo análogo al desarrollo histórico de este país. Es importante mencionar, además, que todo lo anteriormente dicho es analizado y argumentado a través de diversos métodos de análisis del discurso y de imagen. Una vez analizado esto, si bien es cierto que en esta serie finalmente se plantea el regreso al Estado y la sociedad actual, también es relevante pensar en las posibilidades planteadas una vez superado el apocalipsis. Cómo estará conformada la sociedad y cuál será el papel del ‘otro’ en la misma, sobre todo, cuando este otro se ve representado en el papel de un zombi. Finalmente, la investigación también identifica la mirada frente a todo esto desde Latinoamérica donde la figura del zombi es resignificada a través de la antropofagia cultural, sugiriendo la posibilidad de imaginar alternativas al sistema capitalista dominante.

Palabras clave: cultura de masas, antropofagia, series de televisión, estado, sur global, Estados Unidos

Agradecimientos

A mi padre que me apoyó toda la vida y me brindó sus conocimientos.

A mi madre que incluso en su último día no dejó de presionarme para seguir adelante.

Tabla de contenido

Introducción	15
Capítulo primero: El zombi, el otro y el Estado	21
1. El zombi y el caníbal	21
1.1. El gran ‘otro’ de occidente	23
1.2. El ‘otro’ y el salvaje	24
1.3. El otro caníbal	26
2. Definición e historia del zombi: El otro como esclavo	27
2.1. <i>White zombie</i> , la esclavitud y el nacimiento del zombi	27
2.2. Canibalismo y zombis	29
2.3. El terror a la epidemia zombi o la epidemia del ‘otro’	30
2.4. Racismo en el cine y su relación con los zombis	31
2.5. Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría y el género post apocalíptico	32
2.6. El mundo sin estado	32
2.7. El atentado a las Torres Gemelas y el regreso del cine zombi; El otro como terrorista	33
2.8. Zombis, globalización y apocalipsis	35
2.9. <i>The Walking Dead</i> y la tercera edad de oro de la televisión	36
3. La mundialización, las series y las emociones	36
4. Los enlatados norteamericanos (narrativas audiovisuales en series televisivas)	37
5. Estado, el ‘otro’ y la frontera	39
5.1. El Estado en el postapocalipsis: De la frontera cultural a la territorial	39
5.2. Definición de Estado	40
5.3. El destino <i>manifiesto</i> de <i>The Walking Dead</i>	42
5.4. Mitología fronteriza y expansionismo	44
5.5. Destino manifiesto y mitología fronteriza en <i>The Walking Dead</i>	46
6. La ficción, lo establecido y el postapocalipsis	47
7. Análisis metodológico a utilizarse y descripción del objeto de estudio	48
7.1. Descripción formal y técnica del objeto de estudio	49
7.2. Metodología	49
Capítulo segundo: Visión del mundo a través de una serie de televisión	53

1. La inetavilidad del Estado	53
1.1. <i>The Walking Dead</i> y su universo: Instancias de producción y lugar de enunciación	54
1.2. Historia del mundo a través de la serie <i>The Walking Dead</i>	57
1.3. Etapas de la humanidad en <i>The Walking Dead</i>	58
2. Regreso al Estado	62
2.1. La mitología fronteriza de <i>The Walking Dead</i>	62
2.2. Los susurrantes, los otros y la frontera: Reconstrucción del Estado en <i>The Walking Dead</i>	65
2.2.1. Discusión y análisis	66
2.2.3. Análisis de grupos sociales y propósitos	67
2.2.4. Resultados del análisis de personajes y actores sociales	71
2.3. <i>The Walking Dead</i> como analogía de la fundación de EE. UU.	72
2.4. La frontera en <i>The Walking Dead</i>	77
2.5. El final de la serie, el final de la historia, el límite de la frontera	79
2.6. Regreso y justificación del Estado	80
Capítulo tercero: Los excluidos en el mundo del mañana	83
1. Análisis visual sobre el sujeto zombi en <i>The Walking Dead</i>	83
1.1. Análisis global del zombi y las relaciones de poder. El zombi como símil del terrorista, el ‘otro’ del sur global	85
1.2. El símil del zombi y el marginal, el subdesarrollado, el otro, el sur global	87
1.3. El horror al esclavo liberto	88
1.4. La gran <i>muralla gringa</i>	89
2. El americanismo en los personajes de esta serie. Definiendo el “nosotros occidental”	91
3. La instrumentalización del zombi (el paso final, la incorporación y subordinación del marginal en la sociedad)	96
3.1. Los zombis a futuro y los otros en la actualidad	97
4. Zombis en Latinoamérica, devorando la cultura de masas	99
5. Nación zombi: Autogobierno y otras formas	101
Conclusiones	103
Lista de referencias	109
Anexos	113
Anexo 1: Análisis de la película “El Nacimiento de una Nación”	113

Anexo 2: El ataque a otras formas posibles de organizar un estado	116
Anexo 3: Sinopsis y arcos argumentales en The Walking Dead	118
Anexo 4: Análisis visual del cuadro “Progreso Americano” de John Gast (1873)	120
Anexo 5: Análisis del comparativo con el cómic de The Walking Dead	122

Figuras y tablas

Figura 1. Imagen promocional de la serie The Walking Dead,	49
Figura 2. Imagen anónima que compara los escenarios de la serie con la ciudad de Detroit	55
Figura 3. Imagen del personaje del Rey Ezequiel sentado en su trono junto a su mascota Temporada 7, capítulo 2.	61
Figura 4. American Progress (1873) de John Gast	63
Figura 5. Fotograma de The Walking Dead, temporada 3, episodio 3.	64
Figura 6. Fotograma de la serie en la que el personaje Alpha indica la inmensa manada de zombis que tiene bajo su control (Temporada 9 episodio 10)	69
Figura 7. Fotograma The Walking Dead, Alpha matando a uno de los suyos (Episodio 15, temporada 9)	70
Figura 8. En la Imagen de los líderes de las comunidades firmando la carta de derechos (Temporada 9, capítulo 15)	73
Figura 9. Fotograma The Walking Dead. Carta de derechos (episodio 15 temporada 9)	74
Figura 10. Fotograma en la cual se muestran las cabezas decapitadas de varios personajes (Temporada 9, capítulo 15)	78
Figura 11. Fotograma en la cual se muestran las cabezas decapitadas de varios personajes (Temporada 9, capítulo 15)	78
Figura 12. Fotograma: Episodio 2, Temporada 1: Rick define cómo es el olor de un zombi	87
Figura 13. En The Walking Dead y Game of Thrones los muros de estas series sirven para mantener alejado a una inmensa manada de muertos que desea acabar con la humanidad.	89
Figura 14. Muro que separa EE. UU. y México	90
Figura 15. La portada de la película norteamericana Resident Evil y un fotograma del segmento “Soy un zombi” Se puede apreciar fácilmente la semejanza.	101
Figura 16. D.W. Griffith, Fotograma de la película El Nacimiento de una nación, 1915.	114

Figura 17. Miller George, Estética Punk de la película Mad Max Road Warrior, 1981	117
Figura 18. Este cuadro llamado ‘American Progress’, vemos a una mujer que lidera el avance de mineros, agricultores, caravanas, ferrocarriles y diligencias, pero que a su vez, desplaza a los indios nativos americanos. Algo curioso es observar también que en una mano lleva un cable telegráfico y un libro en la otra (1873).	120
Figura 19. Muestran estas imágenes del último cómic de The Walking Dead No. 193. En sus últimas páginas se cuenta, o se muestra a manera de epílogo, como gracias a los esfuerzos del sheriff Rick Grimes todo regresa a la normalidad (2019)	122
Figura 20. En la imagen de arriba aparece la presidenta del nuevo estado acompañada por las fuerzas del orden público. En la imagen de abajo, se puede apreciar que existen juicios con abogados, jueces, etc. No. 193, 2019	123
Figura 21. En el capítulo final del cómic de The Walking Dead, se puede apreciar cómo se va expandiendo la civilización gracias al uso del ferrocarril, algo que simbólicamente es muy similar al cuadro “El progreso americano” que se analizó previamente. No. 193, 2019	123
Tabla 1. Actores sociales	71

Introducción

Si repasamos brevemente la historia, vemos que el género postapocalíptico en el cine tuvo inicio durante la guerra fría cuando la amenaza de una guerra nuclear y el consiguiente fin del mundo tenían aterrorizado a todo el planeta. Sin embargo, también fue la misma época en la que el socialismo, comunismo, anarquismo y otras formas de estructura social distintas, amenazaban más que nunca la visión del mundo norteamericana.

Una opinión personal es que fue debido a esta razón político-ideológica que en ciertas producciones con temática postapocalíptica –que tuvieron auge durante la guerra fría– se sataniza tan vehementemente a las sociedades anarquistas del futuro –entendiendo el anarquismo otra posible forma de organización social–. De igual manera, esto explicaría por qué en un gran número de estas producciones, se puede apreciar en sus tramas que luego de un apocalipsis el cual deja al mundo en el caos del “desgobierno”, el principal objetivo es el volver a formar una sociedad basada en la sociedad occidental capitalista moderna. De hecho, el regreso a la sociedad como la conocemos hoy en día suele ser el final feliz de algunas de estas producciones.

En base al último punto, esta es precisamente la razón de escoger a la serie *The Walking Dead* (2010–2022) como herramienta de análisis, ya que su argumento trata sobre cómo se desenvuelven y se reconstruyen las sociedades postapocalípticas. Otra razón para escoger esta serie como objeto de estudio, es que si analizamos su desarrollo y formas de organización social vistas a lo largo de sus temporadas, se podría decir que existe una cierta analogía con la historia de la humanidad la cual empieza con sus protagonistas siendo nómadas recolectores en sus primeras temporadas, pero que con el tiempo empiezan a formar formas de organización cada vez más complejas hasta que en determinado momento –ya casi al final de la serie–, se puede apreciar un regreso a un Estado capitalista muy similar a como lo conocemos hoy en día, con sus mismas formas de organización, estructuras de poder, etc. Todo esto teniendo siempre la figura del zombi como imagen de terror y peligro constante que amenaza con destruir todo lo que se ha avanzado.

En este punto, parece pertinente mencionar el interés en este tema de estudio. Para ello, se considera importante compartir una anécdota personal sobre cómo se llegó a este

tema. Desde siempre ha existido una fascinación personal –compartida con el resto de la sociedad– con el “fin del mundo”, sobre todo porque desde niño, los medios nos han anunciado el mismo en aproximadamente cinco a diez ocasiones –los que se recuerda desde los ochenta aproximadamente– incluso otorgándoles una fecha específica para poner nuestros asuntos en orden. Sin embargo, “el mundo no se acaba”. Esto a pesar de que la gente lo viene esperando desde hace ya mucho.

Con esto, lo que se desea argumentar, es la posibilidad de que esta “fascinación” por el fin del mundo es debido a un deseo intrínseco de las personas de que exista un cambio radical en la sociedad. Es por ello por lo que casi se puede asegurar que en el futuro van a seguir apareciendo fechas para posibles apocalipsis. De hecho, ya se está hablando de una fecha para el año 2030 y otra más relevante, propuesta por Issac Newton para el 2060.

Sin embargo, además de este posible deseo respecto a un cambio social expresado en el fin del mundo y la renovación de la sociedad. También indudablemente hay que mencionar el miedo de muchas personas frente a esto. Esto es producto del mismo motivo, es decir, miedo a un cambio social que reformule las formas estructurales a las cuales se está acostumbrado. Dicho de otra manera, un miedo tan grande hacia formas nuevas de pensar una organización social distinta que hace que las personas se vuelvan conformistas con la sociedad actual, no importa la frustración y rechazo que puedan sentir hacia la misma.

Con base a lo mencionado, se plantea analizar esta fascinación–miedo de la sociedad frente al fin del mundo, sobre todo si recordamos todo el boom mediático en torno al año 2012 fecha en la cual, según algunos entendidos y el calendario Maya, el mundo debió dejar de existir. Coincidentalmente, se puede apreciar que este fue el año en el que hubo el mayor número de películas y series con esta temática que se puede recordar. Es así, que al ver reflejada esta fascinación–miedo en las diversas producciones audiovisuales norteamericanas, se consideró pertinente utilizarlas como herramienta de estudio para entender esta problemática.

Como parte del proceso investigativo, primero hay que tener en cuenta la pregunta de investigación que guía todo este trabajo: demostrar si es cierto que en la serie *The walking Dead* (2010-2022), así como en producciones similares con temática postapocalíptica funcionan como un dispositivo legitimador del Estado y el orden existente. De igual manera, los objetivos planteados para el mismo con los cuales se pretende trabajar que son en primer lugar, determinar quiénes participan en la

organización del nuevo orden mundial post apocalíptico y quiénes son excluidos y en segunda instancia, determinar qué formas de organizar el Estado están presentes en esta serie.

Para responder al primer objetivo, se buscará en un principio, esclarecer un concepto muy importante que es, el concepto del ‘otro’, este referido en sus diversos matices como el otro cultural, el otro civilizatorio. Aquel que, en la organización social, va a ser relegado, el que no participa en la toma de decisiones. A su vez, se buscará establecer la relación que existe entre este ‘otro’ y el zombi de la serie de investigación planteada.

Respecto al segundo objetivo, se buscará en un principio establecer lo que se entiende por Estado para luego establecer los conceptos sobre qué ideas sobre la formación u organización del estado podrían estar presentes en esta serie, particularmente los mitos fundacionales de Estados Unidos como son la mitología fronteriza y el destino manifiesto.

Todos estos son conceptos que se busca esclarecer para así posteriormente en los siguientes capítulos poder demostrar metodológicamente si los mismos influyen de manera significativa sobre esta serie para así responder a los objetivos planteados.

Es importante mencionar que para un correcto análisis del objeto de estudio se plantean utilizar varias metodologías de análisis del discurso, de personajes y de la trama en general, entre ellos el marco metodológico de Theo Van Leeuwen (2008) particularmente su concepto de “legitimación” que en este contexto se refiere al análisis de cómo las representaciones en los medios pueden contribuir a la aceptación de ciertas normas o creencias, como es el caso de las prácticas sociales en el contexto de las series postapocalípticas.

Igualmente también se integrarán las propuestas de Javier Marzal Felici (2005) quien sugiere un enfoque de análisis en varios niveles de progresiva trascendencia en los que se examinará el entorno histórico, social y cultural, la estructura formal de la obra, elementos visuales y narrativos, los mensajes para así tener una comprensión completa del objeto de estudio.

En base a lo expuesto, en un principio este trabajo expondrá las distintas teorías que ayudan a definir conceptos fundamentales de análisis que acompañarán este estudio, como lo son: el zombi, el ‘otro’, el “nosotros occidental” el caníbal, el salvaje, el sur global y el Estado. Todo esto teniendo en cuenta la historia de Estados Unidos de América, sus mitos fundacionales y su relación con los grupos históricamente dominados

como lo fueron negros, esclavos, pueblos originarios y más recientemente, otros grupos humanos externos –que se presumen un riesgo– como por ejemplo, migrantes, “terroristas”, etc. Todo esto además, teniendo en cuenta la atmósfera de miedo imperante en este país en varios contextos importantes de su historia.

En otras palabras, este trabajo en un principio intentará demostrar que el zombi, en realidad es un símil de la representación más degradada de aquel ‘otro’ o aquel “mal salvaje” que históricamente occidente ha ido enfrentando y desplazando, una representación de aquellos sujetos que suponen un riesgo a la ideología dominante, y que además por medio del contagio –morisco, canibalia, antropofagia– amenazan con la proliferación de su forma de vida lo que conllevaría a la destrucción de la sociedad occidental.

En capítulos posteriores, se busca analizar lo referente al regreso al Estado capitalista moderno presente en esta serie, para ello, se pretende analizar las ideologías y mitos de fundación o reformatión del Estado en el nuevo mundo post apocalíptico. ¿Qué lineamientos ideológicos estarían detrás de este proceso? Todo esto poniendo énfasis en las ideologías fundacionales de EE. UU. como son el “destino manifiesto” y la “mitología de frontera”, para ver si estos dos aspectos se pueden ver representados como elementos de formación del nuevo Estado post apocalíptico y las ideologías hegemónicas que se plantean.

Más adelante, se plantea analizar el orden social presente en estas narrativas. El por qué en esta serie ciertos personajes son los encargados de tomar las decisiones, de darle forma a la nueva sociedad post apocalíptica mientras que otros son relegados. En otras palabras, se buscará ver si los mismos son una representación o analogía de algún grupo social en la actualidad. Ver si en la nueva organización social del futuro en esta serie se encuentran representados los mismos rasgos de la estructura mundial de poder de la actualidad.

Una vez analizado el camino que conllevaría al regreso al Estado y la sociedad actual después del postapocalipsis, sería relevante pensar en las posibilidades planteadas una vez superado el mismo. Sería interesante responder la pregunta ¿Cómo estará conformada la sociedad en este punto y sobre todo, cuál será el papel del ‘otro’ en esta sociedad, sobre todo cuando este otro está representado en el papel de un zombi?

Finalmente, solo cabe ver cuál es la mirada desde Latinoamérica que se aproxima a este panorama. Analizar si en nuestra realidad, coincidimos con la perspectiva frente al del fin del mundo que poseen los países del norte creador que es el lugar de creación de

estos productos audiovisuales. Quien sabe, tal vez desde Latinoamérica la perspectiva del fin del mundo tal vez resulte ser algo liberador que marque el inicio del cambio.

Como punto final y dirigido a quienes no estén familiarizados con la serie *The walking Dead* (2010–2022), se considera importante explicar en este segmento, parte de su trama y personajes que serán analizados dentro de este trabajo. Primero es importante aclarar que debido a la extensión total de la misma (11 temporadas), este estudio se centrará únicamente en ciertos momentos clave de su argumento y solo cierto número de personajes.

Esta serie narra el colapso de la civilización, un “apocalipsis” que se da luego de que por algún motivo los muertos se convierten en zombis que a su vez, pueden contagiar su enfermedad a las personas sanas por medio de mordidas o arañazos. En este escenario se muestra el esfuerzo de los sobrevivientes por reconstruir un orden social. La serie inicia con Rick Grimes, un sheriff que despierta de un coma en un mundo devastado. Tras reunirse con su familia y un grupo de supervivientes en su primera temporada (incluyendo a su mejor amigo Shane, su esposa Lori y su hijo Carl), se refugian en una granja propiedad de Hershel, un granjero que oculta a su familia zombificada ya que considera que los debe cuidar hasta que aparezca una posible cura (temp. 2).

En temporadas posteriores se narra varios acontecimientos de los protagonistas cuyo principal objetivo es encontrar un lugar seguro donde poder prosperar, hasta finalmente se unen a comunidades mucho más grandes como Alexandria, El Reino (gobernado por Ezequiel, un líder teatral que simula monarquía), Hilltop (dirigida por Maggie que es la primera lideresa elegida mediante elecciones) y La Fábrica (que tiene a Negan, un tiránico caudillo al mando de un grupo denominado Salvadores, los cuales someten a las demás grupos). Una vez derrotado este último, las comunidades victoriosas forman una alianza para mutua protección e incluso firman una “Carta de Derechos”. Más adelante (temp 9–10). Esta alianza derrota al grupo llamado Los Susurradores, un grupo que se disfraza de zombis como medio de protección para camuflarse entre sus hordas el cual está liderada por Alpha, una líder fundamentalista que considera que el orden natural es estar del lado de los zombis. Ya al final de la serie (temp 11), se muestra un mundo parcialmente reconstruido, con instituciones y organización social que replican al Estado moderno.

Capítulo primero

El zombi, el otro y el Estado

Este capítulo busca esclarecer varias ideas clave que se tendrán en cuenta a lo largo de este trabajo de investigación. En primera instancia aquellas que ayudarán a entender la concepción del ‘otro’ en todos los matices relevantes o aplicables al objeto de estudio. Más adelante, entender el concepto ‘Estado’ analizando las teorías sobre su formación y organización presentes en la serie. Se prestará especial atención a las narrativas fundacionales estadounidenses.

La clarificación de estos conceptos desde el principio se considera esencial para, en capítulos posteriores, evaluar metodológicamente su influencia en la serie.

1. El zombi y el caníbal

¿Qué es un zombi? Se considera pertinente esta pregunta, ya que en este apartado se tratará de definir cuáles son las representaciones respecto a este tropo y sus implicaciones. Por un lado, es importante analizar la historia del zombi, su nacimiento y evolución en relación con su contexto histórico, para de esta manera ver cómo define su imaginario. Otro punto importante, es definir la relación zombi–caníbal ya que, a pesar de ser términos distintos, estos se fusionan y confunden en el imaginario del zombi moderno. Sin embargo, el punto más importante a analizar es la relación entre zombi y la categoría del ‘otro’ al cual se refieren varios pensadores, definiéndolo muchas veces se lo define en contraposición al hombre occidental.

Como punto de partida, se plantea analizar al zombi y el caníbal, como construcciones culturales, que parecen haber sido ampliamente utilizadas para representar al ‘otro’ en el discurso occidental, sirviendo como metáforas de lo desconocido, irracional y salvaje. Por eso, antes de avanzar en el análisis, es fundamental definir ambos conceptos desde una perspectiva teórica y contextual.

Originalmente, el término zombi tiene sus raíces en el vudú haitiano y la experiencia histórica del colonialismo, donde se utilizaba para describir a individuos despojados de su voluntad y humanidad por medio de procesos de dominación y magia negra, los cuales los convierten en esclavos sin capacidad de razonamiento y que estaban al servicio de un amo que realizaba el embrujo. Según Martínez (2019), “El zombi del

imaginario popular haitiano es la alteración infligida brutalmente en la biología y el bagaje cultural de una persona con la finalidad de apoderarse de su energía vital, obligarla a trabajar [...] y beneficiarse de ella” (174).

Sin embargo, en las narrativas zombis contemporáneas este se redefine. Es común verlo más usualmente como un cadáver en continua descomposición que acciona más por instinto y que esparce su mal contagiando a todos los seres vivos con los que se encuentra llevando muerte a donde fuere. Quizás la razón por la que la figura del zombi causa tanto pavor nos la ofrece Martínez cuando dice: “Y ahora camina, sin alma, aterrorizando a quien lo ve porque un cuerpo sin alma causa espanto. La imagen del zombi, maravillosamente expresiva, es una manera original de presentar la visión de la despersonalización” (2019, 175). Dicho de otra manera, el miedo al zombi se debe no solo a que representa el miedo a la muerte, sino también a la disolución de la humanidad y por ende, incluso se podría argumentar el miedo a la disolución de la sociedad. Más adelante, estos elementos serán analizados en profundidad para explorar su relevancia en las narrativas postapocalípticas.

Por otro lado, la palabra *canibal* proviene de la denominación *Caribe*, utilizada por los conquistadores españoles para referirse a los pueblos indígenas a los que se les atribuía la práctica de la antropofagia. Cocimano (2006) señala que “el canibal se convirtió en un tropo recurrente en el imaginario colonial, empleado para legitimar la explotación y el exterminio de los pueblos originarios” (párr. 4). Más que una descripción objetiva, se podría decir que el canibal ha servido históricamente como una figura construida para justificar sistemas de dominación.

Ambas definiciones serán ampliamente analizadas a profundidad más adelante, sin embargo, se ha decidido mencionarlas como punto de partida ya que permiten enmarcar los conceptos clave de este capítulo. Lo que se pretende con todo esto, es de definir los posibles imaginarios y sobre todo representaciones respecto al zombi en occidente, para posteriormente, analizar su papel en relación con las formas de organización social que se pueden apreciar en las producciones audiovisuales norteamericanas post apocalípticas y con temática zombi. De igual forma, esto servirá para analizar de qué manera se legitima el Estado y su estructuración social en dichos programas.

1.1. El gran ‘otro’ de occidente

¿Qué es lo que se entiende cuando hablamos del ‘otro’? Esta es una categoría ampliamente estudiada por varios pensadores, se podría decir que no hay una sola definición al respecto. Sin embargo, una gran mayoría está en relación con la identidad de una sociedad. Al respecto la autora Ares Perceval menciona: “La idea del ‘otro’ siempre estará presente, siendo un elemento fundamental para delimitar el ‘nosotros’. La intervención del otro señala las diferencias, ya que nos definimos en contraposición a las categorías que le asignamos a los demás, al ‘otro’.” (Perceval 2022, párr. 1).

De lo expuesto, la definición que se le da al ‘otro’ es por contraste, por oposición directa a las categorías que se le asigna a un ‘nosotros’ occidental en este caso, creando así una línea divisoria muy clara que sirve para ubicar y estudiar varias de las categorías que se le asigna al gran “otro de occidente” simplemente ubicando su contraste en la sociedad capitalista moderna.

Antes de avanzar, es importante aclarar que se tiene conciencia de que son muchos los elementos que se pueden analizar en cuanto a la autodefinición del ‘nosotros’ de occidente y muchos más los elementos si buscamos su gran ‘otro’. Es por ello que se escogerá sólo algunos de los más sobresalientes principalmente las referidas a la otredad cultural y civilizatoria. Quizá para entender mejor de qué se está hablando, Ares Perceval al respecto afirma lo siguiente.

En el mundo clásico grecorromano, se impuso el modelo aristotélico que, convierte el patriarcado en una teoría antropomórfica base de la polis, el canon o entidad perfecta. Primaba el varón adulto libre y étnicamente griego, planteando la alteridad como los límites de este canon que el hombre debía excluir de su identidad viril. Esta conformación fue después reafirmada con la conversión al cristianismo por el imperio romano primando el dios patriarcal blanco e igualmente en la ilustración a pesar de que pasó a primar la razón, se siguió reafirmando el patriarcado lo que generó el modelo a seguir para definir un nosotros occidental que es el de un hombre blanco, productivo, protestante, y definiendo así además a los distintos, a los **otros** que se salían de esta norma. (Perceval 2022, párr. 4)

Sobre la base de lo mencionado por Perceval, se puede entender al ‘nosotros’ de occidente como un hombre blanco, libre, productivo, protestante, sumándole además los atributos de la Modernidad, es decir civilizado, racional y capitalista. Es así como, con base en estas categorías, se pretende analizar al ‘otro’ en contraste a ellas; es decir, el otro como salvaje, el otro como caníbal, como esclavo, como negro, como anarquista o anticapitalista, como terrorista y, finalmente, como zombi, siendo este último una suma de todos los anteriores.

1.2. El 'otro' y el salvaje

¿Qué es un salvaje?, la definición general, nos habla del opuesto al hombre civilizado. Hombre irracional y lleno de creencias en contraposición al hombre racional y lógico de la modernidad. Por eso, en este apartado se busca analizar cómo se definió este mito a partir de la colonia y la ilustración.

Roger Bartra en su texto *El mito salvaje*, nos dice que la definición histórica que se le dio al habitante de las Américas es en realidad una invención europea en la cual se ven representadas sus propias creencias y su propia idea del salvaje ya preexistentes. No es una aproximación real sino, una adaptación de creencias europeas “el mitos construye al logos y no al revés” nos dirá el autor al respecto. Sin embargo, “La otredad es independiente del conocimiento de los otros” (Bartra 2001, párr. 5); es decir, la realidad de aquellos que se los denominó salvajes, era muy distinta de las asignaciones culturales que se les atribuyó y que correspondían a imaginarios medievales ya preexistentes.

En este punto habría que analizar lo que se consideraba salvaje en Europa de aquel momento, después de todo, el salvaje del nuevo mundo sería una analogía de lo que ya se consideraba salvaje de antemano. Quizá el mejor referente que se puede encontrar, son las tribus bárbaras del norte (vikings) los 'otros/salvajes' ya conocidos de aquel entonces, por así decirlo, pero que todavía se encontraban en la memoria de los europeos de aquellos tiempos. Analizando en retrospectiva, vemos que se comparten muchos referentes a los habitantes del nuevo continente, definiéndolos igualmente muchas veces como monstruosos, bárbaros, demoniacos, etc.

También hay que mencionar que este salvajismo del nuevo mundo que en un principio fue una imagen terrorífica de antropófagos y bárbaros. En la segunda etapa de la conquista se transformó, definiendo en su lugar a los habitantes de las Américas como inmaduros e infantiles pero que con el cuidado apropiado, podrían llegar a ser civilizados. Al respecto Jáuregui sugiere: “Frecuentemente el salvaje significó el 'defecto' americano respecto del ideal europeísta criollo” (Jauregui 2008, 33).

Además, cabe analizar lo que se encontraba detrás del mito del salvaje de las Américas, es decir, la conquista. En un principio, el mito del salvaje bárbaro y monstruoso justificaba su exterminio. Sin embargo, en el segundo momento de la colonia, se decidió incorporar al indio al aparataje productivo como fuerza de trabajo barata (por no decir gratuita).

Es así como la segunda definición de salvaje pasó a reemplazar a la anterior, para justificar el sometimiento del indio por considerarlo infantil, inmaduro e irracional, pero que con el tiempo se podría incorporar a la civilización. Como señala Jauregui (2008): “El salvaje, inicialmente un ser temido y demonizado, fue transformado en un ser inferior e infantil, incapaz de autogobernarse, lo que justificó su integración forzada al sistema colonial como mano de obra barata” (33–5).

Hay que aclarar en este punto, que aquella incorporación exigía una homogeneización de las diversidades. La otredad del indígena históricamente fue vista como un riesgo constante con la cual occidente ha tenido que lidiar continuamente. Esta ha sido una visión que se ha mantenido históricamente incluso hasta nuestros días.

Por ello, el salvaje conflictivo del presente (indio, esclavo, cimarrón, gaucho, etc.) fue objeto de la violencia del Estado (neo)colonial. Gran parte de los discursos nacionales latinoamericanos no veían en el salvajismo bondades sino heterogeneidad y amenaza [...] salvajes de frontera que le disputan al Estado el espacio de la expansión territorial y que son obstáculo de la economía [...] (Jauregui 2008, 33)

El mito salvaje del cual se ha venido hablando hasta el momento, se mantiene hasta nuestros días, solo que adquiere nuevas formas, ha evolucionado de acuerdo al contexto, por así decirlo. Como nos dice Bartra:

Los mitos, tal como se presentan en cada horizonte cultural, no parecen contener las causas de su evolución y concatenación: por el contrario, todo parece conspirar para condenarlos a la inmutabilidad y, por tanto, a perecer si el contexto que los rodea cambia. Lo que permite comprender su supervivencia es el hecho de que algunos elementos de los mitos –con frecuencia aspectos marginales– se adaptan a las nuevas condiciones. (Bartra 1992, párr. 10)

Con esto lo que se desea argumentar es que, en las ficciones postapocalípticas contemporáneas el zombi es una nueva metáfora del salvaje de antaño (su versión bárbara y monstruosa). De igual manera, este “nuevo mito salvaje”, es en realidad una adaptación de un mito y concepción (logos) ya preexistente en la mentalidad occidental. Esta concepción a su vez corresponde a aquella con la cual occidente (particularmente Estados Unidos) define o entiende a la otredad del ‘sur global’ (Obarrio 2013, 7) la cual, al no poder homogeneizar, igualmente se presenta como un riesgo constante.

De igual manera, al igual que en la conquista, podemos apreciar que este estado neocolonizador (EE. UU.) sigue las mismas pautas ya vistas. Mantiene una actitud paternal con respecto a aquellos a los que considera infantiles y con el debido cuidado pueden llegar a ser civilizados, mientras que por otro lado responde de manera bélica a

quienes considera bárbaros y monstruosos, dejando además de manifiesto la incapacidad de un autogobierno por parte de los zombis, como se verá más adelante. En ambos casos, las otredades son consideradas salvajes e incivilizadas (Bartra 2001), una dinámica que Noam Chomsky (2003) analiza como parte de lo que podríamos llegar a llamar “humanitarismo militarista”, donde las intervenciones se justifican bajo retóricas de civilizatorias mientras se perpetúan estructuras de dominación económica y política (77–79).

1.3. El otro caníbal

¿Qué es un caníbal? En primera instancia ‘canibal’ viene de la palabra Caribe o Caribes, que era el nombre con el que los primeros conquistadores españoles se refirieron a los indios taínos a los cuales los españoles atribuyeron la práctica de la antropofagia. Estas primeras representaciones del canibalismo se utilizaron para designar a todos los territorios del nuevo mundo, así como a sus habitantes. En Europa se creó una fetichización con respecto a los nativos latinoamericanos a los cuales se empezó a catalogar como caníbales, y a partir de ello se les revocó su humanidad. Bajo el apelativo del canibalismo, los indígenas americanos fueron convertidos en objeto de terror. Este argumento justificaba su explotación y exterminio (Cocimano 2006, párr. 1).

Sin embargo, como aclara el mismo autor, en toda Europa y en casi todo el mundo existen también relatos de prácticas antropofágicas. En este punto es importante aclarar que en realidad estas prácticas suelen estar más bien ligadas a ritos funerarios, una forma de rendirle respeto a alguien apreciado y una manera simbólica de que su esencia permanezca como parte de la tribu. Igualmente, siempre ha estado ligado a aspectos simbólicos de las culturas. Como aclara el mismo autor “lo habitual ha sido la antropofagia ritual: sacrificio a los dioses, uso del cuerpo de los muertos, apropiación de las cualidades y poderes de las víctimas del sacrificio [...] El conocimiento, poder mágico o económico [...]” (Cocimano 2006, párr. 4).

Como podrá suponerse, esto difícilmente podía ser aceptado por los conquistadores, ello hubiera significado un entendimiento, una justificación de aquellos rituales, una humanización del otro al reconocer rituales semejantes en su propia historia.

Incluso se podría decir que estos ritos antropófagos, en determinado momento pudieron pasarse por alto como una curiosidad del nuevo mundo, sobre todo teniendo en cuenta que era una particularidad y no una práctica presente en la gran mayoría de tribus

de Latinoamérica. Sin embargo, como nos dice Jáuregui (2008): “Los caníbales rápidamente se convierten en indios bravos y su localización coincide con la del buscado oro; los caníbales son definidos también porque pueden ser hechos esclavos o porque moran en ciertas islas”. Dicho de otra manera, fue necesario asociar toda la imagen del nuevo mundo al tropo caníbal para justificar su exterminio por considerarse una amenaza.

2. Definición e historia del zombi: El otro como esclavo

Si miramos las múltiples producciones audiovisuales en torno al cine zombi y apocalíptico, en primera instancia, hay que entender que estas creaciones audiovisuales – producto de la cultura de masas– son fruto de un determinado contexto político y su momento histórico. Además, es sumamente relevante dónde están geográficamente situadas, es decir Estados Unidos de América. Por eso, a continuación se analizan algunas producciones relevantes que de alguna manera influyeron en las nuevas narrativas de apocalipsis zombi de hoy en día.

Trazando una cronología comparativa entre ciertos contextos históricos, y ciertos hitos del Cine zombi, se pueden apreciar tres momentos relevantes. El primero es la primera película de zombis de la historia, *White zombie* (1932) de Halperin ya que ayuda a establecer como nace el zombi como personaje de Hollywood. La segunda es la película *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero en donde el zombi adquiere la característica de caníbal. Y la tercera, es la serie objeto de este estudio *The Walking Dead* (2010–2022) en donde se adquiere la característica del “mundo post apocalíptico”. Además de estas producciones, también se analizarán brevemente las producciones *El nacimiento de una nación* (1915) de D. W. Griffith y *Mad Max* (1979) de George Miller, la primera porque de alguna manera establece una relación entre xenofobia y “zombifobia”, y la segunda porque es la primera película que establece la idea de lo postapocalíptico en el cine.

2.1. *White zombie*, la esclavitud y el nacimiento del zombi

Existen múltiples versiones respecto al origen de la palabra “zombi”, al respecto, Alex Del Olmo (2012) la identifica como parte de las manifestaciones populares africanas, otorgándole un doble sentido, el primero como un “no muerto” y segundo como un espíritu.

Según este autor, en la cultura Mitsogho, ubicada en Gabón, África Central, se identifica la palabra ndzumbi, que significa el cadáver del difunto, pero también se utiliza la palabra nzambi para referirse al “espíritu de una persona muerta” (Del Olmo 2012).

En la cultura popular el término zombi – por lo menos en sus inicios – estaba ligado a la “magia vudú” de Haití. Al respecto, David Flint sostiene que:

La mitología popular del vudú afirma que los cadáveres pueden ser resucitados por un bokor o hechicero que consigue revivir a sus víctimas tomando el control astral sobre ellas. En realidad, podría ser que el zombi no estuviera realmente muerto, sino bajo la influencia de fuertes drogas que provocan en él un estado de trance y de total susceptibilidad ante la voluntad de los demás. (Flint 2010, 13)

Uno de los primeros registros de esto, se da través de los escritos de William Seabrook (1929) en su obra “La isla mágica” (*The Magic Island*), en donde documentó las prácticas del vudú haitiano y su relación con los llamados “muertos vivientes” que trabajaban en los campos de caña de azúcar. Seabrook indirectamente también es el responsable de llevar al zombi a Norteamérica, ya que en base a sus relatos nació la primera película de “género zombi” de parte de los hermanos Halperin y que se llamaría curiosamente *White zombie* (Brito Alvarado, Rodríguez Caguana, y Jadán 2023).

Lo curioso es que el zombi de esta primera película no tenía nada que ver con el zombi como lo conocemos hoy en día. En realidad, esta era una historia de amor en donde el villano, un hechicero y terrateniente dueño de una plantación de azúcar en Haití, secuestra a la heroína. El protagonista cual caballero andante se encamina a la hacienda a rescatar a su amada enfrentándose a un sinnúmero de “esclavos—zombis” que el villano utilizaba en su plantación y que los tenía dominados por medio de magia vudú. La película acaba cuando al derrotar al villano, el hechizo zombificante desaparece y todos los esclavos son liberados.

—Conductor: Podrían habernos cogido.

—Neil: ¿Cogido? ¿Por quién? ¿Esos hombres con los que hablaba?

—Conductor: No son hombres, señor. Son cadáveres.

—Neil: ¿Muertos?

—Conductor: Si, zombis. Muertos vivientes. Cadáveres sacados de sus tumbas a los que se hace trabajar en fábricas de azúcar y en los campos por la noche. (*White Zombie* min 4:31)

Dicho de otra manera, “Esta película muestra a un zombi no como monstruo, sino como un objeto destinado al esclavismo en las plantaciones de caña de azúcar; desposeído de toda conciencia para pensar [...] por lo general, eran personas negras que todo el día

pasaban esclavizados en los cañaverales” (Brito Alvarado, Rodríguez Caguana, y Jadán 2023, 69)

De lo expuesto, se puede argumentar que, en sus inicios, el zombi en realidad tiene una historia triste ligada a la esclavitud. Si analizamos el imaginario del zombi en esta película, este en realidad no es un monstruo, sino más bien, una víctima de un terrateniente inescrupuloso. Incluso se podría leer como una crítica al poder y a la esclavitud que convierte a personas en seres sin voluntad que solo obedecen órdenes ciegamente. Otra característica importante, es que en sus inicios el zombi no era caníbal, pasaría algún tiempo antes de que adquiriera esa cualidad.

Al respecto los autores Brito Alvarado, Rodríguez Caguana, y Jadán (2023) refiriéndose al zombi nos dirán que “Es una criatura nacida, en occidente, de la esclavitud, de la colonia y de la hegemonía capitalista; condensando los miedos, tabúes inconscientes y colectivos y que retrata la historia de la humanidad” (62). Luego insistirán en que es “un objeto destinado al esclavismo en las plantaciones de caña de azúcar; desposeído de toda conciencia para pensar, visibilizando un drama colonial” (69).

2.2. Canibalismo y zombis

El director de cine estadounidense George A. Romero es considerado por muchos como el creador del arquetipo del zombi moderno con su famosa película *La noche de los muertos vivientes* (1968) en ella se ve un quiebre y cambio radical en el imaginario zombi de hasta entonces. Sin embargo, la principal característica de esta película es aquella que convirtió al zombi en una de las pesadillas más utilizadas en el cine. Es decir, por primera vez el zombi se convierte en caníbal. Otro aspecto importante muchas veces pasado por alto, es que este nuevo zombi, a diferencia de su predecesor, ya no tiene alguien quien lo controle y por ello se dedica a seguir sus instintos básicos más agresivos.

Como ya analizamos anteriormente, el caníbal es el referente más terrorífico que se tiene en occidente sobre ese ‘otro’, sobre ese salvaje irracional del nuevo mundo que merece ser eliminado. Así pues, la película de Romero causó sensación y se convertiría en un referente mundial de esta temática porque le recordó a occidente que ese monstruo antropófago todavía existe. Dicho de otra manera, el zombi es una metáfora, o la versión más degradada de ese otro salvaje con el cual todavía se convive y en cualquier momento puede intentar devorar a occidente.

Incluso si lo comparamos con la película *White zombie*. El zombi de Romero y el actual generan tanto miedo porque puede ser interpretado como una analogía de aquel

zombi de las plantaciones de caña de azúcar, solo que emancipado. Un esclavo liberto que una vez que se deshizo del hechizo de dominación, buscará cobrar venganza en contra de la sociedad que lo esclavizó en primera instancia.

La primera oleada de zombis en el cine estuvo ligada a una serie de “ansiedades imperialistas” asociadas con el colonialismo y la esclavitud, [...] estas películas inherentemente racistas aterrorizaron a la audiencia occidental con aquello que más temían en ese momento: el levantamiento de la esclavitud y la colonización inversa (Brito Alvarado, Rodríguez Caguana, y Jadán 2023, 68–9)

Al respecto, Romero (2012) en una entrevista aseguró que nunca se imaginó al zombi como un villano. En realidad, para él en sus películas, los villanos siempre serán los vivos. Argumenta que el apocalipsis zombi en realidad es solo una catástrofe natural como cualquier otra, incluso muchas veces ocasionada por los propios humanos. Frente a esta catástrofe natural, Romero pone a dialogar a los verdaderos héroes y villanos de sus historias. Claro que teniendo como trasfondo al peligroso zombi salvaje, históricamente esclavo, y actualmente metáfora de la otredad.

De lo expuesto, se podría decir, que la imagen del zombi como ese ‘otro’ está tan desprovista de humanidad, que incluso no es un actor en la película, sino simplemente, una consecuencia de la irresponsabilidad humana, o de los actos malignos de unos pocos. Este argumento se pone de manifiesto en las múltiples películas de zombis en las cuales es un accidente científico, la fuga de un virus, etc. Es lo que ocasiona el apocalipsis.

2.3. El terror a la epidemia zombi o la epidemia del ‘otro’

Uno de los elementos que más terror genera en las actuales películas, pero que, sin embargo, estaba ausente en la imagen original del zombi, es aquella ligada a la epidemia o enfermedad. Los primeros zombis eran creados por magia y tenían a alguien que los controlaba. Esto, por absurdo que suene, hasta cierto punto generaba una cierta tranquilidad en el espectador, ya que después de todo el zombi estaba controlado, e incluso si se elimina al hechicero, el zombi volvía a la normalidad.

Sin embargo, el zombi en su nueva versión, al ser desprovisto de alguien que lo controle, se convierte en un antropófago que además de quedar desprovisto de cualquier control, también queda desprovisto de la posibilidad de una cura. Por ello es cada vez más común ver en las nuevas series y películas que ya se abandona toda posibilidad de curar al zombi y en realidad solo se limitan a eliminarlo, ya que se ha vuelto una epidemia

incontrolable frente a la cual el exterminio es la mejor vía. De hecho, la serie *The Walking Dead* llegó a su fin sin que nunca se mencionara esta posibilidad.

Quizá lo que en realidad causa más temor con respecto al zombi y al caníbal, no sea el acto de comer carne humana en sí, sino el hecho simbólico de la disolución de la identidad propia. En este sentido, se podría decir que el caníbal moderno, el zombi que estamos acostumbrados a ver en cine y televisión, genera tanto temor porque diluye la identidad por medio de un mordisco. Cocimano al respecto dirá: “Una modernidad devorada que, a través de su proceso de digestión, la convierte en otra, la transforma...” (2006, párr. 23). En otras palabras, la identidad occidental queda contagiada, devorada, para, finalmente, convertirse en algo más, en una identidad “otra”, en una identidad zombi.

2.4. Racismo en el cine y su relación con los zombis

“El Nacimiento de una Nación” (1915) de D.W. Griffith es una película significativa por sus innovaciones técnicas y su impacto cultural, pero también es muy controvertida por su narrativa racista que glorifica al Ku Klux Klan y deshumaniza a los hombres negros, retratándolos como amenazas irracionales y peligrosas que atacan a los hombres blancos sin razón aparente. Debido a su contexto, se podría decir que esta película está atravesada por el miedo posterior a la abolición de la esclavitud, es decir, el temor de los antiguos esclavistas hacia los esclavos libertos que podrían buscar venganza por años de opresión (véase Anexo 1).

Incluso, si analizamos su narrativa, se podría especular al decir que “El Nacimiento de una Nación” podría ser considerada una precursora del cine zombi. Esto debido a que en ella se pueden ver representados de manera muy similar los tropos de la narrativa de obras posteriores de este género como por ejemplo, el peligro inhumano e irracional, figuras grotescas, desprovistas de razón que solo desean atacar a los ciudadanos, sobrevivientes atrapados luchando por sus vidas, etc. (Anexo 1).

Si la comparamos con obras posteriores del género de apocalipsis zombi como “La noche de los muertos vivientes” de George A. Romero (1968). Ambas películas tienen una trama casi idéntica, solo que en la una, los villanos en lugar de zombis son hombres de raza negra, quienes de manera similar y sin razón aparente, buscan hacerles daño a los protagonistas. El zombi y el esclavo liberto, son representados en ambos casos como ese ser que está más allá de cualquier posible diálogo y razón, contra el cual su exterminio queda justificado (Anexo 1).

Al parecer, en el fondo ambas películas tienen como contexto el miedo del hombre blanco hacia el hombre negro. Recordemos que ambas películas fueron estrenadas en una época de enormes cambios para la población negra en Norteamérica. Quizá el momento más representativo, tuvo que ver con Martin Luther King y “la gran Marcha sobre Washington por el trabajo y la libertad” que se dio en agosto de 1963, al final de la cual, pronunciaría su famoso discurso “I have a dream”. Es curioso analizar cómo, la misma época del sueño de Martin Luther King, a su vez es la pesadilla del hombre blanco. Quien de igual manera que en el pasado, temía represalias del hombre negro al cual históricamente había segregado.

Luego de este histórico evento, vino la Ley de Derechos Civiles de 1964 y la Ley de Derecho de Voto de 1965. Solo tres años después de esto, Romero estrenaría su famosa película de zombis, exactamente el mismo año en que Martin Luther King sería asesinado.

2.5. Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría y el género post apocalíptico

Luego de la película de Romero, pasaría algún tiempo antes de que la imagen del zombi volviera a estar de moda. Quizá el videoclip musical *Thriller* de Michael Jackson (1982), así como la película *El regreso de los muertos vivientes* (1985) de Dan O'Bannon son quienes volvieron a poner a la gente a hablar de los zombis en la década de los ochenta. Sin embargo, algo más relevante para este análisis es que en esta época la guerra fría estaba en su punto más álgido con la amenaza de una guerra mundial inminente y debido a ello aparecieron varias películas que hablaban del apocalipsis nuclear y sobre todo, imaginaban cómo sería un mundo post apocalíptico.

2.6. El mundo sin estado

El concepto de un mundo postapocalíptico se refiere a un escenario en el que una catástrofe global altera profundamente la sociedad, su organización y estructura. Este contexto puede surgir de eventos como desastres ecológicos, como en la película *Waterworld* (1995) de Kevin Reynolds, también puede ser a causa de una pandemia global como en “Soy leyenda” de Francis Lawrence (2007) o incluso por holocaustos nucleares como en “*Mad Max: Fury Road*” de George Miller (2015). Sin embargo, estas narrativas suelen proponer como única solución la reconstrucción de una sociedad similar a la capitalista occidental, ignorando otras posibles formas de organización social, como utopías igualitarias (véase Anexo 2).

Frente a esto, se puede argumentar que el cine postapocalíptico, frecuentemente refleja “dispositivos” de control ideológico que consisten en demonizar alternativas de organización social distintas al orden establecido, como el comunismo o anarquismo. Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en la película *Mad Max* de George Miller, en la que los villanos tienen una estética claramente “punk”. Estos “dispositivos” fueron especialmente utilizados durante la Guerra Fría cuando estas otras formas de organización social fueron ampliamente asociadas al fascismo en la memoria colectiva en varias producciones. Esto denota un rechazo a imaginar órdenes sociales distintos al capitalismo, a pesar de que el colapso del sistema capitalista sea a menudo la causa del apocalipsis en estas tramas. De este modo, las producciones cinematográficas perpetúan un retorno al modelo occidental capitalista, incluso en contextos de reconstrucción tras el desastre (Anexo 2).

2.7. El atentado a las Torres Gemelas y el regreso del cine zombi; El otro como terrorista

El zombi es un gran referente de la cultura popular, prueba de ello son las innumerables películas que se han hecho al respecto. Sin embargo, es a partir del atentado a las Torres Gemelas en 2001, en que se empieza a apreciar un crecimiento sin precedentes en torno a la temática zombi. Prueba de ello son los múltiples éxitos de taquilla como, por ejemplo: *Exterminio* (2003) dirigida por Danny Boyle, *El amanecer de los muertos* (2004) dirigida por Zack Snyder, *Shaun of the Dead* (2004) dirigida por Edgar Wright, *Zombieland* (2009) Dirigida por Ruben Fleischer, entre otras. Este éxito no solo se refirió a las salas de teatro, quizá los mejores ejemplos sean por un lado la saga de juegos de video *Resident Evil* de finales de los noventa y que al momento ha lanzado ya alrededor de 39 juegos para diversos dispositivos, además de once películas.

En cuanto a series de televisión llama mucho la atención la serie *The Walking Dead*, adaptada del cómic del mismo nombre, la cual al momento, además de sus 11 temporadas hasta la fecha, también cuenta con cuatro series derivadas, cuatro series web, videojuegos e incluso juegos de tablero. Esto sin mencionar todo el *merchandising* relacionado.

Un posible argumento de por qué a partir de este momento aparecen todos estos productos mediáticos de género de terror, es debido al atentado a las Torres Gemelas marcó toda una época (hasta nuestros días) la cual está caracterizada por el miedo que se puede apreciar en la sociedad norteamericana.

Para argumentar este último punto vale recordar lo argumentado por Michael Moore en su célebre documental *Bowling for Columbine* (2002). En él, hábilmente analiza cómo los organismos de poder, a través de los medios de comunicación, utilizan el miedo sobre la población para ejercer control sobre la misma. Al respecto, existen ya varios estudios que analizan cómo se puede utilizar el miedo para influir en la sociedad.

Los medios de comunicación, en la era de la globalización, se desnaturalizaron, abandonaron su función informativa e ingresaron a ser parte del engranaje del ejercicio del poder, donde su papel de eje desordenador de las subjetividades colectivas, siembra angustia, miedo y terror, y criminaliza las acciones populares de la ciudadanía emergentes. Los medios de comunicación, vehículo eficaz en la era de la relación mediática, convierten el miedo en un efecto crónico al percibirse como un estado permanente en la vida cotidiana, no sólo de los afectados directamente sino por los que conviven y son parte del segmento social donde se inscribe el sujeto. Por lo anterior, los medios sutilmente reemplazan en gran medida al agente coercitivo y priorizan la represión ideológica (Nueva versión de la Guerra de Baja Intensidad) donde cualquiera puede percibirse amenazado sin ser parte de los problemas que divulgan. (Salazar 2009, 105)

Parafraseando a Burke (2005), el otro se construye en oposición al yo, por ello es habitual una invención consciente o inconsciente de otra cultura opuesta a la propia. De ese modo, convertimos en ‘nosotros’ a nuestros congéneres. Esta visión que se tiene sobre el otro en Estados Unidos, según Michael Moore (2002), generalmente está cargada de miedo. La acusación que hace es principalmente a los medios de comunicación y los aparatos de poder. Moore también nos menciona que este miedo, se suele expresar apelando a diversos estereotipos, ya sea del terrorista, el latino o el hombre negro afroamericano como lo menciona en su documental.

Igualmente, Salazar coincide con Moore cuando afirma que:

La violencia está manifiesta de distintos modos, difundida de manera simbólica, verbal, física, racial y estigmatizada como producto recreados por los sectores populares, carenciados, negros, minorías sociales cualitativamente significativas, consumidores de bajo perfil y estorbo para exhibir la belleza y el ornato pregonado por los creadores de los parámetros occidentales de la seducción. (Salazar 2009, 114)

Si analizamos lo que dice este autor, cuando dice “minorías sociales” bien puede referirse al ‘otro’ cultural del cual se ha venido hablando y que es contrario al nosotros occidental, es decir, el miedo y la violencia simbólica, verbal, física, racial y estigmatizada se suele dar contra el estereotipo que se tiene del ‘otro’.

Nuevamente citando a Burke:

El estereotipo puede ser más o menos cruel, más o menos violento, pero, en cualquier caso, carece necesariamente de matices, pues el mismo modelo se aplica a situaciones culturales que difieren considerablemente unas de otras [...] Por desgracia, la mayoría de los estereotipos de los otros [...] han sido y son hostiles y despectivos o, en el mejor de los casos, condescendientes. (Burke 2005, 158)

De lo entendido, podemos apreciar la mirada cargada de miedo con la que la sociedad norteamericana observa al resto del mundo. En este contexto, el zombi, viene a significar el ‘otro’ en su versión más degradada y primitiva. El mal salvaje en su peor forma, aquel sujeto diferente con el cual no se puede dialogar o hacerle entender razones. Aquel que representa todo lo que el “american way of life” no es y que por lo tanto, está en contra del mismo. Aquel ser peligroso que por medio de la antropofagia, amenaza con la desaparición de la sociedad occidental moderna, representante de la civilización humana. Dicho de otra manera, representa a todos aquellos a los que el imperio podría considerar sus enemigos, como por ejemplo terroristas, árabes, latinos, asiáticos, negros, diversidades sexo–genéricas, etc. Incluso se podría decir, el Sur Global (Salazar 2009, 14–6).

2.8. Zombis, globalización y apocalipsis

Uno de los elementos más recientes en las historias de zombis, es el elemento apocalíptico mundial. En sus primeras películas, la trama se desarrollaba en lugares específicos, aislados, nunca hubo una crisis global. De igual manera, al final de la película se brindaba una conclusión, un cierre en el cual muchas veces, gracias a una intervención exterior, el orden se restablece. En estas películas la crisis zombi nunca escapaba del lugar en el que se desarrollaba. Luego de la película el espectador podía volver a su casa tranquilo, confiando en que, gracias a la intervención de los aparatos de poder, cualquier crisis, incluso la zombi, podía ser contenida.

Sin embargo, últimamente en las nuevas producciones y como se puede apreciar en la serie *The Walking Dead*, esto cambió. Este zombi ‘otro’ se volvió incontrolable, se dio maneras de destruir la sociedad, el orden existente. Es decir, logró vencer al sistema capitalista occidental. No se aprecia una posibilidad de que al final de la historia se regrese al mismo orden establecido, tampoco se ve llegar a ningún aparato de poder al rescate. En lugar de ello, el apocalipsis zombi simplemente continua, no se ven señales de una posible cura.

Al respecto, recordando lo anteriormente mencionado sobre el origen haitiano del zombi de las plantaciones. Es como si este ‘otro’, zombi, salvaje, que alguna vez fue

esclavo, una vez emancipado buscará vengarse en contra del sistema de dominación que lo oprimió en el pasado. También se podría decir que como actualmente existen otros humanos dependientes del sistema. El zombi al morderlos los convierte en nuevos zombis los cuales de igual manera buscarán la caída del orden existente que los oprime. Cabe mencionar que este contagio solo se da entre los subalternos en el orden social, dicho de otra manera, los personajes principales rara vez se contagian, suelen ser los extras quienes corren esta suerte.

Finalmente, bajo la mirada de Hollywood y como se puede ver en *The Walking Dead*, el nuevo orden mundial fruto de la liberación de ese otro cultural incontrolable, no puede ser más que un mundo postapocalíptico caótico. Frente a esto se plantea que necesariamente se debe regresar a ser la sociedad capitalista moderna como la conocemos hoy en día. Este es un planteamiento que se buscará demostrar con este estudio.

2.9. The Walking Dead y la tercera edad de oro de la televisión

La llamada “tercera edad de oro de la televisión”, una época caracterizada por “superproducciones” televisivas, por llamarlas de algún modo, que, al ser pertenecientes a cadenas de televisión por cable, contaban con una mayor libertad creativa sin las trabas morales de la televisión tradicional (Martinez s.f., 1–3). Algunos atribuyen esta época a la posibilidad de revender el material emitido ya sea en DVD o en internet, lo cual hizo que las cadenas pusieran énfasis en las tramas, que estas fueran lo suficientemente complejas para asegurar una fidelidad del público. Finalmente, algo muy relevante como se verá más adelante, fue la mediatización con respecto al año 2012, famosa fecha en la cual el mundo supuestamente llegaría a su fin. Este año coincide además con la segunda temporada de esta serie que es el momento seleccionado para este análisis.

3. La mundialización, las series y las emociones

Inicialmente uno podría pensar que lo que está detrás del argumento de una serie de televisión estadounidense es una ideología, ya que como se vio con anterioridad, se han dado casos de películas que escondían una propaganda política en sus tramas, sobre todo en los ochentas. Sin embargo otra postura, es que se busca apelar a las emociones más que a ideales. Al respecto, como lo menciona Fernández–Montesinos “El hombre postmoderno no piensa, se informa; busca emoción en la noticia más que verdad, por eso las noticias falsas, diseñadas para ello, son más virales que las verdaderas: se adaptan

mejor a lo que se demanda” (2017, 32). Esto a su vez se da cuando las series de televisión viven su mejor momento.

Al respecto Dominique Moïsi subraya:

El aumento en importancia y calidad de las series que se producen en el momento exacto en el que el 11 de septiembre transforma la relación de Estados Unidos con el mundo, sino consigo mismo. Las series van a integrar de manera directa el suceso... o a reflejar su impacto sobre la sociedad. (Moïsi 2017, 40–1)

Lo mencionado por esta autora es importante a tener en cuenta ya que el impacto del atentado a las Torres Gemelas incidirá en las temáticas de varias de estas nacientes y exitosas series en las cuales se verá reflejado el ánimo de los estadounidenses a partir de este momento y que marcará toda la época. Es decir, el miedo. Una atmósfera de desesperanza y terror empezó a apoderarse del pueblo estadounidense en el cual estaba claro que de nada servía ser una superpotencia, “El país nunca se había sentido tan fuerte. Nunca se ha despertado tan vulnerable” escribe la autora al respecto (33).

Lo que se desplomó con las Torres Gemelas es nuestro optimismo, nuestra fe en el porvenir. El discurso se ha vuelto más sombrío y los personajes, más negros. Lo que vincula las series que tratan más o menos directamente de geopolítica es, en lo esencial, una cultura del miedo y un discurso ya opuesto al de la Ilustración. (Moïsi 2017, 28)

Cabe analizar en qué medida el miedo y la angustia juegan un papel importante en la trama de la serie escogida para este trabajo. Después de todo, y parafraseando a esta autora, si bien la realidad puede ser una fuente de inspiración para los guionistas, también es cierto que la propia serie de televisión se transforma en fuente de referencia y de explicación para un número cada vez mayor de espectadores. Como dice nuevamente la autora “Las imágenes de una película o una serie pueden preparar los ánimos, mucho mejor que un libro o un artículo, para comprender el mundo. Traduce a lo concreto, al dar algo que se ve” (Moïsi 2017, 31). Es decir, el poder de las series para incidir en el mundo, está precisamente en la facilidad con la que se explican las realidades políticas del mundo. Claro que, teniendo en cuenta que estas se hacen desde el punto de vista norteamericano.

4. Los enlatados norteamericanos (narrativas audiovisuales en series televisivas)

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida... (Oswald de Andrade, Manifiesto Antropófago, 1928)

Por *enlatado* nos referimos a aquellos programas o productos audiovisuales fabricados en Estados Unidos, los cuáles son creados para las masas consumidoras. Para analizar cómo son o cómo operan estos enlatados, me gustaría utilizar las tesis Howard S. Becker respecto a su categoría que él denomina “paquetes” (Becker 1995, 105).

Parafraseando a este autor, por “paquetes” se puede entender a aquellas formas, sistemas o estructuras que componen un campo musical y que además, funcionan como mecanismos para garantizar la continuidad de dicha expresión musical. El autor cita varios ejemplos, como el de la educación, en donde se lleva a los niños escolares a conciertos, para así prepararlos como consumidores por un lado, o despertar su interés artístico, y que sean creadores por otro. Esto teniendo en cuenta de que estos “paquetes” están atravesados por las lógicas del mercado.

Una pregunta interesante que se plantea este autor es ¿por qué, incluso al pasar los siglos, se siguen utilizando los mismos instrumentos musicales, las mismas nomenclaturas, la misma estructura de sus conciertos, etc.? Para dar respuesta a esto (entre algunos otros elementos de análisis), Becker explica que gran parte se debe, a las diversas ventajas que estos denominados “paquetes” ofrecen al momento de la creación artística. (1995) Entre algunas de estas ventajas, tenemos el pre-supuesto de que ya existe un público consumidor para estas creaciones, también está el argumento de que existe una nomenclatura que muchos músicos o creadores ya conocen y en fin, algunos argumentos similares. Dicho de otra manera, y además sumándole la lógica del mercado. No hay necesidad de innovar, cuando se puede utilizar algo que ya existe, está probado su éxito, se sabe que se tiene un público consumidor, su practicidad a la hora de crear, etc.

Si tomamos algunos de estos enunciados, y los trasladamos a cómo operan estas series y películas, vemos que sus creaciones siguen los mismos lineamientos. Es decir, a pesar de que pretenden tener un argumento original, en realidad sólo es la reutilización de tramas y estructuras ya utilizada con anterioridad, las cuales seguramente funcionaron en un inicio, y cuyo éxito ya ha sido probado, que ya tienen un público consumidor, etc.

Por supuesto esto conlleva a un grave problema el cual explica la crisis de estos géneros. Una analogía de esto sería el equivalente a escuchar repetidas veces una misma canción, solo que tocada con otro ritmo y diferentes instrumentos. Lógicamente, por más que sus creadores quieran innovar en sus variaciones, todos sabemos de antemano lo que nos van a contar y cómo va acabar. Es por ello por lo que con el tiempo y con el pasar de

las temporadas, estas series suelen estancarse perdiendo gran número de sus fans. Después de todo ¿Quién quiere escuchar diez veces la misma canción, así sea con distintos ritmos?

5. Estado, el ‘otro’ y la frontera

Como se expuso anteriormente, la formación del nosotros se da en función del otro, se define en contraposición a las categorías que le asigna a los demás, al ‘otro’ (Perceval 2022, párr. 1). Pero ¿cómo influye la definición del ‘otro’ y el ‘nosotros’ en la formación del estado?

Para ello se ofrecen dos respuestas, la primera es que define una identidad nacional, y la segunda es que delimita un territorio. Se argumenta esto, ya que después de todo, al configurar la identidad del ‘otro’ también se configura al ‘nosotros’ ayudando así definir una identidad nacional. A su vez, también hay que tener en cuenta que esto también marca una división geográfica espacial, ya que generalmente se entiende o se sitúa al ‘otro’ como algo lejano. Mientras que al ‘nosotros’ se lo suele ver como algo familiar o “cercano” marcando así una “frontera” que divide a estos grupos humanos en base a una primera dualidad lejos–cerca como ya veremos más adelante.

5.1. El Estado en el postapocalipsis: De la frontera cultural a la territorial

Parafraseando a Jorge Brenna (2011), una de las primeras definiciones para diferenciar al nosotros de los otros se dio en el lenguaje, ya que gracias a este se creaba un sentido de pertenencia en el cual miembros de una misma tribu se identificaban y se diferenciaban de otras. Así, quienes no pertenecían a la tribu solían ser designados con una palabra que significaba “no ser hombre”, pero también esta misma palabra designaba a quienes no saben hablar y más bien balbucean, “ba-ba-ba” de allí viene el término “bárbaro”. Algunas veces también se designaba a miembros de otras tribus con una palabra que significa a la vez extranjero y enemigo, como por ejemplo el vocablo latino *hostes* (Brenna 2011, 9).

Es así como en un principio se empezó a configurar unas primeras fronteras culturales en base a quienes estaban lejos y no pertenecían al ‘nosotros’. Tal como sucedió en Roma en donde se definió una territorialidad en base al entendimiento y definición de sus ‘nosotros’ de aquel entonces. Al este, en Constantinopla estaban los herejes (los que pervierten la fe). Al sur, en África y Oriente Medio estaban los infieles. Al norte y dentro

de Europa, los judíos (los que rechazaron la fe). Finalmente, al oeste en América, los paganos (los que nunca supieron nada de la verdadera fe (12).

Como se puede apreciar, este mismo sistema se siguió aplicando en la modernidad en base a los dualismos lejos–cerca, sin embargo, también aparecieron dualismos que denigraba en cierta medida al ‘otro’ por considerarlo menos hombre o no poseer el mismo lenguaje y por lo tanto las mismas concepciones, como se explicó previamente. Es así como se sumaron nuevos dualismos como inmorales–virtuosos, salvajes–civilizados, cristianos–paganos, etc.

Con el tiempo, estas fronteras culturales tuvieron la necesidad de convertirse en fronteras físicas, esto con el deseo de mantener a los ‘nosotros’ alejados de su territorio y de su cultura, como tal fue el caso de la Gran Muralla China para mantener alejadas a las tribus bárbaras, esos ‘nosotros’ salvajes que amenazaban el estilo de vida de aquel ‘nosotros’ del antiguo Imperio Chino. Incluso hasta nuestros días podemos observar el caso del Muro México – Estados Unidos, que parece servir al mismo propósito.

Sin embargo, el problema con las fronteras culturales, sobre todo en un mundo globalizado, es que son permeables, con el tiempo, se agotan, cambian al igual que tiende a cambiar la cultura. Esto se podría decir que algunas veces crea un sentimiento de inseguridad como se analizó previamente. Si tomamos el caso de EE. UU., el ‘otro’ migrante de una tierra lejana del Medio Oriente ya no se encuentra lejos, sino que puede estar conduciendo un taxi en California. O peor aún, puede encontrarse piloteando un avión en dirección al Pentágono.

Como podemos ver, esto ocasiona una permanente necesidad de volver a dibujar estas fronteras, tanto a nivel territorial, pero sobre todo en el imaginario. Como tal es el ejemplo de una frontera algo reciente EE. UU. – Terroristas, o incluso una posible frontera trazada con el “Sur Global” del cual ya se habló previamente.

5.2. Definición de Estado

Uno de los planteamientos de investigación de este trabajo, es analizar si en estas series y películas de las cuales se ha venido hablando, se puede observar un deseo o una intencionalidad de la trama enfocada a superar el caos y la anarquía de un mundo post apocalíptico, e intentar volver a formar el estado capitalista como se lo conoce hoy en día. Se podría decir que se trata de legitimar el estado capitalista como fin último de una sociedad. Para afirmar o negar esta aseveración como ya se mencionó, en este trabajo se ha decidido analizar a la serie *The Walking Dead* (2010), ya que en ella se podría decir

que esta vuelta al sistema capitalista actual se va dando como un proceso largo que atraviesa varias etapas con las cuales se va formando el estado. El análisis de este proceso ayudará a esclarecer si efectivamente en esta serie existe la ya mencionada intencionalidad o deseo de volver al sistema actual.

Sin embargo, habría que definir en un principio cuál es el estado capitalista del cual hemos al cual supuestamente se desearía volver. A qué nos referimos con este término. Una definición clásica es que para ser considerado un estado, este debe poseer una forma de gobierno (poder político), poseer un territorio, una población relativamente constante y estar regulado con base en un estado de derecho que lo legitima y que basa su organización en la división de poderes: Ejecutivo, Legislativo y Judicial. (Bobbio 2002, 541–51 y 563–70). Además de esta definición, Alex Schlenker (2024) nos dice que “...el estado está atravesado por obligaciones y responsabilidades, que, en términos generales, se resume en tres obligaciones básicas: garantizar el cumplimiento de los derechos. Velar por el desarrollo saludable del individuo. Velar por la seguridad.” (Schlenker 2024, 2). En capítulos posteriores se analizará a detalle si en la serie *The Walking Dead* se busca o se pone de manifiesto el deseo de organizar una sociedad conforme estos elementos.

Otra definición, o elemento constitutivo del Estado, nos la da Max Weber en su texto *La política como vocación*. (1964) Parafraseando a este autor, éste explica que una condición necesaria para que una entidad se convierta en Estado es que quienes lo dirigen apliquen exitosamente lo que él denomina “el monopolio de la violencia legítima”. (Weber 1964, 49). De igual manera establece elementos para su control como lo son la policía y el ejército. Cabe mencionar además que esta violencia se debe dar después de un proceso de legitimación. Este proceso idealmente debería darse después de un consenso en el que el pueblo decida sus leyes, sin embargo, también puede darse el caso de que el estado las imponga.

Otros conceptos importantes para analizar estos elementos y ver de qué manera aparecen en esta serie nos los da Antonio Gramsci, particularmente la división entre “Sociedad política” y “Sociedad civil”. Siendo la primera “la parte de la superestructura que ejerce la función de dominación mediante sus aparatos jurídicos y político–militares del estado” (Betancourt 1990). Aplicando estos conceptos gramscianos para analizar esta serie de televisión, serviría comprobar si los mismos se manifiestan en el grupo de personajes principales quienes toman las decisiones. A su vez, servirían para analizar si estas decisiones sirven para mantener la hegemonía de la clase dominante (personajes

principales) ya que como dice Betancourt mencionando a Gramsci “el poder político no consiste simplemente en dominación, sino también en dirección; es decir, combina la coerción y el consenso cuya naturaleza depende de la concepción del mundo dominante históricamente dada” (Betancourt, 1990, 7–8).

También cabe mencionar que la estructura de la sociedad política, su aparataje militar, sus instituciones, etc. Se empieza a formar desde antes del siglo XVII, culminando finalmente en la modernidad en la cual aparece el estado como espacio ya constituido, pero en base a todo el aparataje ya formado con anterioridad. La peculiaridad del caso es que al parecer EE. UU. no siguió este mismo esquema de formación. Si se analiza su historia, se podría decir que el Estado se formó desde “abajo” con los colonos que fueron asentándose en el nuevo territorio y formando nuevas instituciones tales como la oficina del sheriff para citar un ejemplo. En su formación EE. UU. no contó las instituciones estatales previas como sucedió en Europa (Apostolides 1980, 64).

Finalmente, cabe señalar que cuando en este trabajo se habla de Estado, en realidad se hace referencia al estado capitalista. También es importante mencionar que como eje de análisis se tomará a Estados Unidos de Norteamérica. Esto debido no solo a que es el lugar donde se produce y se desarrolla esta serie y que influye en su trama, sino que además, en primera instancia parecería que el camino para volver a formar un estado en el post apocalipsis, al parecer existe un paralelismo con la historia de la formación de este país. Sobre todo, si analizamos las tesis del “destino manifiesto” así como la tesis llamada ‘mitología de frontera’”. Ambas forman parte de un pilar fundamental en la concepción de los norteamericanos sobre cómo se formó su país. También explica gran parte de sus creencias sobre su lugar en el mundo y la relación con el mismo. En los siguientes capítulos se argumenta esto más a detalle.

5.3. El destino *manifiesto* de *The Walking Dead*

Este término se acuñó en los años de la expansión territorial de EE. UU. hacia el viejo oeste como una idea o creencia que impulsaba a los colonos a conquistar estas tierras inhóspitas atribuyéndole a esto un orden natural. De ahí que una traducción más acertada del inglés “manifest destiny” significa destino obvio o natural. Parafraseando a Miguel Rosero, “destino manifiesto” vendría a ser la creencia o idea de que la expansión de los EE. UU. era justificable e inevitable, ya que hasta cierto punto es un mandato divino (Rosero 2011, 14).

Esta terminología aparece por primera vez en un artículo escrito por John L. O'Sullivan en la revista *Democratic Review* de Nueva York de 1845. Este artículo en parte justificaba la guerra con México, pero más importante, justificaba la expansión al oeste del país.

El destino manifiesto, como (O'Sullivan) lo recalca, describía en ese entonces a la misión divina de los Estados Unidos de propagar su sistema de democracia, federalismo y libertad personal, así como también promover el pensamiento de su nación en rápido crecimiento, que consistía en tomar en posesión a todo el continente norteamericano. O'Sullivan argumentaba que este “auténtico título” de Estados Unidos dejaba sin piso cualquier posición e intenciones con respecto al continente americano que otros estados en especial los europeos, pudieran tener sobre la colonización previa de nuestra América [...] (John L. O'Sullivan 1845), manifestaba textualmente también en su publicación mencionada anteriormente lo siguiente: “El cumplimiento de nuestro destino manifiesto es extendernos por todo el continente que nos ha sido asignado por la Providencia, para el desarrollo del gran experimento de libertad y autogobierno. Es un derecho como el que tiene un árbol de obtener el aire y la tierra necesarios para el desarrollo pleno de sus capacidades y el crecimiento que tiene como destino”. (Moreira Argudo, Alcívar Trejo, y Calderón Cisneros 2014)

Dicho de otra manera, el “Destino manifiesto” se entendería como “el destino evidente” de EE. UU. de extenderse por todo el continente con un derecho tan natural y evidente como el que tiene un árbol de obtener el aire.

Cabe recalcar que esta no fue una política como tal, es decir, no hubo una ley que la apoyara, sin embargo, rápidamente fue adoptada por políticos estadounidenses, convirtiéndose una poderosa idea que impactó en la manera en que el nacionalismo norteamericano entiende su lugar en el mundo y justifica sus acciones imperiales y coloniales. De hecho, se podría decir que este término hace alusión al sueño norteamericano, la idea de libertad e independencia en un territorio de proporciones infinitas, que Dios puso allí para que con entusiasmo, energía y determinación los colonos norteamericanos conquisten el viejo oeste.

Incluso se podría nos podríamos atrever a decir que la idea del “destino manifiesto” sigue vigente. Tal como lo da a entender Miguel Rosero en su artículo cuando respecto a este término explica que es la convicción de que la “misión” que Dios eligió para al pueblo estadounidense era la de explorar y conquistar nuevas tierras, con el fin de llevar a todos los rincones de Norteamérica la “luz” de la democracia, la libertad y la civilización. Es decir, una creencia de que la república democrática era la forma de gobierno favorecida por Dios” (Rosero 2011, 14).

Respecto a la serie *The Walking Dead*, una posible hipótesis sobre la que se desea trabajar es que al parecer la filosofía detrás de este término se puede ver representada en varias partes de la trama de esta serie, sobre todo, en los momentos en los que se desea recalcar el carácter heroico de sus personajes ya que “con entusiasmo, energía y determinación”, (como lo dicta el destino manifiesto) podrían llegar a conquistar el territorio hostil de un salvaje oeste postapocalíptico. (Como se verá más adelante en el capítulo 3 de este trabajo, se realizará un análisis metodológico para argumentar esta idea).

5.4. Mitología fronteriza y expansionismo

La mitología fronteriza de la cual nos habla Turner, una poderosa idea presente en el mito de formación de los EE. UU., explica que la colonización y expansión norteamericana se daba a través de una frontera en continua expansión, en la cual iban quedando plasmados los ideales norteamericanos. Cabe mencionar que al referirnos a “frontera”, se lo hace en sus dos facetas, tanto la cultural como la territorial. Para explicar mejor esto, Jorge Brenna en su texto *La Mitología Fronteriza: Turner y la modernidad* expone lo siguiente:

Es importante resaltar el caso de la teoría de la frontera elaborada para América del Norte por Frederick Jackson Turner. Este autor intenta hacer explícita la existencia de una “frontera” a partir de un conjunto ideal o imaginario de actitudes y creencias transformándolas en una ideología de larga vigencia. Una ideología que vincula épicamente la frontera norteamericana con la conquista del Oeste derivando de ello el carácter democrático de las instituciones estadounidenses como fundamento de la nación norteamericana: “La existencia de una superficie de tierras libres y abiertas a la conquista, su retroceso continuo y el avance de los colonos hacia el occidente, explican el desarrollo de la nación norteamericana”. A partir de esta elaboración teórica, la frontera se convirtió en el mayor mito de Estados Unidos. Todo lo que aconteció en el Oeste sirvió para forjar la personalidad del país a través de valores como la búsqueda de oportunidades, el pragmatismo, el utilitarismo, la actitud enérgica ante las dificultades, la capacidad de innovación y el esfuerzo orientado para el progreso. La promoción de la democracia aquí y en el mundo entero “significa el triunfo de la frontera”. (Brenna 2011, 13)

De lo expuesto, podemos decir que esta ideología impactó profundamente en la manera en la que Estados Unidos comprende la creación de su país, como una constante frontera en expansión que lleva el ideal de la modernidad europea a las zonas más civilizadas y salvajes. Como dirá Turner: “la frontera es el borde exterior de la ola, el punto de contacto entre la barbarie y la civilización”. En otras palabras, es una “ola” en expansión que marca una frontera entre lo civilizado y lo salvaje (Turner 1987, 188).

Si a esta idea le sumamos además la doctrina del destino manifiesto la cual más o menos dice que Dios designó al pueblo estadounidense la misión de explorar y conquistar nuevas tierras, con el fin de llevar a todos los rincones la “luz” de la democracia, la libertad y la civilización” (Rosero 2011, 14). Entonces podríamos tener una idea completa que explica una visión de Estados Unidos en la cual queda justificada la expansión de su frontera, ya que así lleva la civilización y la modernidad a territorios bárbaros al tiempo que esta queda justificada como mandato divino y lógico.

Turner creó una visión positiva y afirmativa de la historia de EE. UU. que influyó en futuras generaciones. Creó el “ideal americano “de tener éxito en la vida, de realizar grandes proezas luchando con la naturaleza, de construir grandes empresas, etc. la idea de que se pueden obtener la libertad e independencia en un territorio de proporciones ilimitadas como diría él (Brenna 2011, 24). Sin embargo, de más está decir que Turner tuvo muchas críticas, sobre todo porque en su ideal expansionista no tomó en cuenta a los grupos humanos que ya se encontraban en el territorio norteamericano. Este mayormente estaba ocupado por varias tribus nativo-americanas, e incluso varios asentamientos de otros países. De hecho, había ya colonias francesas y españolas muchos años antes que los colonos de los cuales habla Turner llegan a estos territorios. Sin embargo, como dice Sainero (1984, 23) “Las nuevas oleadas migratorias que ‘poblarían’ el suelo norteamericano avanzando de este a oeste, ya no se les podía llamar por su anterior nacionalidad sino que, según Turner, se convertían automáticamente en ‘norteamericanos’. Por eso, Turner aseguró que la Frontera es la forma de americanización más rápida (23).

No obstante, la más fuerte crítica que se le puede hacer a Turner, son las consecuencias negativas de sus ideas, es decir, la intolerancia hacia otras formas de organización social y política de otros pueblos, lo que a su vez justificó su despojo y exterminio de las tribus nativas de Norteamérica. Su confinamiento a reservaciones, además de muchas guerras y discriminación hacia ellos (Rosero 2011, 13). Dicho de otra manera, con el fin de crear una mitología positiva de la identidad y formación de Norteamérica, se hacía de menos las otras formas de vida de los grupos humanos ya existentes en ese territorio.

Esto también ocurrió con la mitología con respecto a muchos de sus personajes históricos como por ejemplo el personaje de Daniel Boom cuyas historias fueron utilizadas en la literatura y el cine una imagen positiva del colono, dejando de lado la eliminación de los nativos americanos. Lo mismo sucede cuando en alguna película del

oeste se puede ver cómo la caballería llega a salvar el día cuando irrumpe en último momento a salvar a los colonos y ahuyentar (eliminar) a los indios. Y es que al parecer, como menciona Brenna (2011, 24): “En la formación ideológica del ciudadano norteamericano [...] se interesaba mucho destacar convenientemente ciertos hechos históricos y ocultar otros”.

Otro aspecto importante del que habla Brenna, es que la frontera suscita la voluntad de trascenderla, puesto que todo lo que se halla fuera del territorio podría ser una amenaza para la seguridad propia (como sucedía con los indios del otro lado de la frontera). Este territorio entonces debe ser explorado, ordenado y civilizado. Por ello, existe “Esta misión bajo el eufemístico nombre de destino manifiesto, para justificar el expansionismo estadounidense” (19). Otra forma de verlo es una expansión de la frontera de EE. UU. a otros territorios de particular interés, como por ejemplo, que sean ricos en petróleo.

Se podría decir que es una nueva expansión fronteriza (si es que la anterior alguna vez se detuvo) cuya justificación queda asimismo justificada, solo actualmente en un mundo globalizado, se podría decir que dicha “misión divina” se expande a los territorios del mundo, en donde al igual que en el viejo oeste, se trata de hacer ver a estos territorios como salvajes o caóticos y cuyos habitantes son bárbaros desprovistos de una capacidad para administrarlos. Como por ejemplo se puede leer en un diario The Herald de Nueva York con referencia al conflicto de Estados Unidos con México de 1846-1848:

La universal nación yanqui puede regenerar y liberar al pueblo de México en pocos años; y creemos que es parte de nuestro destino civilizar ese bello país y capacitar a sus habitantes para apreciar algunas de las numerosas ventajas y bendiciones de las cuales gozan. (Casanueva 2007, 103)

Si hacemos el ejercicio de cambiar en el párrafo anterior la palabra México por algún país del Medio Oriente y adaptamos su lenguaje al de nuestros días, su resultado sería un discurso muy similar al de los últimos presidentes de EE. UU. para justificar su participación en algún conflicto armado en esa región del mundo.

5.5. Destino manifiesto y mitología fronteriza en *The Walking Dead*

De lo expuesto, en relación con la definición de Estado y sus elementos constitutivos, en capítulos posteriores se va a tratar de argumentar que la serie *The Walking Dead*, a lo largo de sus temporadas trata de buscar una misma organización estatal. Por ejemplo, en su temporada ocho se empieza a establecer un conjunto de leyes

y un sistema penal, como se demuestra al final de la temporada con Negan, un tiránico líder de una comunidad rival, quien después de una cruenta batalla en la que es derrotado, es apresado a pesar de que varios protagonistas desean matarlo (sistema legal y monopolio de la violencia legítima). De igual manera, en la misma temporada también podemos ver cómo se organizan unas elecciones para decidir el mandatario de la comunidad de Hilltop, demostrando así de manifiesto el deseo de establecer la democracia como forma de gobierno. Incluso en su temporada nueve vemos cómo los líderes de varias comunidades se reúnen para firmar lo que al parecer es una nueva constitución. En esta temporada también se puede apreciar cómo se establecen ferias y mercados para el libre comercio demostrando los inicios de una organización económica (*The Walking Dead*, Temporadas 8–9). Esto respecto a la organización estatal y cómo se pretende demostrar que esta serie sigue los mismos parámetros para volver a formar el estado. Pero esto teniendo en cuenta que sigue las ideas ya expuestas sobre el mito de formación de EE. UU.: El “Destino Manifiesto” de Sullivan, y la “Mitología Fronteriza” de Turner. En capítulos más adelante se hará un análisis más detallado para demostrar metodológicamente estos puntos.

6. La ficción, lo establecido y el postapocalipsis

Darko Suvin (1984), teórico clave de la ciencia ficción, definió este género a través de dos pilares, el primero es el “extrañamiento cognitivo” (25–39). una categoría que se podría definir como una mezcla entre lo extraño de un mundo distinto al nuestro regido igualmente por normas distintas pero explicadas mediante lógicas internas aceptadas de manera racional por el espectador.

La segunda categoría es el “novum”. Un elemento innovador pero que es científicamente plausible el cual altera radicalmente la realidad narrativa pero que, sin embargo, no contradice la razón científica (94–118).

Siguiendo esta teoría, *The Walking Dead* puede analizarse no desde el horror, sino desde una reinterpretación metafórica de estos conceptos, aunque con ciertos matices.

En cuanto al “novum” dentro de la serie, por un lado está el bastante evidente de una pandemia a causa de un virus zombi, esto a pesar de que dentro de la serie nunca se ha aclarado expresamente, pero sin embargo lo dejan de manifiesto en el episodio final de la primera temporada donde un investigador en un laboratorio lo menciona brevemente. Sin embargo, y más relevante para este análisis, es aquel “novum” que se puede apreciar en el colapso abrupto de la sociedad y Estado moderno debido a los zombis. Si tomamos como punto de referencia lo mencionado anteriormente de que el

zombi es una analogía del marginado del sur global, se puede argumentar como algo “plausible” que la rebelión de estos marginados podrían acarrear el colapso de la civilización y el orden capitalista moderno, exponiendo así su fragilidad.

Por otro lado, el “extrañamiento cognitivo” en *The Walking Dead* puede interpretarse como la construcción de un universo lógico alternativo que, pese a su aparente ruptura con la realidad (el apocalipsis zombi), reproduce los mismos sistemas de sentido hegemónicos actuales. Esto se podrá apreciar más adelante cuando analizaremos cómo sus protagonistas se esfuerzan en restaurar jerarquías y orden actuales como sheriffs, mercados, propiedad privada, etc. mostrándolos hasta cierto punto como si fueran inevitables.

Cabe aclarar que para Suvin, en la ciencia ficción clásica estas categorías no buscan sólo presentar un escenario extraño, sino más bien, un mecanismo crítico que desnaturaliza lo familiar al exponerlo bajo reglas radicalmente distintas. En este sentido, y como quedará demostrado más adelante, esta serie lejos de hacer una crítica a la sociedad busca ratificar el orden y estructura de la misma al justificar la existencia del estado.

A pesar de ello, se podría decir que *The Walking Dead* encarna lo que Suvin llamó “la ciencia ficción como espejo deformante de lo real” (1984), ya que en la misma, se puede analizar lo imaginario para poner de manifiesto problemáticas contemporáneas de lo real tales como racismo, colonialismo, exclusión, jerarquías, etc.

7. Análisis metodológico a utilizarse y descripción del objeto de estudio

Antes de avanzar vale aclarar en primera instancia que, dado que el objeto de estudio de esta investigación es un producto de las industrias culturales, esta investigación tendrá un enfoque interdisciplinario entre los estudios de la cultura y comunicación. Además, cabe recalcar que este tema de tesis tiene que ver con una crítica a la sociedad capitalista en sí. Debido a esto y en base al objeto de análisis escogido, este estudio estará enmarcado dentro de la Teoría Crítica.

7.1. Descripción formal y técnica del objeto de estudio

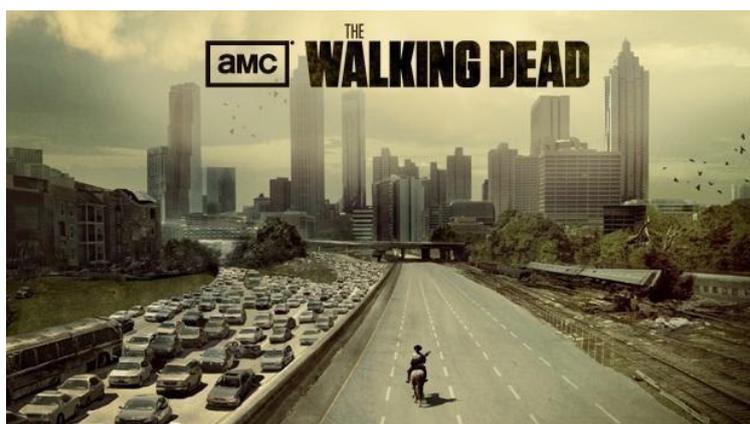


Figura 1. Imagen promocional de la serie *The Walking Dead*, Kirkman Robert, 2010.

The Walking Dead es una serie de televisión estadounidense creada y producida por Robert Kirkman y Frank Darabont, basada en el aclamado cómic homónimo de Robert Kirkman. Su estreno, el 31 de octubre de 2010 en la cadena AMC, marcó un hito en la televisión, y a la fecha, la serie cuenta con once temporadas. Cada episodio tiene una duración de entre 40 y 60 minutos, y su producción ha requerido una inversión de aproximadamente 3,4 millones de dólares por capítulo. En cuanto al público al que va dirigido, es gente de clase media norteamericana con un nivel de estudios medio igualmente. La edad del televidente promedio oscila entre los 18 y 49 años de edad.

Este programa también ha alcanzado un considerable rating y ha batido varios récords de audiencia. En 2015, ya ubicados en la sexta temporada, se confirmó que *The Walking Dead* era la serie de televisión más vista en el mundo, y junto con la serie *MASH*, llegó a ser la serie de televisión más vista de la historia.

En cuanto a la crítica, vemos que esta serie fue aclamada en su momento y fue nominada a varios premios estadounidenses, incluidos los Globo de Oro en la categoría de mejor serie dramática. Sin embargo, hay que mencionar que su popularidad, así como su calidad, han ido decayendo drásticamente a partir de la sexta temporada.

Nota: Para conocer a detalle una sinopsis de cada una de las temporadas de la serie, por favor revisar el Anexo 3.

7.2. Metodología

En un principio es importante mencionar que se va a utilizar lineamientos de análisis enmarcados en la teoría crítica. Al respecto, se puede citar a Miguel A. Hernández

Navarro y su categoría “El ojo de la época” la cual manifiesta que: “... no se refiere a otra cosa que a la “cultura visual” de un tiempo concreto, a un régimen de visión gestado en el complejo entramado del mundo de vida, en el que lo artístico no es sino uno más de los factores que lo componen” (Hernández 2007, 35–48).

De lo entendido, se podría decir que ninguna creación cultural puede ser entendida sin su contexto, estas son fruto del mismo, o por lo menos tienden a ser muy influenciadas por él. Parafraseando a Walter Benjamin en este mismo texto, podemos decir que la visión se construye históricamente, de tal manera que cada época tiene “un modo de ver”. (Citado por Hernández 2007, 35–48) De igual manera, se podría decir que cada época y contexto, además de su propio modo de ver, posee su propio modo de comprender, así como su propio modo de crear. Para este caso, la serie objeto de estudio de este trabajo, *The Wealking Dead*.

Theo Van Leeuwen (2008, 105–122), propone una importante metodología de análisis que se utilizará en este trabajo, en especial a su categoría “Legitimación” ya que se considera muy importante estudiar cómo se justifican algunas prácticas sociales dentro de la trama y con qué intención.

Otra metodología importante que se usará es la de Javier Marzal Felici (2005) quien propone varios niveles de progresiva trascendencia analítica que son: el nivel contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y finalmente una interpretación global (55–74). Se ha decidido utilizar la metodología propuesta por este autor, ya que sus categorías servirán como una estructura en la cual el presente trabajo busca desarrollarse.

Finalmente cabe mencionar los elementos de la serie que serán analizados.

En primera instancia se analizarán personajes como:

Ezequiel, el líder carismático de la comunidad del Reino, cuya retórica teatral enmascara tensiones de poder

Alpha, líder de los Susurradores, que encarna el rechazo radical a la civilización

Lydia, hija de Alpha, cuyo proceso de integración en Alexandria simboliza la asimilación del otro

Asimismo, se examinarán tramas clave como:

El arco de Lydia (temp. 9–10), donde su conflicto identitario entre los Susurradores y los protagonistas revela mecanismos de inclusión/exclusión social.

La tensión entre Ezequiel y Alpha (temp. 9–10), que refleja la dicotomía entre orden y caos (civilización y barbarie).

La firma de la Carta de Derechos (temp. 9), acto fundacional que restaura un contrato social basado en normas escritas.

Más adelante en otro capítulo, el enfoque se centrará en personajes como:

Rick, sheriff convertido en líder que trata de mantener el orden y moral convencionales. Es el principal protagonista de gran parte de la serie

Shane, antítesis moral de Rick

Hershel, granjero que defiende su territorio como microcosmos de humanidad

Igualmente, se analizará en profundidad:

El despojo de la granja de Hershel (temp. 2–3), donde la invasión de caminantes y humanos demuestra la fragilidad de los territorios y recursos en un mundo sin Estado.

Es importante aclarar que se han tomado como objeto de análisis únicamente a estos personajes y no otros muy populares dentro de la serie (Daryl y Karol por ejemplo) debido a que se considera (y se intentará demostrar más adelante) que ellos representan arquetipos muy comunes en este tipo de producciones. Por ejemplo, Rick y Ezequiel, son el arquetipo de líder bondadoso que pelea por el bienestar de su grupo y por el orden moral. Shane y Alpha, se muestran como los antagonistas que representan el opuesto de estos protagonistas como por ejemplo caos, codicia y egoísmo. Esta a su vez suele ser una narrativa muy recurrente en tramas postapocalípticas y de zombies como por ejemplo la famosa película de G. Romero “La noche de los muertos vivientes” (1968) y su protagonista Ben (Duane Jones) cuyo papel rompió estereotipos raciales en el cine de la época. El cual se muestra como líder del grupo atrincherado en la granja, destacando por su pragmatismo y fortaleza que representa la moral y el bien común. Frente a este, Harry Cooper (Karl Hardman) es un hombre conflictivo y cobarde que insiste en esconderse en el sótano, generando tensiones con Ben. Su papel simboliza la desintegración del grupo bajo presión y representa los intereses opuestos por ejemplo, egoísmo, codicia, etc.

Por otro lado, Lydia se muestra como el arquetipo del buen salvaje que traiciona a los suyos para ayudar a los protagonistas, esto es algo recurrente en tramas de ciencia ficción en donde se aprecia la dicotomía nosotros/otros. Un ejemplo famoso para traer a colación es el caso del Teniente Worf de la serie “Star Trek: The Next Generation” (1987–1994) el cual pertenece de la raza belicosa de los klingon pero que sin embargo esta de lado de los protagonistas muchas veces en contra de los suyos.

Capítulo segundo

Visión del mundo a través de una serie de televisión

En este capítulo se pretende analizar aspectos específicos de la serie *The Walking Dead* (2010) como elementos que constituyen un complejo ‘dispositivo’ de control en el cual se puede reflexionar sobre la evolución de las estructuras sociales y políticas. Mediante varios análisis metodológicos, se explorarán las dinámicas de reconstrucción social, los mecanismos de poder y los paradigmas de civilización que la serie representa tomando como marco de referencia las teorías de varios pensadores ya mencionadas en capítulos atrás.

El estudio se centrará en cómo esta serie utiliza el escenario postapocalíptico como un laboratorio sociológico que reproduce y cuestiona simultáneamente los procesos históricos de formación estatal, particularmente el modelo norteamericano de expansión territorial y construcción de la alteridad. A través del análisis de forma, narrativo y de actores, se buscará explicar los mecanismos por los cuales la serie articula una metáfora compleja sobre la inevitabilidad del Estado como regulador social y la constante relación entre las ideas de civilización y barbarie.

1. La inevitabilidad del Estado

Para Gramsci (2006) los aparatajes de poder tienen distintas instancias de socialización del sentido común. Es decir, la forma en que estos aparatos de poder moldean el sentido común de acuerdo con los intereses de la clase dominante. La forma en que se crean ideas en el sentido común de las personas las cuales en cierta medida mantienen una coherencia, una razón que explica por qué el mundo es y funciona de tal forma.

Estas instancias de socialización en un principio fueron la iglesia, luego la escuela, y finalmente en nuestros tiempos los medios de comunicación. En ese sentido lo que se pretende demostrar en este capítulo, es que la serie *The Walking Dead* es una instancia de socialización que busca generar un cierto sentido común en la sociedad con respecto a algo. Para nuestro caso de estudio, hablamos de la existencia del Estado. Es decir, un conjunto de ideas que justifiquen la necesidad de la existencia de un Estado regulador, así

como una inevitabilidad natural que lleva a las sociedades a formar un estado tal cual lo conocemos hoy en día.

En este apartado, analizaremos cómo en esta serie y en producciones similares se presenta al ‘Estado’ hasta cierto punto como inevitable. Como un fruto de una evolución histórica que sólo puede desembocar en el mismo sistema. Es por ello por lo que en esta serie y similares, cuando sucede la caída de la civilización, los protagonistas de esta serie seguirán un proceso de re-formación de la sociedad que es casi paralelo a la historia de la humanidad, atravesando las mismas etapas que van desde que son nómadas, hasta la formación de pequeños imperios, y finalmente la fundación del nuevo estado norteamericano.

Decimos la fundación del nuevo estado norteamericano, ya que, en algún momento, la historia de la serie (paralela a la de la humanidad) llega al punto o necesidad de la formación del primer estado capitalista postapocalíptico. En este punto, la historia de la serie se torna paralela a la historia de EE. UU., y seguirá sus mismos lineamientos, e historia de formación como quedará demostrado más adelante.

Igualmente como menciona Schlenker (2024, 2): “Otra definición comúnmente aceptada del Estado es la que se dio en la Convención de Montevideo sobre Derechos y Deberes de los Estados en 1933 y que definió al Estado como un espacio que posee lo siguiente: una población permanente, un territorio definido y un gobierno que es capaz de mantener control efectivo sobre el territorio correspondiente y de conducir relaciones internacionales con otros Estados”. Como se apreciará, al final de la serie se pueden identificar claramente todos estos elementos.

1.1. *The Walking Dead* y su universo: Instancias de producción y lugar de enunciación

Tomando la metodología de Marzal (2005, 55-74) la cual se mencionó con anterioridad, tenemos en primer lugar un nivel contextual de análisis. Este se refiere a los aspectos que se conocen de antemano ya sean históricos, biográficos, socioeconómicos, culturales, políticos, de género, de territorio, etc. En este sentido, se pueden apreciar dos niveles contextuales diferenciados que dialogan e inciden en esta producción. El primero, es aquel universo interno de la serie en el que se desenvuelven los personajes. Un mundo caótico, sin orden, y que al igual que se está desmoronando. Esto debido principalmente a la epidemia zombi que se presenta por ejemplo en el primer episodio cuando su protagonista se despierta de un coma en un hospital abandonado para descubrir que el

mundo ha sido arrasado por un apocalipsis zombi. Al intentar encontrar a su familia, se topa con los horrores del nuevo mundo.

En cuanto al análisis del contexto externo de esta serie, vemos que el zombi fue una figura que tuvo protagonismo en el cine hasta mediados de los ochenta. Luego de esto, su uso como personaje de terror fue abandonado durante algunos años, hasta que desde el año 2000 se puede apreciar un boom en las películas, series, e incluso videojuegos que explotan la temática del Apocalipsis zombi, cobrando especial relevancia entre ellas, la serie objeto de este estudio, es decir *The Walking Dead* (Cervantes Pérez, 2014).

En relación con esta serie, podemos observar múltiples hilos o elementos contextuales externos que inciden en la misma, sin embargo, el elemento más importante que vamos a mencionar, es el ambiente que se vive en Estados Unidos después del atentado a las Torres Gemelas. Y es que, como ya se mencionó con anterioridad, luego del atentado del 11 de septiembre del 2001, la sociedad norteamericana se encuentra sumida en el miedo. (Moïsi 2016) sobre todo, miedo al terrorismo, miedo al “otro terrorista”, dicho de otra manera.

Otro elemento contextual importante y en relación con el anterior, es la llamada “guerra contra el terrorismo” emprendida por Estados Unidos en el Medio Oriente en los años posteriores en la cual, un elemento importante a mencionar con respecto a este tema, es el papel de los medios de comunicación estadounidenses los cuales se podría decir, que hasta cierto punto fueron empleados para justificar este accionar a su vez que quedo aún más plasmada la idea de aquel otro terrorista.

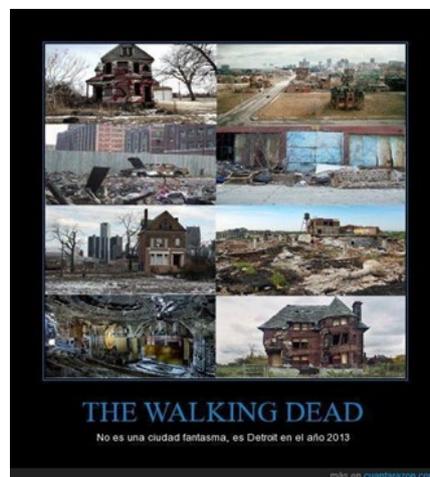


Figura 2. Imagen anónima que compara los escenarios de la serie con la ciudad de Detroit

El siguiente nivel de análisis propuesto por Marzal (2005), es el nivel morfológico. Este puede ser entendido como una primera cartografía visual de la imagen desplegada, tales como el plano, el espacio, el color de la fotografía (tonalidades utilizadas) la escenografía, la vestimenta, maquillaje, etc. En base a esto, vemos que la escenografía de esta serie se compone mayoritariamente por ciudades, carreteras y centenares de carros en estado de abandono, en ruinas, pintados con una paleta de tonos grisáceos y marrones. Por su parte, la vestimenta de los personajes (ropas desteñidas, y recicladas) así como objetos (latas abolladas, armas y herramientas oxidadas) todos estos son elementos que generan una idea de decadencia. Es importante mencionar que esto a su vez define la narrativa de la serie ya que reflejan un mundo sin producción, donde el saqueo es la única economía. Ejemplos como el centro comercial en “Guts” (Temp. 1 ep. 2) o la prisión convertida en fortaleza (Temp. 3, ep. 4) muestran cómo los personajes reciclan ruinas para sobrevivir.

El siguiente nivel de análisis es el compositivo, es decir, la composición u organización de los elementos de una imagen. En esta serie vemos que generalmente se suele utilizar desde primeros planos, hasta planos medios para capturar a los seres humanos y sobre todo a personajes principales. En cuanto a la relación tiempo–espacio utilizada en la narración, tenemos que esta suele ser lenta, compuesta de largos silencios, utilizando de manera recurrente el sonido ambiental, sus diálogos suelen ser desarrollados de igual manera de una forma lenta, esto ayuda a crear una atmósfera hasta cierto punto angustiante. Hay que recalcar que existen excepciones, generalmente al principio de los capítulos, en donde existe una aceleración del tiempo y de las acciones, para luego bajar el ritmo durante la mayor parte del capítulo. Luego de esto, se vuelve a subir el ritmo al final del capítulo para dar pie o proponer su resolución en el siguiente.

Siguiendo con este análisis encontramos el nivel enunciativo propuesto por Marzal (2005), este nos dice que aquí se pueden encontrar los mensajes simbólicos que se desea transmitir. En base a lo anteriormente mencionado, vemos que a esta serie se le busca dar una idea de abandono, de soledad, de muerte. También da una idea de que el tiempo está detenido, o que se pasó del tiempo lineal al tiempo circular. La dirección de arte igualmente busca la idea de un mundo muerto y descuidado que se va deteriorando continuamente. El uso de una narrativa lenta hace que esta serie se vuelva muchas veces angustiante, ya que da a entender que, en cualquier momento, algo puede salir sumamente mal.

Finalmente, el último nivel de acuerdo con la metodología de Marzal (2005) encontramos el análisis global el cual se da en base a todos los niveles anteriores. Como pudimos observar, lo que más salta a la vista de esta serie es la imagen visual caótica de abandono y muerte. Con capítulos angustiantes y lentos que dan a entender la idea de que el tiempo no transcurre, como si desapareciera la noción de calendario. De hecho, no existe ninguna referencia al año en que se encuentran, y muy pocas referencias a cuántos años han pasado desde que se originó el apocalipsis zombi.

La idea de angustia constante se debe principalmente al contagio del virus zombi, en donde el único objetivo de los protagonistas en todo momento es el de encontrar un lugar seguro mientras evitan ser contagiados. Todo esto, mientras tenemos como contexto externo de la serie, el miedo y angustia igualmente que se vivía en EE. UU. frente a los ataques terroristas al momento de ser creada esta serie, en donde el pueblo norteamericano se percató que pese a poseer el ejército más poderoso del mundo, fueron atacados en su propio territorio.

La representación constante del miedo en *The Walking Dead* se alinea con el análisis de Moïsi (2016), quien sostiene que las producciones audiovisuales reflejan los estados emocionales colectivos tras eventos traumáticos como los atentados del 11 de septiembre de 2001. En este contexto, el zombi encarna el ‘otro’ deshumanizado que amenaza con transformar la identidad propia, una idea analizada también por Martínez (2019) quien destaca cómo estas figuras monstruosas simbolizan miedos profundamente arraigados.

El miedo al contagio, exacerbado por preocupaciones sobre posibles ataques biológicos como el ántrax, toma forma en la serie a través del virus zombi. Este, no solo colapsa la civilización moderna, sino que también refuerza la vulnerabilidad de las estructuras sociales frente a una amenaza incontrolable.

Finalmente, la serie presenta este colapso como un “apocalipsis zombi” que regresa a los humanos a un estado primitivo, donde el tiempo parece detenido y el único objetivo es sobrevivir.

1.2. Historia del mundo a través de la serie *The Walking Dead*

Esta serie es de extremadamente larga duración. A través de sus once temporadas ha tenido una evolución no tan constante en su estructura existiendo ciertos momentos en los que cambia la dinámica de la serie. En sus primeras temporadas (1 a 5) se caracterizaba por un frenesí nómada de sus personajes por encontrar un lugar seguro en medio de un

mundo hostil y peligroso reinado por el caos. Si en algún momento logran encontrar algún lugar seguro donde vivir, esto no suele durar mucho, teniendo que abandonarlo en busca de otro refugio. De hecho, ya en sus temporadas finales (5 a 10), la dinámica es muy distinta. Sus tramas se centran en los conflictos por defender comunidades mucho más grandes y organizadas, así como alianzas entre ellas en contra de un enemigo común. (Anexo 3)

Es por ello por lo que se podría argumentar un proceso constante o “evolución” el cual se va de lo más primitivo, hacia lo más civilizado, esto en una analogía de cómo ha evolucionado la humanidad a lo largo de la historia pasando por sus distintas formas de organización. Como diría Weber (1916), este tránsito hacia formas más complejas de organización refleja el “proceso de racionalización” de las sociedades humanas, en el que las relaciones sociales se estructuran de manera cada vez más organizada y funcional, justificando la formación de un orden estatal que centraliza el poder y regula las interacciones colectivas.

1.3. Etapas de la humanidad en *The Walking Dead*

Si miramos cualquier libro de historia, las primeras etapas de la humanidad hacen referencia a la “etapa recolectora”. En las primeras temporadas de esta serie se va a apreciar muchas similitudes con esto, los sobrevivientes se convierten en cazadores y recolectores que conforman pequeñas bandas nómadas.

De hecho la principal motivación de los personajes en sus primeras temporadas suele ser obtener recursos recorriendo grandes distancias, saqueando varios lugares y disputándose la comida con otros grupos. La búsqueda de un refugio y el deseo de proteger a los miembros de sus familias también son otros motivos constantes que se puede apreciar.

En analogía a lo anteriormente dicho, Allen Johnson en su libro de historia respecto a esta dinámica nómada y familiar menciona:

La familia o el grupo del hogar es el grupo primario de subsistencia. Es capaz de una gran autosuficiencia, pero se mueve de manera oportunista [...] al compás de la aparición de problemas u oportunidades [...] La familia-campamento es característica de las sociedades cazadoras- recolectoras. (Johnson 2003, 39)

A pesar de que existe un líder, en estos pequeños grupos no se podría decir que son sociedades organizadas y la narrativa general en estas temporadas es una atmósfera angustiante debido a un ambiente hostil. Una posible lectura que podemos entender es el

malestar que se genera en la humanidad cuando el sistema capitalista moderno como lo conocemos deja de existir. También deja de manifiesto la dependencia del sistema moderno y sobre todo de los avances tecnológicos. Otra posible lectura es que la falta de una estructura social genera un riesgo para las personas, en donde la ley del más fuerte se impone lo cual a su vez da la idea de la necesidad de líder o un sistema que los proteja.

Si seguimos la línea del tiempo de historia de la humanidad, vemos que luego, estos primeros grupos humanos (sobrevivientes en el caso de la serie) empiezan a formar comunidades. Como lo plantea Johnson (2003): “El desarrollo de los grupos locales está a menudo vinculado con la revolución neolítica, asociada a la domesticación de plantas y animales, pero quizás igualmente revolucionario fuera el desarrollo de instituciones sociales formales que canalizaron la interacción humana de forma nueva” (133). Es así como, históricamente los primeros humanos encontraron beneficios al juntarse para formar grupos más grandes, siendo la seguridad frente a amenazas el primer incentivo. Además, el trabajo colectivo permitía un mejor aprovechamiento de los recursos disponibles y debido al apareamiento de la agricultura la cual al proveer un flujo constante de alimentos, esto ocasionó la sedentarización de los grupos humanos.

Si miramos la serie objeto de este estudio, se podría argumentar que todo este proceso de sedentarización se puede ver representado en la misma. Es así como en la segunda temporada los sobrevivientes se refugian en una granja la cual precisamente está cerca de fuentes acuíferas y posee buenos territorios cultivables precisamente. Tal como lo dirá Johnson (2003, 134): “Cuando dependen de la agricultura, las agrupaciones de tipo poblado o aldea se localizan cerca de tierras productivas y permanecen allí durante muchos años consecutivos. Para propósitos defensivos y para definir grupos sociales, los poblados o las aldeas pueden rodearse de empalizadas”.

Lo anteriormente mencionado, se puede ver ejemplificado en las temporadas 1 y 2 de la serie donde los protagonistas encarnan claramente el modelo de vida cazador-recolector descrito por Johnson. Por ejemplo el episodio 2 de la temporada 1 (“Guts”), Rick y Glenn saquean una tienda en Atlanta en busca de provisiones, mientras que en el episodio 4 (“Vatos”) el grupo regresa a la ciudad para recuperar armas y medicamentos. Igualmente en la temporada 2, episodios como el 1 (“What Lies Ahead”) y el 4 (“Cherokee Rose”) muestran cómo el grupo depende de la caza y la recolección, por ejemplo, al buscar agua o alimentos en los alrededores y al atrapar animales cerca de la granja. De igual manera, la estructura familiar como núcleo de subsistencia se ve en las relaciones entre Rick y su familia. Finalmente, y como se analizará en profundidad más

adelante, la tensión derivada de la falta de un orden social se acentúa en episodios como el 7 de la temporada 2 (“Pretty Much Dead Already”), donde el conflicto entre Rick y Shane representa cómo, ante el colapso del sistema moderno, prevalece la ley del más fuerte y surge la necesidad de liderazgo para evitar el caos.

Respecto a esto último, es curioso el caso de la tercera temporada donde vemos que el territorio más idóneo para el asentamiento y sedentarización humana resulta ser una prisión, cuyas murallas brindan protección y seguridad tanto contra zombis como contra comunidades enemigas. La seguridad obtenida por los sobrevivientes al vivir detrás de rejas les permite incluso criar algunos animales de granja. Este es un punto importante en esta serie, ya que a partir de este momento se empieza a mostrar a las murallas como uno de los elementos más efectivos para alejar a los indeseados, ya sea zombis como humanos.

En cierta manera, si realizamos una analogía con los libros de historia, podríamos decir que esta prisión se convierte en una de las primeras “Ciudades Estado” de este mundo postapocalíptico, la cual se creó y desarrolló por los mismos motivos y necesidades que tuvieron nuestros antepasados.

Sin embargo, y con similitud histórica, las relaciones entre estas no eran armoniosas. Un ejemplo claro de esta dinámica se presenta en la confrontación entre la comunidad de los protagonistas y la comunidad de Woodbury, liderada por el Gobernador, durante la tercera temporada. El Gobernador actúa como un caudillo que centraliza el poder, controla los recursos y busca expandir su dominio eliminando o absorbiendo a otros grupos de sobrevivientes. Esta trama se desarrolla especialmente en los episodios 8 (“Made to Suffer”) y 16 (“Welcome to the Tombs”), donde queda claro que el conflicto no es solo por territorio, sino por control político y económico. Woodbury representa una estructura protoestatal autoritaria que, bajo una aparente seguridad, oculta prácticas violentas y expansionistas. Así, la lucha entre Rick y el Gobernador puede entenderse como una metáfora del surgimiento de los primeros cacicazgos y de la transición de sociedades igualitarias a jerárquicas, donde la guerra deja de ser solo por supervivencia y se convierte en una herramienta de dominación.

De hecho, a partir de esta temporada, se demostrará que varios otros sobrevivientes empiezan a formar varias Ciudades Estado en varias partes de Estados Unidos, como si este lugar fuera la nueva cuna del desarrollo de la humanidad. Una nueva Mesopotamia, por así decirlo.

De igual manera y en similitud con este periodo histórico, a partir de este momento se podrá apreciar el aparecimiento de varios “caudillos” que quieren imponerse sobre las otras comunidades por medio de la fuerza para beneficiarse a costa de ellas de los bienes que estas poseen (como el caso de Negan en la quinta temporada).

En analogía a esto Johnson menciona: “Los cacicazgos se desarrollan en sociedades en las que la guerra entre grupos es endémica, pero está dirigida hacia la conquista y la incorporación de los grupos derrotados más que hacia la expulsión de éstos de sus tierras” (Johnson 2003, 44). Con esto podríamos argumentar una analogía con los primeros imperios que se imponían a los demás, demandando impuestos, etc. Tal como se puede ver en la serie.

Finalmente, al final del gran arco argumental de la guerra contra el caudillo Negan que va desde la temporada 5ta a la 8va, en la cual varias comunidades (Alexandria, Hilltop y el Reino) se unen en contra del enemigo común. (Anexo 3) Se puede argumentar que se forma algo parecido a la antigua Grecia, con varias Ciudades Estado independientes, pero que colaboran entre sí en contra de un mismo invasor. Algo similar a lo que ocurrió con Grecia, Esparta, etc. Que se unían en guerra contra los persas, para dar un ejemplo.

Quizá la similitud más curiosa que se puede apreciar en esta serie con la historia de las formas de organización a lo largo de la historia sea el caso de la comunidad llamada el “Reino”. Esta comunidad es un símil del feudalismo de un modo muy pintoresco, sobre todo con respecto a su gobernante, el llamado “Rey Ezequiel”, el cual gobierna e imparte el orden con la ayuda de sus caballeros. Las menciones a esta etapa son literales, de hecho todos los miembros de esta comunidad se refieren a Ezequiel como “su majestad”, quien a su vez usa un lenguaje sacado del medioevo para dirigirse a todos sus súbditos.



Figura 3. Imagen del personaje del Rey Ezequiel sentado en su trono junto a su mascota Temporada 7, capítulo 2.

Sin embargo, esta forma de organización no es muy explorada en la serie salvo por la pintoresca figura de su rey, ya que su sistema organizativo no difiere mucho del resto de comunidades. No da muestras de ser un sistema económico feudal en sí, más bien es algo que al parecer sus creadores consideraron ingenioso mostrar en la serie y que ayuda a sentar más la idea de que en esta serie se pretende plasmar las distintas formas históricas de organización social.

Finalmente, en base a todo lo anteriormente dicho, Weber argumenta que la evolución de las sociedades modernas ha estado marcada por el reemplazo de modos tradicionales y carismáticos de dominación por una estructura racional–legal, que se convierte en la base del poder político y social (2016). Este proceso de racionalización puede observarse en *The Walking Dead*, donde los sobrevivientes pasan de una existencia nómada y caótica a formas cada vez más estructuradas de organización social. Este tránsito no solo refleja la necesidad de supervivencia, sino también la tendencia histórica hacia la formación de un orden social estable que culmina en la reconstrucción del estado.

2. Regreso al Estado

Un caso interesante sucede en esta serie cuando los protagonistas debido a una falsa esperanza sobre una posible cura atraviesan todo el país sólo para darse cuenta que la cura nunca existió, en realidad no existe esperanza de volver al sistema anterior. Esto es un punto decisivo en la serie, ya que el mensaje que podemos obtener es que al parecer no existe una cura que pueda terminar el virus zombi y por lo tanto el apocalipsis. El único camino aparente es volver a reconstruir la sociedad.

Frente a este gran reto de reconstruir la sociedad, caben las preguntas ¿Cómo se debe volver a formarla? ¿Qué lineamientos se deben seguir?

En los siguientes segmentos, lo que se intenta poner de manifiesto, es que en esta serie la forma de concebir cómo se debe volver a formar la sociedad, es volviendo a formar un estado como lo conocemos hoy en día, con sus mismas instituciones, modos de organización, aparatos de poder, etc. Esto a través de la trama de la serie que como veremos a continuación, es sumamente semejante a la historia de formación de los Estados Unidos de Norteamérica.

2.1. La mitología fronteriza de *The Walking Dead*

Como ya se analizó previamente, la historia o mito de la fundación de EE. UU. tiene estricta relación con el imaginario de la frontera. Recordando lo dicho antes, esta

avanza conforme se va llevando el ideal civilizatorio al territorio salvaje. Es una línea imaginaria en continuo movimiento que va delimitando no solo el territorio civilizado y salvaje, sino que además va delimitando la línea que divide el ‘nosotros’ civilizado de los ‘nosotros’ salvajes.

Quizá la mejor representación gráfica al respecto la vemos en el cuadro “*Progreso Americano*” de John Gast (1873).



Figura 4. American Progress (1873) de John Gast

En este cuadro vemos a una mujer que lidera el avance de mineros, agricultores, caravanas, ferrocarriles y diligencias, pero que a su vez, desplaza a los indios nativo-americanos. Algo curioso es observar también que en una mano lleva un cable telegráfico y un libro en la otra.

Si analizamos brevemente esta imagen utilizando la metodología de Marzal (2005, 55.74) la cual se mencionó previamente. Vemos que este cuadro es una representación de cómo Estados Unidos es representado por la figura femenina central, la cual va avanzando hacia el oeste. Desplazando así, tanto la frontera, como los nativos americanos. A su vez, detrás de la mujer que representa EE. UU. van los colonos, asentándose, sembrando, llevando el ferrocarril que representa la modernidad, la civilización a todo el territorio norteamericano. Esto coincide con la doctrina Monroe promulgada por el presidente estadounidense James Monroe, en 1823, y que consistía en adueñarse del interior del continente norteamericano. He ahí, la famosa frase “América para los norteamericanos”. Esta doctrina a su vez corresponde a la doctrina del “destino

manifiesto” la cual ya mencionamos con anterioridad. También es importante mencionar que fue asumida con extraordinaria ilusión por el pueblo norteamericano, sobre todo, por parte de los colonos. (Para leer el análisis de imagen completo de este cuadro, véase el Anexo 4).

Ahora bien, luego de este breve análisis de esta obra que representa el ideal del destino manifiesto, pasaremos a analizar comparativamente como esto se ve representado en la serie *The Walking Dead*.

En primer lugar, el momento en el que se desarrolla la historia de la serie, es decir, el post apocalipsis, contextualmente vendría a ser un símil del contexto de la obra, es decir, un vasto territorio abandonado, poblado mayormente por salvajes, en este caso zombis. Por otro lado, tenemos un símil del grupo de colonos, en este caso los supervivientes del apocalipsis. Ellos serán los encargados de formar la sociedad y llevar la civilización al territorio inhóspito y salvaje. De hecho, incluso en varias escenas de la serie es común ver las caravanas de autos de supervivientes que avanzan por las carreteras en un territorio salvaje.



Figura 5. Fotograma de *The Walking Dead*, temporada 3, episodio 3.

También es muy común en la serie que tras de sí los supervivientes van formando, ayudando a formar, o de cierta manera independizando, nuevos asentamientos humanos de supervivientes. Igualmente es interesante ver cómo los supervivientes van eliminando varios asentamientos humanos de supervivientes enemigos como el caso de Woodbury o Terminus. Nos podríamos atrever a interpretar esto como un símil histórico en el cual EE. UU. derrotó a México como parte de su expansión, o incluso su propia historia de independencia.

2.2. Los susurrantes, los otros y la frontera: Reconstrucción del Estado en *The Walking Dead*

En base al análisis previo, se podría decir que los sobrevivientes de esta serie son un símil de los colonos de la época de formación de EE. UU. Los cuales tienen la labor de dominar el territorio hostil postapocalíptico y que de igual manera deberán llevar los avances de la modernidad a todo el nuevo territorio, desplazando así la frontera a su paso, tal como se analizó con el cuadro de Gast. Por analogía, el símil directo de los nativos americanos como el ‘otro’ frente a los colonos, vendrían a ser los zombis frente a los sobrevivientes.

Lo que se pretende en este segmento, es analizar si en esta serie se trata de justificar el orden existente, particularmente la existencia del ‘Estado’. Esto bajo la generalizada premisa de sus tramas la cual nos dice que: en ausencia de un estado regulador, todo se vuelve un caos que lleva a la humanidad a sus peores formas posibles.

En base a lo mencionado, lo que se pretende es investigar cuáles son las formas de pensar que se pueden apreciar en esta serie con respecto a cómo se debe reconstruir o cómo debe funcionar la sociedad en el post apocalipsis, particularmente la necesidad de la existencia del ‘Estado’.

Finalmente, cabe mencionar que en este segmento mayormente se utilizará la metodología de análisis propuesta por Theo Van Leeuwen (2008). Esto principalmente debido a su practicidad y aplicabilidad a este objeto de estudio.

Antes de avanzar, y como ya se mencionó con anterioridad, es importante mencionar que, debido a la extensión de esta serie, se ha decidido limitar el análisis de este segmento únicamente a momentos específicos dentro de la narrativa general de la misma. Para esta parte del estudio, se ha escogido el arco narrativo ubicado en la novena temporada (mayormente el capítulo 15). También se debe mencionar que se decidió principalmente analizar cuatro personajes que se los considera los más relevantes para la trama de este segmento escogido, hablamos de Ezequiel, Alpha, Lydia y Henry.

Este momento seleccionado transcurre cuando las comunidades de sobrevivientes al apocalipsis zombi (a las que pertenecen los protagonistas) luego de vencer al caudillo Negan se unen para establecer una relativa paz entre ellas, dejan de lado sus conflictos y diferencias, y se proponen a colaborar entre sí. Prueba de ello, es que deciden organizar una feria de intercambios entre ellas en la comunidad conocida como el Reino.

Un punto relevante para tener en cuenta también es que, en esta temporada, se presenta un nuevo grupo de enemigos conocidos como los “Susurradores”, su principal

característica es que se disfrazan de zombis, utilizando su piel y vísceras sobre su cuerpo, para de esta manera poder pasar desapercibidos para los mismos.

De hecho, el primer encuentro que los protagonistas tienen con ellos es cuando se topan con una gran manada de zombis, y entre ellos los humanos disfrazados, se comunicaban entre sí por medio de susurros para evitar ser descubiertos y devorados por la manada de zombis. De ahí que se les llame Susurrantes o Susurradores. También es importante mencionar que al estar dentro de, o formando parte de, una manada de zombis, los así llamados Susurradores pueden controlar la dirección a la que desean que se mueva la manada por medio de pequeños ruidos, ya que los zombis son atraídos por el sonido. Dicho de otra manera, utilizan a la manada de zombis como estrategia de supervivencia, así como posible forma de ataque.

Finalmente, se debe mencionar que este análisis está orientado a una temática en particular, por lo que existen otras subtramas dentro del capítulo, que se dejó de lado ya que se consideró poco relevantes para el análisis en cuestión.

2.2.1. Discusión y análisis

En primer lugar y siguiendo con la metodología propuesta por Van Leeuwen (2008) vamos a analizar el tratamiento del tiempo en esta serie. Algo notable es la falta de referencias temporales, no existe ninguna mención de fechas o incluso días de la semana. Podría decirse que de alguna manera se vuelve a la noción de un tiempo circular como se mencionó anteriormente. En este sentido, se puede apreciar lo que Leeuwen llama una “sincronización natural”. Esto haciendo referencia al tiempo de las cosechas y las estaciones que vendría a ser el único referente temporal presente. También es importante mencionar la característica de la “referencia temporal incorpórea” del mismo autor, es decir, se puede interpretar como un tiempo intangible. Finalmente, algo importante a mencionar, es que han transcurrido ya algunos años desde que se desató el apocalipsis zombi. Esto conlleva a que las personas ahora se movilicen en caballos y carretas y no en vehículos como en las primeras temporadas. Esto dejando de manifiesto que, debido al paso del tiempo, estos ya no pueden ser utilizados.

El segundo punto que analizar es el territorio en el cual transcurren los acontecimientos. Como ya se mencionó antes, para el presente análisis se escogió el capítulo quince de la novena temporada en el cual se organiza una feria de intercambios en la comunidad de El Reino. Esta se presenta como una comunidad en donde se puede apreciar, pese a todo, bastante bienestar y armonía entre sus integrantes. Por otro lado,

tenemos las comunidades de Alejandría, Hilltop y Oceanside, las cuales son invitadas a la feria. También se puede apreciar una camaradería general entre los miembros de estas tres comunidades. Otro aspecto importante de estas comunidades es que se encuentran amuralladas para evitar una posible invasión zombi.

En cuanto al manejo territorial, es relevante mencionar que estas cuatro comunidades están separadas entre sí por algunas horas de camino en carreta. Por su parte el grupo enemigo, los Susurrantes, se presentan casi como nómadas. En primera instancia se los suele encontrar formando parte de las grandes manadas de zombis y en segunda, se ve que poseen un pequeño y rústico campamento al aire libre entre los bosques del sector.

La trama de este segmento de análisis escogido se da en dos momentos. El primero es cuando los líderes de las cuatro comunidades se reúnen para firmar una carta de derechos y libertades. Y el segundo momento, cuando la líder de los susurradores conocida como Alpha, luego de una masacre, establece una frontera que los sobrevivientes no deberán cruzar para evitar represalias.

2.2.3. Análisis de grupos sociales y propósitos

En base a la trama descrita anteriormente, se puede apreciar una distinción entre dos grupos sociales que actúan en este segmento. En primer lugar, está el grupo de los miembros de las cuatro comunidades antes ya mencionadas entre los que se encuentran los protagonistas de esta serie. En segundo lugar, está el grupo antagonista conocido como los Susurradores.

En cuanto a los propósitos de estos grupos, podemos apreciar que los miembros de las comunidades son motivados principalmente por la búsqueda de la seguridad de los suyos, tal como queda demostrado en el siguiente discurso de inauguración de la Feria de Intercambio entre comunidades que se da al inicio del episodio quince de la novena temporada:

—**Ezequiel:** Comparezco ante vosotros hoy en el comienzo de un nuevo mañana. Un mañana hecho posible gracias al sacrificio de muchos durante estos años. Entre ellos, un hombre cuya misión era construir una comunidad y estrechar los lazos entre nosotros... Siempre hemos estado unidos los unos con los otros. Y siempre lo estaremos. Nos hemos defendido los unos a los otros. Hemos crecido... Hoy es la prueba de que podemos unirnos, no contra un enemigo común, sino por el bien común. ¡Que comience la primera Feria Anual de Inter comunidades Reunificadas! (TWD, ep. 2, temp 10. 00:04:56)

En cuanto al grupo de los susurradores. Este se muestra como un grupo que de alguna manera se podría decir que tuvo un retroceso evolutivo. Su forma de vida e ideales,

son un regreso a la naturaleza, a lo primitivo. Por ello, se identifican más con los zombis que con los seres humanos hasta el punto de llegar a admirarlos como queda de manifiesto en el siguiente diálogo de su líder Alpha:

—**Alpha:** Los muertos no tienen nombre, y nosotros tampoco deberíamos tenerlo. Sin nombres ni un pasado, aquellos de nosotros lo bastante fuertes para seguir vivos aquí podemos conocernos a un nivel primitivo. (TWD, ep 2, temp 10, 00:09)

Luego continúa refiriéndose a los zombis

—**Alpha:** Ellos no le temen a nada. Solo quieren alimentarse. Son libres.

Además, si analizamos el siguiente diálogo, podemos ver como Alpha defiende el modo de vida de los Susurradores frente al modo de vida de los colonos:

—**Alpha:** No tienen absolutamente nada que ofrecerme. He visto cómo viven (refiriéndose al modo de vida de los colonos). He paseado sus calles. Es un chiste. Sus comunidades son un santuario para un mundo que murió hace mucho tiempo.

Igualmente este personaje explica su forma de ver cuando menciona:

—**Alpha:** Mi gente, los Susurradores, vivimos como pretende la naturaleza. (TWD, ep 15, temp 9, 00:43:43)

En cuanto a sus motivaciones, podemos apreciar que, aparte de defender su modo de vida, buscan evitar que los otros sobrevivientes incursionen en su territorio, así como queda demostrado cuando Alpha establece una delimitación a su territorio al tiempo que advierte de las consecuencias de incursionar en él mismo.

Esto queda de manifiesto en el siguiente diálogo en el que Alpha luego de indicar la inmensa manada de zombis que tiene bajo su control establece sus condiciones:

—**Alpha:** Tus amigos en el campamento están bien. Diles que la próxima vez que entren en mis tierras, mi horda entrará en las suyas. La tierra entre las interestatales cortadas y el río al sur es mía. He señalado la frontera al norte. Ya lo verás al marcharte. (TWD, ep 15, temp 9, 00:44:35)



Figura 6. Fotograma de la serie en la que el personaje Alpha indica la inmensa manada de zombis que tiene bajo su control (Temporada 9 episodio 10)

Finalmente, existe un último grupo de actores sociales (si se los puede considerar como tal) que son los zombis. Su única motivación mostrada en toda la serie es la de agredir a los humanos. Ellos representan un peligro constante con el que los sobrevivientes tienen que convivir.

Continuando con el análisis, Van Leewen (2008) establece la categoría “propositos” en la cual se busca esclarecer el motivante de los actores sociales individuales que guían la trama.

En primer lugar, está Ezequiel, líder de la comunidad de El Reino. También conocido como “Rey Ezequiel”. Es un pintoresco personaje que después de participar en una obra de teatro, decidió mantener el personaje o estatus de “rey” en el apocalipsis. Es un líder benévolo cuyo propósito es buscar la colaboración y unidad de las otras comunidades para el beneficio mutuo. Ezequiel tiene un hijo adoptivo llamado Henry.

En segundo lugar, tenemos a Alpha. Ella es la líder del grupo los Susurradores. Tiene un carácter implacable y algo tétrico. Castiga a sus enemigos con severidad y más de una vez se demuestra su crueldad hacia otros seres humanos a los cuales no duda en asesinar si interfieren en su camino. Su propósito es defender su estilo de vida, así como su territorio. Otro objetivo de este personaje es recuperar a su hija Lydia que se encuentra viviendo en la comunidad del Reino. Con ella tiene una relación bastante conflictiva, debido mayormente, a sus ideales, que chocan con los deseos de Lydia de formar parte de la comunidad de los sobrevivientes.

–**Alpha:** Vivimos como pretende la naturaleza.

–**Daryl:** ¿Esas son las mentiras que le cuentas a tu rebaño para que te sigan?

–**Alpha:** Me siguen porque yo soy el Alfa. Y si el Alfa no se impone, entonces llega el caos. (TWD, ep 15, temp 9, 00:44:35)



Figura 7. Fotograma The Walking Dead, Alpha matando a uno de los suyos (Episodio 15, temporada 9)

En esta escena un miembro del grupo de los Susurradores descubre a Alpha llorando, esto después de que no lograra convencer a su hija Lydia de que regrese a su lado. Alpha, al verse vulnerable frente a un miembro de su grupo, lo asesina fríamente. Esto podría deberse a que no puede permitirse verse vulnerable a los ojos de su grupo.

Continuando con el análisis, en tercer lugar, está Lydia, la hija de Alpha. Es una tímida muchacha que formó parte del grupo de los susurradores pero que luego de ser capturada por los sobrevivientes y gracias a la ayuda de Henry, así como a algunos sobrevivientes, fue acogida por las comunidades. Muestra un temor constante a ser rechazada debido a la pertenencia anterior al grupo de los Susurradores. Por ello, la mayor parte de las veces trata de pasar desapercibida. Ella tiene una relación sentimental con Henry y su propósito aparente es encajar en su nuevo grupo social.

—**Padre Gabriel:** He hecho una votación informal con los otros miembros del consejo en la feria, y todos estamos de acuerdo. Alexandria está dispuesta a garantizar asilo a Lydia. Ahora es de los nuestros.

Lydia por su parte responde:

—**Lydia:** Gracias. Haré lo que haga falta para ganarme el sustento y devolvéroslo. (TWD, ep 15, temp 9, 00:10:04)

En cuarto lugar está Henry, el hijo adoptivo de Ezequiel. Es un muchacho que demuestra algo de nobleza al igual que su padre. Su propósito principalmente es proteger a Lydia. Tal como se demuestra en el diálogo que ocurre cuando Daryl, un miembro de los sobrevivientes, disfrazado de Susurrador acude al campamento de los mismos para rescatar a Henry que se encontraba cautivo:

- Daryl:** Tenemos que irnos
 —**Henry:** ¡No sin lidia!
 —**Daryl:** La chica se queda
 —**Henry:** Entonces yo también. (TWD, ep 12, temp 9, 00:10:04)

2.2.4. Resultados del análisis de personajes y actores sociales

Antes de continuar, quisiera presentar la siguiente tabla para ayudar a entender las principales características de este análisis en relación con los actores sociales.

Tabla 1
Actores sociales

Principales actores sociales	Relación con el espacio, territorio.	Acciones	Propósitos	Estrategias	Legitimación
Ezequiel	Líder de la comunidad de el Reino	Diálogos, colaborar con otros líderes, firmar la carta de derechos, hablar con la gente.	Desea la colaboración y unidad de las comunidades.	Lograr acuerdos, mantener el orden	Argumenta que solo unidas las comunidades serán más fuertes y prósperas.
Alpha	Su grupo se muestra como nómada, viven en la naturaleza.	Ataca y asesina a varios sobrevivientes, amenaza con exterminarlos si invaden su territorio	Busca defender su modo de vida y su territorio, recuperar a su hija.	Amenazar a los sobrevivientes que si cruzan si territorio habrá una guerra	Argumenta que su forma de vida es la correcta
Lydia	Es algo tímida trata de no llamar mucho la atención en su entorno	Trata de pasar desapercibida, sin embargo, se muestra deseosa de aprender las costumbres del lugar	Desea encajar en la comunidad de el Reino	Pasar desapercibida para evitar el rechazo, aprender las costumbres del lugar.	Argumenta que el modo de vida de los sobrevivientes es el correcto.
Henry	Es habitante del Reino y conoce muy bien su entorno	Protege, da apoyo y guía a Lydia	Defender a Lydia, lograr que sea aceptada por la comunidad.	Demostrar que Lydia no es peligrosa, que ya no es parte de los Susurradores y que debe formar parte de la comunidad	Argumenta que Lydia necesita ayuda, que no es su culpa haber sido parte del grupo de los susurradores, que actualmente le es fiel a su nueva comunidad.

Fuente y elaboración propias.

En este arco argumental escogido existen cuatro actores principales, sin embargo, dos de ellos son los que de mayor manera dirigen o representan los intereses de sus respectivos grupos. Por un lado, tenemos a Ezequiel que representa a los sobrevivientes de las comunidades, quien desea cuidar y proteger a los suyos y a su vez lograr el apoyo mutuo de todas las demás comunidades. Por ello se esmera en lograr que todas ellas firmen al principio del capítulo una carta de derechos que compromete a una mutua ayuda y mutua defensa para enfrentarse a un enemigo común.

Por otro lado, está Alpha quien representa al grupo de los susurradores que ven amenazado su modo de vida y su territorio. Lydia y Henry en realidad se muestran como víctimas del conflicto entre estos grupos.

Como podemos observar, la dinámica presente en la entre las comunidades de sobrevivientes y los susurradores refleja fielmente las teorías de diversos académicos previamente vistos sobre la construcción del ‘otro’ y las fronteras culturales. Como señala Ares Perceval (2022) la definición del ‘nosotros’ requiere necesariamente la existencia de un ‘otro’, lo cual se evidencia en la contraposición entre el grupo de Ezequiel, que busca establecer un orden civilizado mediante una carta de derechos, y los susurradores liderados por Alpha, que representan ese ‘otro’ amenazante. Esto también se puede apreciar en lo propuesto por Burke (2005) sobre cómo las culturas tienden a construir conscientemente una oposición a la propia, donde los ‘nosotros’ son vistos de manera hostil o despectiva. El conflicto territorial y cultural entre ambos grupos evoca la teoría de la frontera de Turner (Brenna 2011, 13), donde se produce ese “punto de contacto entre la barbarie y la civilización”. Los personajes de Lydia y Henry, como víctimas de este choque cultural, ejemplifican lo que Brenna (2011) describe sobre la permeabilidad de las fronteras culturales, demostrando que estas divisiones entre ‘nosotros’ y ‘nosotros’ no son absolutas sino construidas socialmente y por lo tanto susceptibles al cambio.

Hasta aquí este pequeño análisis en función de la trama y el cuadro antes expuesto, sin embargo, se consideró oportuno mencionarlo ya que es un punto de partida para la siguiente parte del análisis.

2.3. *The Walking Dead* como analogía de la fundación de EE. UU.

Con relación a la pregunta de investigación propuesta, sobre cómo se reconstruye la sociedad en el post apocalipsis, se ha decidido analizar cómo opera la legitimación de la trama en este capítulo, en relación con la historia del lugar en donde esta serie fue creada y se desenvuelve. Es decir, los Estados Unidos de América y su historia. Esto también teniendo en cuenta la categoría “mitología fronteriza” de la cual se habló anteriormente.

La serie *The Walking Dead* en sus primeras temporadas es casi una analogía a la historia de la humanidad, atravesando sus distintas formas de organización históricas, desde las etapas recolectoras hasta la formación de comunidades. Sin embargo, después del arco argumental de la guerra contra Negan, la historia de esta serie y la forma en cómo

se organiza la sociedad en la misma, se podría decir que en realidad es una analogía de la historia de formación de los EE. UU.

Para argumentar esto en primer lugar, tenemos la primera parte del capítulo 15 de la novena temporada en la cual los líderes de las cuatro comunidades se reúnen para firmar una carta de derechos, algo que simbólicamente es muy similar a cuando los próceres de EE. UU. se reunieron a firmar la constitución de ese país.



Figura 8. En la Imagen de los líderes de las comunidades firmando la carta de derechos (Temporada 9, capítulo 15)

Como podemos ver, los líderes de estas comunidades se presentan como fundadores que se reúnen a firmar la constitución de lo que será la nueva nación. También es importante recordar que esta temporada se ubica luego del arco argumental de la guerra contra Negan, con lo cual se puede decir que es una “independencia” de estas colonias que luego, decidieron juntarse para formar una gran nación. Algo muy similar a las 13 colonias norteamericanas que luego de sus guerras independentistas se unieron para formar los EE. UU.

—**Michone:** Para enfrentarnos a esta amenaza, (refiriéndose a los Susurradores) las cuatro comunidades deben presentar un frente unido. Por lo que propongo un pacto de protección mutuo. Un ataque contra una comunidad es un ataque contra todos nosotros.

—**Padre Gabriel:** Juntos, podemos hacer que esa gente se lo piense dos veces antes de dar un paso contra Hilltop.

—**Ezequiel:** Los líderes del Reino son muy favorables a esta idea.

Luego de esto Tara en tono cómico dice:

—**Tara:** ¿Y cómo lo sellamos? ¿Escupimos y nos damos la mano? ¿un pacto de sangre?

A lo que Ezequiel responde:

—**Ezequiel:** Justamente tengo algo. (TWD, ep 15, temp 9, 11:49)

Acto seguido procede a sacar una carta de libertades y derechos, algo muy similar a una constitución.

Debido a lo mencionado en este diálogo, lo que sucede en esta escena, la firma de esta carta es un hecho sumamente relevante. No solo porque queda de manifiesto lo que podría ser interpretado como una primera constitución, sino que también es relevante el hecho de un compromiso firmado entre las comunidades para una mutua defensa. Esto en realidad, es una manera de legitimar, mediante documentos “oficiales” la existencia del estado como aquella organización compuesta por grupos humanos, en este caso las colonias, que se organiza de tal manera que pueden ejercer el control de la violencia legítima sobre sus territorios (Weber 2016).

De igual manera, también puede decirse que la serie plantea la necesidad del surgimiento del Estado como una condición inevitable para recuperar la normalidad y garantizar la seguridad. En este contexto, dicho Estado no se impone, sino que se construye colectivamente a partir de la cooperación entre individuos y comunidades, esto recuerda a la idea de Rousseau (1993) sobre el “Contrato Social”, donde los individuos deciden abandonar su libertad natural para someterse a normas colectivas que aseguran un bienestar mayor. De este modo, se vislumbra el proceso de reconstrucción de un orden estatal en medio del caos postapocalíptico.

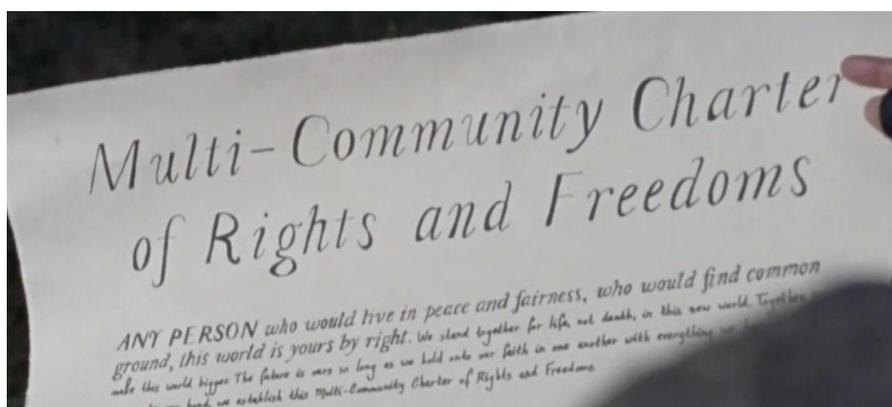


Figura 9. Fotograma The Walking Dead. Carta de derechos (episodio 15 temporada 9)

En el texto del fotograma de la serie, se puede leer lo siguiente:

Cualquier persona que viva en paz y justicia, que encuentre un terreno común, este mundo es tuyo por derecho. Nos unimos por la vida, no por la muerte, en este nuevo mundo. Juntos, hacemos que este mundo sea más grande. El futuro es nuestro. mantenemos nuestra fe en los demás todos los días ... concentramos

nuestra banda, establecemos esta Carta de derechos y libertades de múltiples comunidades. (Temporada 9, Capítulo 15)

Respecto al análisis de actores Van Leeuwen propone la categoría de “valor simbólico”, la cual se ha decidido dejar hasta este momento ya que obedece más a una interpretación personal. Lo que se desea afirmar, es que al parecer cada uno de estos personajes representa, o es una analogía de aquellos grupos sociales con respecto a la historia de formación de los Estados Unidos.

En primer lugar, tenemos a Ezequiel, el representa a los fundadores de EE. UU. Él es quien se encarga de promover la mutua colaboración entre comunidades. También fue quien más promovió la firma de la carta de derechos antes mencionada. A su vez, es quien promueve la feria de intercambio entre ellas. Este personaje representa la sensatez de los ideales de la modernidad.

Frente a Ezequiel y los ideales de la civilización tenemos a Alpha. Ella representa la barbarie, los salvajes, los zombis, los ‘otros’. Recordemos que su grupo los Susurradores, se disfrazan de zombis, y muchas veces se han presentado como más cercanos a ellos que a los humanos. Debido a esto, los sobrevivientes de la serie los ven como incivilizados, peligrosos, salvajes, etc. En otras palabras, son una analogía a los nativos norteamericanos. A su vez, los sobrevivientes en contrapartida son una analogía de los colonos europeos de aquel entonces y la imagen que se hacían de los aborígenes. Ante esta perspectiva, igualmente queda legitimada la guerra contra ellos, el despojo de sus tierras y su exterminio.

Sin embargo, una lectura desde la reexistencia (concepto que alude a la agencia de grupos subalternos para reafirmar su identidad frente a la opresión) respecto a este personaje, revela su agencia anticolonial. Su rechazo a las estructuras estatales, su vida nómada y su reapropiación de los zombis como herramienta de supervivencia cuestionan la inevitabilidad del Estado y el progreso occidental. A pesar de que la serie la derrota, su reexistencia (y resistencia) expone grietas en el proyecto civilizatorio, invitando a imaginar alternativas al orden capitalista. Alpha es así, un espejo crítico de la visión colonial, pero también de la posibilidad de redefinir lo marginal en un mundo posapocalíptico. Después de todo, el mayor mérito que tiene este personaje es el de demostrar lo absurdo de querer establecer estructuras de orden capitalista en un mundo dominado por el caos.

Finalmente, hay dos personajes que quedan atrapados en este conflicto, una es Lydia, hija de Alpha, y Henry hijo de Ezequiel. Por su parte Lydia empieza a comprender los beneficios de la civilización y por ello decide unirse al grupo de colonos y ayudarlos.

—**Lydia:** Va a morir gente, ¿verdad? Los odio. Pero también los conozco. Mi madre tuerce a las personas (refiriéndose a Alpha) Hace que hagan lo que ella quiere. Los hace pensar qué es lo que ellos quieren. Obedecen porque creen que no hay otra alternativa. Pero si los dejas ver lo que tienen aquí (refiriéndose a las colonias), que un lugar como este puede sobrevivir. Una idea así es peligrosa. Se esparciría. Y mi madre no podría hacer nada para detenerla. (TWD, ep 15, temp 9, 00:07:06)

Como se puede argumentar del anterior diálogo de la serie, Lydia vendría a ser una analogía del “buen salvaje” alguien que desea integrarse a la sociedad, alguien con quien se puede dialogar, pero también alguien que puede prestar información valiosa para combatir a los suyos. Una analogía de ella podría ser Pocahontas, o incluso la Malinche.

Finalmente, tenemos a Henry, quien aboga por el bienestar de Lydia. Él aboga por Lydia diciendo que es una buena muchacha y que no es su culpa haber pertenecido a los Susurradores. “Es una buena persona que enloqueció estando allá afuera” menciona en el episodio 10 de la novena temporada (min 10:13).

Una analogía de este personaje la tenemos en que, si Lydia es una representación de Pocahontas, Henry sería su esposo histórico John Rolfe. Sin embargo, además de defender a Lydia, trata de convencerla de los beneficios de su colonia:

—**Henry:** (Refiriéndose a Lydia) Henry, Me agradas. Creo que eres una buena persona. Y quiero mostrarte que este es un buen lugar. Con buena gente. (TWD, ep 12, temp 9, 00:31:18)

A continuación, empieza a mostrarle los beneficios de su comunidad.

En base a este diálogo Henry deja de manifiesto que el “el salvaje” que representa Lydia hasta ese momento, de alguna manera puede ser civilizado, rescatado. Ser convertido en un “buen salvaje” y ser incluida en la sociedad. En base a esto, incluso podríamos trazar una analogía un poco forzada con Bartolomé de las Casas hasta cierto punto. Posteriormente Lydia será aceptada oficialmente en la comunidad luego de revelar información sobre los Susurradores.

Finalmente, un grupo que no se toma muy en cuenta en esta temporada a diferencia de las anteriores, son los zombis. Ellos igual son una representación del mal salvaje, solo que con ellos no se puede dialogar ni llegar a acuerdos. En este sentido,

Alpha aparece como la líder o representante de todos los zombis que ocupan el vasto territorio norteamericano. O por lo menos, es el único zombi con el cual al menos se puede dialogar.

En este sentido Lyda y Henry aparecen más como una herramienta con la cual se puede conocer la forma de vida del enemigo por una parte, y aparentemente se puede llegar a concretar diálogos por otra. Dicho de otra manera, ambos son funcionales a la expansión y conquista de los colonos, tal como históricamente lo habrían hecho Pocahontas, la Malinche y Bartolomé de las Casas (Todorov 2001).

Como se puede apreciar en este arco argumental, se evidencia una dinámica profundamente arraigada en la historia del colonialismo y la construcción del ‘otro’. Desde la relación entre Lydia y Henry hasta la representación de los zombis, podemos observar cómo se reproducen estereotipos y narrativas de expansión cultural y territorial. Si analizamos lo postulado por Roger Bartra (2001), en el mito del salvaje, vemos aquí una analogía que se adapta al contexto postapocalíptico, muestra cómo estas construcciones sobreviven y se transforman para encajar en nuevas realidades.

Por su parte si tomamos el planteamiento de Jáuregui (2008) quien resalta cómo el salvaje fue históricamente conceptualizado como una figura inmadura pero rescatable, se puede apreciar un paralelismo evidente en el arco de Lydia, quien transita de “enemiga” de salvaje, a miembro aceptado de la comunidad. Peter Burke (2005) nos habla de la simplificación de la alteridad, visible en la representación de los zombis como un ‘otro’ carente de humanidad, y en Alpha como su líder, el único salvaje con quien al menos se puede establecer un diálogo, pero quien se muestra como ser maligno desprovisto de humanidad.

Finalmente, las interacciones entre los personajes y las comunidades recuerdan el proceso histórico descrito por Turner (citado por Brenna 2011), donde la frontera es entendida como el punto de contacto entre civilización y barbarie, lo cual legitima la expansión bajo una lógica de dominación. En base a todo lo anterior, se puede decir que la narrativa de la serie reproduce y actualiza, los mitos fundacionales del choque entre culturas en varios momentos de la historia de la colonización.

2.4. La frontera en *The Walking Dead*

Si argumentamos que esta serie tiene una trama que es una analogía a la historia de Estados Unidos, entonces ¿cómo se podría ver representada la misma en esta serie?

Para argumentar esto, nos remitimos al capítulo quince de la novena temporada. A modo de resumen y para entender el siguiente análisis, tenemos que, después de la guerra contra Negan, las comunidades vencedoras se unen para enfrentarse al nuevo enemigo, los Susurradores. Estos, al final de este capítulo, deciden a manera de amedrentamiento contra los sobrevivientes, capturar a varios miembros de estas comunidades para asesinarlos. Posteriormente, con las cabezas de ellos, deciden trazar una “frontera” la cual advierte a los sobrevivientes que en caso de cruzarla, habrá represalias.

Esta dramática escena, pone de manifiesto el salvajismo y brutalidad de los Susurradores, así como su líder Alpha. También llama la atención la muerte de Henry, que como ya se argumentó antes, defendía a la ex susurradora Lydia. Una posible manera de interpretar esto es que, pese a que existen los “buenos salvajes” como Lydia, la mayoría son “malos salvajes” que están más allá de la salvación. La imagen que queda después de esta escena es casi como si se le diera la razón a Juan Ginés de Sepúlveda quien aducía que los indios eran menos que humanos y necesitaban del dominio de los amos españoles para civilizarse.



Figura 10. Fotograma en la cual se muestran las cabezas decapitadas de varios personajes (Temporada 9, capítulo 15)



Figura 11. Fotograma en la cual se muestran las cabezas decapitadas de varios personajes (Temporada 9, capítulo 15)

Igualmente, después de esta escena, la serie establece una frontera física que divide los territorios de ambos bandos. Sin embargo, y al igual que con el mito de “frontera” de EE. UU., está no solo es una frontera física, sino también, ideológica. Una frontera del ‘nosotros’ y los ‘ellos’. Una frontera que divide y enfrenta la civilización (colonos) de la barbarie (Susurradores y zombis). Una frontera que de manera muy similar a la historia de EE. UU., dividía a los nativos norteamericanos de los colonos europeos en el imaginario occidental de aquel entonces.

Algo importante a recordar es que en la conquista del Salvaje Oeste norteamericano, la eliminación de los nativos, los indeseados, los salvajes, de los ‘ellos’ fue lo que permitió que la civilización avance desplazando la frontera tras de sí, tal y como lo muestra el cuadro del Progreso Americano (Anexo 2). Es decir, la eliminación de los Susurradores, zombis y otros enemigos de los protagonistas es lo que permitirá que esta frontera sea desplazada llevando la civilización al nuevo “Salvaje Oeste” del apocalipsis zombi.

2.5. El final de la serie, el final de la historia, el límite de la frontera

Se podría argumentar que el regreso al ‘Estado’ se daría una vez que la frontera zombi sea totalmente desplazada, al igual que sucedió antes en los EE. UU. Sin embargo, esto de momento son especulaciones ya que si bien esta serie ya concluyó en su temporada 11, su historia en realidad no lo hace. De hecho, en el capítulo final de la serie, lo que hace es dar indicios de lo que serán 3 series derivadas de la misma en donde al parecer la historia continúa. *The Walking Dead: Dead City*: La cual sigue a Maggie y Negan en una misión en Manhattan, mostrando una dinámica tensa entre ellos tras los eventos de la serie principal. *The Walking Dead: Daryl Dixon*: Centra su trama en Daryl, quien llega a Francia por razones desconocidas, enfrentando nuevos desafíos en un entorno europeo. *The Walking Dead: The Ones Who Live*: Miniserie enfocada en Rick y Michonne, profundizando en sus destinos tras su desaparición y en su relación en un mundo devastado (Espinof 2023–2024).

Cabe mencionar que en ninguna de estas series derivadas parece que se vaya a mostrar un final absoluto de la historia de este universo y la extinción y derrota de los zombis. Quizás el único lugar en el que se pueda encontrar un final real y un regreso al ‘Estado’ como lo conocemos hoy en día, es en los cómics en los cuales esta serie está basada. El análisis comparativo de la historia de este cómic con la serie puede ayudar a

dilucidar las mecánicas de formación del estado que se pudieran encontrar presentes en la misma (véase Anexo 5).

Aunque el cómic y la serie de televisión comparten similitudes en sus arcos narrativos centrales, estos dos productos concluyen significativamente diferente. Mientras que por su parte el cómic concluye con un retorno a la civilización y al Estado, la serie opta por un final abierto, que sugiere la continuidad del conflicto.

Si recordamos las ideas de Turner, quien argumenta que la frontera estadounidense representa “el punto de contacto entre la barbarie y la civilización” (1987, 188), se puede decir final del cómic puede interpretarse como una alegoría del cierre de la frontera y el establecimiento definitivo del Estado, donde la civilización triunfa sobre la barbarie y el ‘otro’ es eliminado. De hecho en el último número se muestra un regreso a una “normalidad” que recuerda a los primeros años de los Estados Unidos. Este nuevo ‘Estado’ incluye elementos fundamentales como democracia, sistema judicial, fuerzas de orden público y ferrocarriles que simbolizan el avance de la modernidad. Además, los zombis están prácticamente extintos, siendo relegados a espectáculos de feria para recordar a la sociedad los peligros del pasado, lo que justificó su exterminio. Este cierre representa seguridad, estabilidad y prosperidad en el nuevo orden, aunque deja entrever que la amenaza podría resurgir (Anexo 5).

En contraste, el final de la serie, así como el desarrollo de sus spin offs, muestra un universo donde los ‘nosotros’ (zombis y antagonistas) nunca son completamente erradicados. Turner (1987) describe la frontera como un espacio en constante expansión. En base a esto, la serie *The Walking Dead* y sus derivados, reflejan un mundo en el que la frontera nunca se cerrará, evocando una analogía con la realidad contemporánea de Estados Unidos, una nación en constante expansión y conflicto, donde el peligro del ‘otro’ se mantiene como una amenaza recurrente que justifica la acción perpetua, una guerra interminable.

2.6. Regreso y justificación del Estado

En base a lo analizado en este capítulo, vemos que en la serie *The Walking Dead* se podría argumentar que existe una intencionalidad de un regreso al ‘Estado’ como lo conocemos hoy en día. Por un lado, traza una analogía de la historia de la humanidad representada en la misma, desde la época en que los protagonistas son nómadas, hasta que se sedentarizaron y aparecen las primeras colonias. Este proceso refleja un ciclo histórico que, como explica Turner (1987), encuentra en la frontera un espacio de

renovación social, donde se forjan nuevos valores que eventualmente consolidan estructuras más complejas como el Estado. En este punto, esta serie deja de manifiesto que la siguiente etapa evolutiva de una sociedad seguirá los parámetros de organización social de EE. UU., es por ello por lo que en su trama se puede apreciar muchos elementos de la historia de este país. Incluso elementos fundacionales tan importantes como la mitología fronteriza y el ideal de expansión.

Por otro lado, también se podría argumentar que se justifica una existencia del Estado. Este aparece como “inevitable” si se desea un regreso a la normalidad y, sobre todo, la seguridad actual. En esta serie, para lograr este ‘Estado’, es necesaria una mutua colaboración entre personas y comunidades. Esto debido, entre otras razones, por la necesidad de seguridad y defensa contra un mismo enemigo. Esto queda demostrado cuando en la serie se firma una “carta de derechos y libertades” a las cuales las comunidades y sus miembros deciden adjuntarse de manera voluntaria. Es decir, como diría Rousseau (1993), estas personas voluntariamente renuncian a un estado de natural inocencia para someterse a las reglas de la sociedad (posapocalíptica en este caso), a cambio de beneficios mayores inherentes al intercambio social. Es decir, hablamos de un “Contrato Social” con lo cual queda de manifiesto los inicios de un retorno y formación del Estado como lo conocemos hoy en día. A su vez, esto también corresponde a las obligaciones que ofrece un estado propuestas por Schlenker (2024, 2): “garantizar el cumplimiento de los derechos, velar por el desarrollo saludable del individuo, velar por la seguridad”.

Sin embargo, si recordamos las ideas de Suvin (1984), esto representa un fracaso del “extrañamiento cognitivo” la serie lejos de criticar la sociedad actual, construye un mundo con reglas internas (supervivencia, jerarquías, propiedad), ratifican el statu quo como inevitable. Por ejemplo, cuando los personajes reinstauran sistemas de vigilancia o comercio, el mensaje implícito es que “no hay alternativa” al capitalismo, incluso tras su colapso. Esto no genera una reflexión crítica, sino una resignación ideológica, alejándose del propósito transformador que Suvin asignaba a la ciencia ficción. Es decir, el “extrañamiento” aquí, sirve para demostrar la incapacidad de imaginar alternativas al sistema vigente.

Como conclusión final de este segmento, en un principio si vemos el arco argumental que se analizó en este capítulo, se pueden apreciar dos grupos, por un lado los personajes principales representados por Ezequiel, y por otro lado los salvajes representados por Alpha. El primero busca proteger y unir a los suyos mediante la

colaboración. Por otro lado, Alpha lidera a los susurradores, quienes ven amenazado su modo de vida y su territorio, posicionándose como el ‘otro’ frente al orden civilizatorio que Ezequiel pretende establecer. Esta dinámica refleja las ideas de Ares Perceval (2022), quien plantea que la definición del ‘nosotros’ requiere la existencia de un ‘otro’. Asimismo, evoca las teorías de Burke (2005), quien sostiene que las culturas tienden a construir oposiciones hostiles hacia aquello que es diferente, y de Turner (Brenna 2011), quien identifica la frontera como un espacio de tensión entre civilización y barbarie.

Finalmente, en un análisis comparativo entre el capítulo final del cómic y el de la serie, podemos observar una clara diferenciación en su narrativa ideológica. El final del cómic actúa como una alegoría de la historia oficial de Estados Unidos, donde, siguiendo la teoría de Turner, la frontera se cierra y los ‘nosotros’ son vencidos, marcando un retorno a la normalidad del Estado y la seguridad. En contraste, el final de la serie presenta una narrativa abierta que alude a la realidad contemporánea de Estados Unidos, un país definido por fronteras simbólicas en constante expansión y por un peligro recurrente del ‘otro’. Este discurso perpetúa la idea de una lucha constante que justifica la eliminación del ‘otro’ para alcanzar seguridad y estabilidad, justificando en última instancia, una guerra eterna como parte de su destino manifiesto.

Capítulo tercero

Los excluidos en el mundo del mañana

Es más fácil imaginar el fin del mundo que el
fin del capitalismo.
(Mark Fisher 2009).

¿Cómo será la jerarquía en el mundo del mañana, postapocalíptico? Para responder esta pregunta, en la primera parte de este capítulo se pretende, mediante un análisis metodológico, establecer una relación entre la nueva jerarquía social que se puede apreciar en esta serie, y el papel del ‘otro’ dentro de ella. En otras palabras, establecer quiénes participan en la organización del nuevo orden mundial post apocalíptico y quiénes son excluidos. Igualmente se desea analizar si para EE. UU. el zombi es una metáfora que representa al gran ‘otro’ de occidente, aquel que por contraste moldea al ‘nosotros’ occidental capitalista. Cuando nos referimos al zombi como aquel otro del sur global, es porque en esta categoría quedan representados frente los ojos de occidente varios rasgos que contrastan con la identidad norteamericana pero que, a su vez, de manera estereotipante, definen a lo que Norteamérica entiende por el ‘otro’ y sus facetas. De igual manera, se pretende analizar cómo a través del miedo al zombi, se puede entender los miedos de occidente, así como el papel del ‘otro’ con aquel miedo.

Más adelante en este capítulo y una vez establecidos los puntos previos, lo que se pretende es analizar cómo sería una sociedad fruto de la organización de este nuevo orden mundial post apocalíptico de la manera planteada.

1. Análisis visual sobre el sujeto zombi en *The Walking Dead*

Como punto de partida, se ha decidido realizar un análisis de la imagen visual del zombi como “sujeto” en esta serie. Esto con el propósito de definir los rasgos más importantes de lo que vendría a ser el ‘otro’ frente a lo que sería el ‘nosotros’ representado por los personajes de esta serie. Para esto, vamos a utilizar la misma metodología de análisis visual propuesta por Javier Marzal (2005, 55–74). Sin embargo, se va a dejar análisis contextual al final, para que dialogue mejor con el análisis global.

Al analizar de manera muy breve la morfología del zombi en esta serie, lo que más podría llamar la atención es su ropa, la cual es sumamente desgastada, sucia y

corroída. El siguiente elemento visual que tenemos es el maquillaje. Muy bien logrado y se nota un laborioso trabajo para dar al actor la apariencia de un muerto viviente. En cuanto a la actuación del zombi, vemos que este tiene una movilidad sumamente lenta y muy torpe. Otro aspecto importante, es el de su capacidad intelectual casi nula, aspecto que se ve reflejado en el hecho de que ningún zombi da muestras de poder articular algún tipo de lenguaje, y sólo son capaces de emitir algunos gruñidos. También es importante mencionar su número. La presencia humana frente a la de los zombis, generalmente es sumamente reducida (de hecho, dentro de la ficción de esta serie, se ha hablado de que existe una relación de 5000 zombis por cada humano).

En el siguiente nivel, tenemos la función compositiva en torno al zombi. En cuanto al manejo de cámaras en torno a este, vemos que generalmente se lo suele grabar como parte de una gran manada uniforme, en la cual no se alcanzan a distinguir a zombis diferenciados como individuos dando la idea de que todos los zombis son iguales. Sin embargo, las ocasiones en que se usa un primer plano, o plano medio, generalmente es para mostrar sus rasgos más grotescos, así como su agresividad.

En cuanto al tratamiento de las ideas enunciativas con respecto al sujeto zombi en sí, lo primero que se puede apreciar es la idea de la muerte, pero también la idea de la enfermedad, de podredumbre, de una plaga incurable que se esparce por el simple contacto.

Otro elemento importante que expresa el zombi es su irracionalidad y su agresividad. Al parecer los únicos objetivos que parecen motivarlo, son devorar, agredir y contaminar a todos los humanos. Esto se puede deducir del hecho de que los zombis sólo atacan y devoran los cuerpos de los vivos, nunca a otros zombis.

También se demuestra, es que el zombi, al ser un ser aparentemente carente de razón, es incapaz de usar y entender el lenguaje. Cualquier forma de diálogo es imposible. De hecho, los zombis en realidad parece que obran por imitación, por ejemplo, a dónde se dirige un zombi alertado por algún ruido, le siguen aquellos que se encuentren cerca. Los sentidos de los zombis también operan de una manera distinta. La vista ya no es el sentido principal, sino, más bien el oído y en menor medida el olfato, al punto de que en algunos capítulos, los personajes usan viseras de zombis sobre su cuerpo, para de esta manera disimular el olor y pasar desapercibidos.

Cómo se puede observar en esta parte de este análisis visual, el zombi en *The Walking Dead* revela una construcción del 'otro' que encarna perfectamente las teorías de los autores sobre la alteridad. Como señala Ares Perceval (2022), la definición del

‘nosotros’ se establece mediante la delimitación de un ‘otro’ radicalmente diferente, y el zombi representa precisamente ese ser liminal que desafía toda categorización humana. Burke (2005) explica que los estereotipos más crueles se basan en la presunción de que ‘nosotros’ somos civilizados mientras “ellos” apenas se diferencian de animales, lo cual se materializa literalmente en los zombis, seres carentes de lenguaje, racionalidad y con una existencia que solo se limita a la agresión y al contagio, es decir, reproducción de los suyos. Por su parte, Jauregui (2008), al describir cómo el ‘salvaje’ pasó de ser visto como terrorífico a algo “inmaduro” susceptible de ser dominado, encuentra un paralelismo directo con la representación de los zombis como una masa informe que puede ser controlada pero jamás integrada, reforzando la frontera entre lo humano y lo monstruoso.

Finalmente, en base a lo analizado, la idea principal que se busca dar en torno al zombi es la de la antropofagia y la muerte. El zombi en *The Walking Dead* se presenta como una manifestación de los miedos culturales analizados por Bartra (2001) y Perceval (2022), Es un ser peligroso con el cual no es posible dialogar, y cuyo mayor objetivo es convertir a los humanos en otros zombis Su antropofagia, como lo señala Cocimano (2006), no solo representa la muerte, sino también la amenaza simbólica de la disolución de la identidad. De hecho, el mayor y más angustiante elemento de terror presente en esta serie, es el de ser mordido y convertirse en ‘otro’ zombi.

1.1. Análisis global del zombi y las relaciones de poder. El zombi como símil del terrorista, el ‘otro’ del sur global

Retomando la metodología de Marzal (2005), en el último nivel tenemos el análisis global, en el cual tenemos una lectura y conclusión en base a los análisis anteriores. En primer lugar, algo importante a tener en cuenta, es el contexto histórico y social en el que esta serie fue producida. Me refiero a aquella atmósfera que se vivió en Estados Unidos después del atentado de las Torres Gemelas, el cual está cargado de miedo al terrorismo, es decir, miedo al otro. Esto en gran medida apoyado por los medios de comunicación (Salazar 2009).

Resumiendo lo anteriormente analizado en referencia al zombi. Vemos que originalmente fue humano pero que, al ser contaminado por un virus o una plaga, este se convierte en un muerto viviente que igualmente es transmisor. Es una representación viva de la muerte, por así decirlo. Otro aspecto que denota la personalidad del zombi, es que es un ser sumamente irracional y que, al no poseer un lenguaje, cualquier tipo de comunicación, diálogo o negociación con él es imposible. Finalmente, algo innato a su

persona es su agresividad –sin fundamento aparente– la cual da entender que lo único que quiere es matar a otros seres humanos o esparcir la plaga que destruirá la civilización. Debido a este hecho, nunca ataca a otro zombi.

En base a todo lo anteriormente dicho, se podría decir que la imagen que se le da a un zombi en el imaginario norteamericano es muy similar a la imagen que se le da a un terrorista árabe. Empezando por las referencias visuales exteriores, un ser desaliñado, con ropas antiguas y sucias, que además forma parte de una manada carente de voz y de singularidades. Recordemos que, principalmente debido a los medios de comunicación, a los terroristas se los ha presentado siempre como fanáticos religiosos. Es decir, al igual que el zombi, se los presenta como desprovistos de toda racionalidad e inteligencia, además de sumamente agresivos cuya única motivación parecería ser el asesinar o esparcir una plaga. Como ejemplo de esto, basta con recordar que en aquella época se puso de moda el miedo a las armas químicas particularmente el Antrax. Finalmente, es importante recordar el hecho o idea de que fue un ser creado por occidente, fruto de la irresponsabilidad del Gobierno.

El zombi es una metáfora del estereotipo que se tiene del terrorista en EE. UU. Sin embargo, parafraseando al autor Homi Bhabha, el estereotipo es una forma simplificada y ambivalente de representar al otro, el cual en realidad tiene más que ver con el miedo de quien hace la estereotipación. Es decir, está atravesado por su pensamiento y su contexto (Homi Bhabha, 1994, 66–84).

Si a todo lo mencionado le sumamos el contexto temporal del año 2012 y los pronósticos del fin del mundo de aquel entonces, vemos que el miedo al apocalipsis en ese momento se apreciaba más real que nunca. Solo que en esta ocasión ya no era debido a catástrofes naturales, sino más bien a la amenaza de un grupo de terroristas. Estos al igual que los zombis, podrían invadir Estados Unidos en cualquier momento y destruir a la humanidad (entendida en este caso como la sociedad norteamericana).

Finalmente, y de manera muy importante, tenemos el hecho de que al parecer no existe manera posible de entablar un diálogo o una negociación con ellos (zombis y terroristas). En ambos casos el hecho de que no sea posible negociar, responde a una construcción simbólica de la alteridad, como lo argumentan Bartra (2001) y Perceval (2022). y es que al posicionarlos como enemigos de la civilización, esto justifica su exterminio por parte de quienes construyen la sociedad y poseen el monopolio de la violencia como diría Weber (2016) ya que al parecer es la única vía posible para evitar que se sigan propagando y que destruyan el mundo.

1.2. El símil del zombi y el marginal, el subdesarrollado, el otro, el sur global

Además del símil del zombi con un terrorista, también tenemos que al analizar la imagen visual del zombi, vemos que existe un símil visual entre un zombi y el estereotipo imaginario que posee un vagabundo. Este es un símil visual en cuanto a su aspecto, su vestimenta, incluso hasta cierto punto, su forma de comunicarse –basta con ver algunas series y películas de Hollywood– incluso se podría decir que la imagen visual del vagabundo fue hecha por los mismos maquilladores y gente de vestuario.

También llama la atención que en cierta manera la forma en que actúan las personas de las películas frente a un vagabundo, es casi el mismo rechazo y horror que se ve reflejado en las películas y series cuando los personajes se encuentran con zombis.

¿Pero a qué se debe este horror? ¿Por qué este indeseable genera rechazo y hasta cierto punto miedo? Como respuesta a esto, la autora Adela Cortina Orts (2017) propone el término “aporofobia”, miedo al pobre y a todas las connotaciones que van ligadas a él. De igual manera nos habla de cómo este miedo se ve extrapolado a los grupos sociales a los que de manera estereotipada se les asocia. Así, negros, latinos árabes, y podría decirse que el sur global, vendrían a formar parte de la misma fobia.

Este rechazo hacia los zombis refleja un símil directo con la exclusión y el miedo hacia los grupos marginados. Un ejemplo de este rechazo visceral, se podría argumentar en el segundo capítulo de la primera temporada en la escena en la que Rick y Glenn cubren su ropa con tripas de zombis. Esto al darse cuenta de que al “oler” similar a los zombis, pueden pasar desapercibidos entre ellos.



Figura 12. Fotograma: Episodio 2, Temporada 1: Rick define cómo es el olor de un zombi

Si recordamos las ideas de Peter Burke citadas con anterioridad (2005), esta simple escena podría interpretarse como una metáfora de cómo el ‘otro’ se construye en

oposición al ‘nosotros’, sobre todo si analizamos una frase clave dicha en este capítulo: “ellos huelen a muerto y nosotros no”. En esta frase se puede apreciar la construcción automática de como el zombi–muerto, es construido y definido en oposición directa al nosotros–vivos. Sin embargo, también es importante recordar lo que el mismo Burke menciona con respecto a esta construcción del ‘otro’ y es que parafraseando a este autor, la mayoría de los estereotipos sobre “los otros” son hostiles, despectivos, condescendientes, a la vez que carecen de matices. (2005) Simplemente se aplican indiscriminadamente ya que, nuevamente, según este autor, “las culturas tienden a inventar consciente o inconscientemente una cultura opuesta a la propia”. (2005)

Finalmente, se puede argumentar que siendo el zombi el símil visual de un vagabundo, también se convierte en un estereotipo del pobre y marginado del mundo, adquiriendo las mismas cargas simbólicas y generando el mismo miedo. En otras palabras, el zombi de estas series y los marginados del mundo –los pobres del sur global– representan al mismo sujeto generando los mismos miedos e interacciones en la sociedad norteamericana que no sabe cómo lidiar con esta “Otra” realidad, la cual además, es generalmente invisibilizada. Son el lado feo de la sociedad norteamericana que Hollywood muy rara vez muestra en pantalla pero que sin embargo existe. Es la realidad incómoda con la cual el “American way of life” tiene que convivir.

1.3. El horror al esclavo liberto

Partiendo de la argumentación previa de que el zombi es una representación de aquella otra realidad pobre, indeseada e invisibilizada pero que, sin embargo, existe y ante la cual el norteamericano de clase media tiene que convivir, cabe analizar de dónde puede provenir este miedo.

Como se analizó en su momento, existe un símil narrativo muy curioso entre la película *El nacimiento de una nación* y varias películas del género zombi. Quizá el símil más importante que se encuentra en la narrativa en ambos casos es el horror por parte de los protagonistas hacia su enemigo, los cuales se ven obligados a encerrarse en sus casas para evitar el contacto con los zombis en un caso, pero también para evitar el contacto con los negros en el otro caso. Todo esto mientras se espera que venga una fuerza externa que extermine a los indeseados y restablezca el orden.

Llegando a este punto, y nuevamente mencionando a la película, el Nacimiento de una nación, se presenta una importante pregunta ¿a qué se debe el miedo? Una explicación sencilla y evidente que se puede argumentar, es que este es un miedo nacido

de la culpa. Culpa de saber el horror vivido por el esclavo durante tantos años de opresión. Culpa por una realidad justificada además por los aparatos de poder. Una tragedia que a su vez era invisible y echa de menos ante la cotidianidad del amo. Una culpa que, ante todo, va a tratar de negarse, de justificarse.

Si se analiza esta película a través de las teorías anteriormente planteadas, Burke (2005) menciona que los estereotipos del ‘otro’ suelen ser hostiles y despectivos, cargados de temor y rechazo hacia aquello que desafía la hegemonía cultural occidental, esto coincidiendo con Perceval (2022) quien dice que el ‘otro’ al ser construido en oposición al “nosotros,” se lo busca deshumanizar. En base a esto podríamos decir que la “culpa”, la cual ya mencionamos, se va a traducir en un inmenso miedo y rechazo que presenta el hombre blanco hacia el esclavo liberto que puede buscar venganza contra su opresor. También es interesante mencionar que esta aparente fobia presente en esta película, se puede apreciar de manera muy recurrente en las narrativas del cine zombi, sobre todo si comparamos sus tramas. Por ejemplo, es muy común ver la peligrosa gran masa de zombis (analogía de esclavos libertos) los sobrevivientes que se atrincheran para sobrevivir en una casa, y más evidentemente el miedo a ser tocado/contaminado. En otras palabras, es el miedo de que los históricamente oprimidos, busquen tomar venganza en contra de sus opresores.

1.4. La gran muralla gringa

De lo dicho anteriormente, cabe la pregunta ¿se puede ver este miedo mostrado en estas películas o series reflejado en la vida real o son meras especulaciones? Para responder, basta recordar los inmensos muros que se construyen en varios países del Norte global con los cuales se pretende mantener alejados a los indeseables, estos muros cabe mencionar, suelen ser muy recurrentes en estas producciones audiovisuales.



Figura 13. En The Walking Dead y Game of Thrones los muros de estas series sirven para mantener alejado a una inmensa manada de muertos que desea acabar con la humanidad. 2019.

Según el análisis de Martha Nussbaum, en *La monarquía del miedo* (citado por Pinedo Cantillo 2021), las sociedades, impulsadas por el temor, construyen narrativas de exclusión que perpetúan la deshumanización del ‘otro’. En este sentido, “el miedo implica la creencia o el pensamiento de una amenaza inminente a nuestro bienestar” y lleva a las personas a evitar confrontar su propia vulnerabilidad, lo que refuerza estrategias de exclusión (204).

Quizás el mejor ejemplo en la vida real sea el caso de la construcción del muro fronterizo entre Estados Unidos y México, ordenado por Donald Trump. Se podría decir que esta es la representación física más grande que existe en el mundo moderno del miedo al otro. Y es que al parecer, sólo la Gran Muralla China puede competir en dimensión y en lo referente a la idea de mantener alejados a los demás. Esto, recordando que la Gran Muralla China fue igualmente construida en su momento, debido al miedo y para mantener alejados a los mongoles –Su visión del ‘otro’ de aquel entonces–.

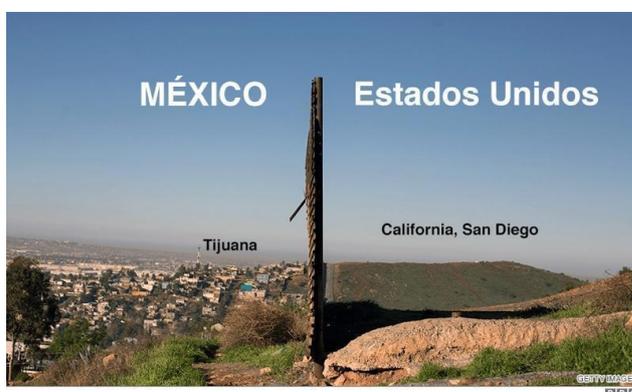


Figura 14. Muro que separa EE. UU. y México
Fuente: Foto Getty Images (2019), BBC News.

En estas series y películas que se ha venido mencionando, es muy común ver las poblaciones que sobreviven en un mundo lleno de zombis las cuales por miedo, construyen gigantescas murallas para mantener alejados a los demás. En este sentido, y dado el contexto ideológico del muro de Trump, el zombi viene a representar ese migrante o terrorista peligroso del cual se debe proteger a la sociedad. Dicho sea de paso, sociedad, que en estas series es representada por un grupo de personas norteamericanas, que solo quieren reconstruir el mundo a su manera.

Se podría establecer un paralelismo entre las murallas físicas (como el muro fronterizo entre Estados Unidos y México) y las representaciones culturales que construyen barreras simbólicas. Estas barreras no solo buscan proteger a una comunidad, sino que también reproducen ideologías de control y dominación. Como señala Pinedo

Cantillo al analizar las ideas de Nussbaum: “El asunto es que nuestras evaluaciones del riesgo suelen ser imprecisas porque, en lugar de calcular fríamente costes, beneficios y de informarnos adecuadamente sobre los acontecimientos, nos dejamos llevar por una serie de pensamientos que no nos proporcionan una buena guía para nuestro comportamiento social” (Pinedo Cantillo 2021, 203). Dicho de otra manera, se refuerzan jerarquías, justificando la exclusión como una medida de defensa frente a una percepción de amenaza.

Sin embargo, un dato histórico importante a recordar es que la Gran Muralla China fue construida con un doble propósito. El primero, como ya lo vimos, fue para mantener alejados a los invasores no deseados que querían destruir su modo de vida. El segundo motivo, y sobre el cual vale la pena reflexionar, es que fue construida para evitar que sus pobladores se escapen y mantener controlada a la sociedad.

En este sentido, se podría decir que la Gran Muralla Gringa, es solo la manifestación física del deseo, no solo de tomar distancia con los ‘nosotros’, sino también mantener controlada su población. Sobre todo, cuando al parecer existe un alto riesgo de un contagio cultural que pueda convertir a los norteamericanos en zombis del Sur Global. En este contexto, el zombi viene a representar ese migrante o terrorista peligroso del cual se debe proteger a la sociedad.

2. El americanismo en los personajes de esta serie. Definiendo el “nosotros occidental”

Hasta este punto se ha venido definiendo al zombi con el papel del ‘otro’, el cual como ya se mencionó, ayuda a delimitar y configurar una identidad, es decir un ‘nosotros’. Sin embargo, cabe preguntarse ¿qué es ese ‘nosotros’ para los creadores de esta serie? Para responder esto, lo más pertinente sería analizar la identidad de los personajes de la misma, después de todo son un reflejo de cómo entienden el mundo sus creadores.

A simple vista, los personajes principales, son una representación del norteamericano promedio de clase media los cuales, además de intentar sobrevivir, buscan continuamente un lugar seguro para sus comunidades. Dado el extenso número de personajes, en este trabajo se ha decidido limitar el análisis a sólo tres de ellos en este segmento (Rick, Hershel y Shane) Esto debido a que representan aspectos muy sobresalientes de lo relacionado a lo norteamericano en esta producción. También, cabe mencionar que esta descripción de los personajes está definida en relación con la categoría

de “propósitos” propuesta por Van Leeuwen (2008), con lo cual se pretende analizar los motivos de su accionar.

Igualmente, se considera oportuno mencionar que este análisis, se realizó basado en un momento clave de la segunda temporada, cuando los personajes luego de llegar a una granja descubren que el dueño de la misma (Hershel), alberga en secreto a varios zombis encerrados en el granero. Esto hará que los protagonistas, tengan que decidir sobre cómo actuar frente a esta posible amenaza. Dicho esto, la descripción de los personajes sería la siguiente:

En primer lugar, y en cuanto al análisis interno en este arco argumental escogido (contexto interno de la serie), tenemos a Hershel, un agricultor dueño de una granja, el cual posee una religiosidad bastante marcada, así como sentido comunitario. A diferencia de los protagonistas, no aparenta tener mucha experiencia enfrentándose a los zombis. Él todavía considera a los zombis como si fueran personas, como familiares y amigos a quienes se puede llegar a curar en un futuro. Por ello decide cuidarlos y alimentarlos. Su propósito es el de mantener a salvo a su familia y a su comunidad, incluyendo a los zombis que sigue considerando como parte de los suyos, como podemos apreciar en el siguiente diálogo cuando se dirige a Rick:

—**Herschel:** No importa si los dejas de ver como personas. Pero si tú y tu gente se van a quedar aquí, así es como los van a tratar. Mi granja, mi granero, mi decisión. (TWD, ep. 7, 00:26:58)

Como podemos ver en este diálogo Herschel trata de imponer sus reglas argumentando sus derechos. Al ver la negativa de Rick ante esta idea, amenaza con expulsar de su territorio al grupo de sobrevivientes ante el peligro de que decidan exterminar a sus allegados zombis.

Igualmente la familia de Herschel respalda esta postura y mantiene la misma visión, por ejemplo en una parte Glenn (del grupo de los protagonistas) cuestiona a Maggie (hija de Herschel) acerca de la peligrosidad de mantener vivos a los zombis.

—Glenn: Si hubieras visto lo que yo vi en Atlanta no tendrías un granero lleno de “Caminantes”
 —Maggie: Deja de llamarlos de esa forma
 —Glenn: ¿Cómo los llamas tú?
 —Maggie: Mama, Shawn, los señores Fisher, Lacey, Duncan (TWD, ep. 6, 00:24:00)

Luego tenemos a Rick, un ex policía, padre de familia y líder del pequeño grupo de sobrevivientes. Su propósito, en primer lugar, es brindar seguridad y proveer a los suyos. En segundo lugar, trata de ser un intermediario en la resolución de conflictos. Además, se puede observar que, al ser antiguamente un miembro de la ley, trata de hacer cumplir las leyes tradicionales ya establecidas (por decirlo de alguna manera). Un ejemplo de ello es cuando intenta proteger la granja de Herschel, es decir su propiedad privada. Así queda demostrado en el siguiente diálogo:

—**Shane:** No puedes decirme que estás de acuerdo con esto.

—**Rick:** No, no lo estoy, pero somos invitados aquí. Esta no es nuestra casa. (TWD, ep 7, 00:02:34)

Sin embargo, cuando Herschel le dice a Rick que los suyos deben abandonar su territorio, este se va dando cuenta de que un nuevo código es necesario. Esto principalmente debido a que está decidido a establecerse permanentemente con los suyos en este lugar por los beneficios que ofrece, tales como alimentación, seguridad, agua potable, etc.

Finalmente está Shane, también es un expolicía, pero a diferencia de Rick, tiene un distinto código moral. Igualmente, su propósito es el de mantener vivos a los suyos, sin embargo, no desea o no considera pertinente llegar a acuerdos. En realidad, desea imponerse por la fuerza desacreditando lo que pueda decir Herschel. Su argumentación es que se habita en un nuevo mundo que exige un nuevo orden en el cual las viejas leyes tienen que ser adaptadas (legitimación). En general se puede decir que este personaje aboga por la ley del más fuerte.

Como se puede apreciar, existen tres actores principales que de alguna manera dirigen o representan los intereses de sus respectivos grupos. Por un lado, tenemos a Herschel que representa a su familia y a los granjeros, quien desea cuidar y proteger a los suyos y que ante la amenaza en contra de sus familiares y amigos (zombis), decide expulsar al grupo de Rick argumentando su derecho a decidir sobre su territorio. Frente a esto Shane decide tomar las armas y por medio de la fuerza somete a Herschel al tiempo que convence al resto del grupo de que eliminen a todos los zombis debido a su peligrosidad, argumentando que en realidad no son humanos. Rick quien hasta este momento intentaba permanecer en la granja a través de acuerdos y diálogos con Herschel, termina dándole la razón a Shane y elimina al último zombi que casualmente era Sofía, una niña extraviada del grupo la cual habían estado buscando durante toda la temporada.

Hasta aquí este pequeño resumen está en función de la trama, sin embargo, se consideró oportuno mencionarlo ya que es un punto de partida para el análisis del contexto externo de los personajes de esta serie, es decir, como está representado lo norteamericano a través de ellos.

Van Leeuwen (2008) respecto al análisis de actores propone la categoría de “valor simbólico”, la cual se ha decidido dejar hasta este momento ya que obedece más a una interpretación personal. Lo que se quiere argumentar, es que al parecer cada uno de estos personajes representa a un grupo social con respecto a los Estados Unidos, el lugar de creación de esta serie, país cuyo contexto sin duda influye en gran medida en su trama.

En primer lugar, tenemos a Rick el personaje principal, un sheriff que cuida la ley y el orden. Tiene una idea más o menos acertada de lo que es moralmente correcto. Sin embargo, vemos cómo al final del capítulo se va transformando ante la necesidad y el temor, al tiempo que acepta que las normas deben ser adaptadas de acuerdo con la necesidad, sobre todo cuando se desea el control sobre un territorio (la granja). También se podría decir que es un personaje construido de tal manera que busca generar simpatía y semejanza con su audiencia.

Shane por su parte, simboliza al ejército estadounidense. El instrumento para lograr sus fines por medio del uso de la fuerza. También en gran parte simboliza los medios de comunicación norteamericanos. De hecho, se puede apreciar que en su discurso (los medios y el ejército norteamericano) utilizan varios argumentos similares a los que utiliza este personaje dentro de la serie, es decir, se actúa en nombre de la seguridad y para someter el terror. Sin embargo, al igual que Shane, en realidad actúa en función de sus propios intereses, sobre todo el deseo de mantener el control sobre un territorio con bienes cotizados. Es por ello por lo que también se argumenta que las leyes y normas se deben adaptar debido a este contexto.

En el caso de Herschel, en este personaje se encuentra una doble lectura, en primer lugar, es la representación del norteamericano inocente a las realidades externas tales como las guerras o el apocalipsis zombi. Pero que, sin embargo, debe aceptar lo impuesto por quienes toman las decisiones. En una segunda lectura, este personaje también es una analogía de aquellas personas nativas, legítimas dueñas de un territorio, de una riqueza. Tienen derecho a decidir su propio régimen sin que haya injerencia del extranjero pero que al igual que en la serie, son sometidos por la fuerza. Pierden control sobre su territorio y sus riquezas al tiempo que pierden totalmente la capacidad de decisión. Tampoco pueden decidir sobre a quién proteger y sus argumentaciones son calificadas de absurdas,

todo esto sucede mientras tienen que aceptar con resignación el sometimiento y dominio de los extranjeros.

Finalmente, los zombis, como ya se mencionó antes, son la representación de aquel mal salvaje que no se puede someter, con quien no se puede dialogar ni llegar a acuerdos, representa un peligro constante ante el cual su eliminación queda justificada. Simbólicamente es una analogía de lo que representa un terrorista para Occidente. En este caso Sofia, a pesar de que formaba parte del grupo, al volverse zombi (terrorista) igualmente debe ser eliminada.

Cabe analizar también la mirada deshumanizante y desindividualizante que tienen todos los miembros del grupo de los protagonistas frente a la concepción del mundo de los granjeros y que por ello son incapaces de comprender las relaciones zombi-granjeros al punto de que por un lado Maggie se refiere a ellos por sus nombres (mama, Shawn, Lacey, etc.) mientras que para Glenn y los demás son simplemente “caminantes” lo cual denota la percepción de ver a todos los zombis como una misma masa monstruosa e indiferenciada.

Como se puede apreciar, vemos que en este capítulo queda legitimado no solo el proceder de los sobrevivientes, sino que también, legitima el proceder del Estado. Sobre todo, la justificación que dice que se debe hacer todo lo necesario para mantener la seguridad, esto incluso aunque se pierdan ciertos derechos civiles. Todo esto con el propósito de eliminar aquellos seres peligrosos (zombis o terroristas) y a su vez mantener el control sobre un territorio del cual se desean sus recursos. Es decir, queda legitimado el control social dentro y fuera del país, así como la intervención sobre un territorio con riquezas de interés. En otras palabras, se justifica el orden imperialista norteamericano.

En base a todo lo expuesto, se puede apreciar una profunda conexión con las teorías sobre la construcción del ‘otro’ y la justificación del poder imperial expuestas con anterioridad. Como señala Ares Perceval (2022), la definición del ‘nosotros’ requiere necesariamente la construcción de un ‘otro’, lo que se materializa en la serie a través de la caracterización de los zombis como la amenaza absoluta y la justificación de su exterminio. De igual manera, la serie ejemplifica la teoría de Turner sobre la frontera como punto de contacto entre la barbarie y la civilización (citado por Brenna 2011), donde los personajes como Rick y Shane representan a la “civilización” que debe imponerse sobre el territorio de Herschel, en una clara alegoría del expansionismo estadounidense que O’Sullivan justificó como “Destino Manifiesto” (Moreira 2014). Por otro lado, si recordamos a Gramsci, el poder político combina coerción y consenso, lo cual se

evidencia en cómo la serie legitima el uso de la fuerza y la suspensión de derechos civiles en nombre de la seguridad (citado por Betancourt 1990). Con base en todo lo expuesto, se podría decir que *The Walking Dead* funciona como un espejo que refleja y legitima las políticas actuales de Estados Unidos, donde la etiqueta del ‘otro’ (sea zombi o terrorista) sirve para justificar el control territorial y la imposición del poder.

3. La instrumentalización del zombi (el paso final, la incorporación y subordinación del marginal en la sociedad)

Hasta este momento, este trabajo ha tratado de demostrar que *The Walking Dead*, trata de justificar el ‘Estado’ y la existencia del mismo y que por ello al final de las mismas es inevitable regresar a esta forma de organización social. Por ello, al parecer existen algunas producciones audiovisuales que parecen seguir el mismo fin, por ejemplo, la serie *Z Nation* de Karl Schaefer y Craig Engler. (2014–2018) su trama tiene como objetivo encontrar una cura para el virus zombi. Esto dando a entender que con ello se podrá poner fin a esta epidemia y la sociedad volverá a reconstruirse como la conocemos hoy en día. Por otro lado, *Jericho* de Stephen Chbosky, Josh Schaer y Jonathan E. Steinberg. (2006–2008). Su premisa es que debido a varios atentados terroristas que hacen estallar bombas nucleares en Estados Unidos, la sociedad se desintegra, pero como es de esperarse, el final de la misma, vuelve a tener el mismo destino ya mencionado que es la posibilidad de reconstruir Norteamérica y su gobierno tal y como lo conocemos hoy en día. En otras palabras se podría decir que estas series tienen un carácter estatolátrico.

Así podemos continuar citando varias producciones que al parecer tendrían el mismo destino (manifiesto) de volver a formar la sociedad capitalista. Es por ello que en muy pocas ocasiones se puede apreciar la historia contada desde el punto de vista del ‘otro’ y del por qué sus tramas se suelen ubicar en EE. UU., esto teniendo en cuenta, que el apocalipsis pretende ser un fenómeno mundial. Es como si los ‘nosotros’ no existieran o como si el Apocalipsis sucediera sólo en su país.

En base a lo anteriormente expuesto, se podría decir que las series postapocalípticas estadounidenses, particularmente *The Walking Dead*, reproducen lo que Bartra (2001) identifica como mitos que sobreviven adaptándose a nuevas condiciones, en este caso, el mito del “destino manifiesto” que O’Sullivan (Moreira 2014) estableció como fundamento del nacionalismo norteamericano donde la reconstrucción del Estado capitalista se presenta como el único destino posible postapocalipsis. Por otro lado, la casi ausencia narrativa de los ‘nosotros’ en estas series, refleja lo que Burke (2005) describe

como la tendencia de las culturas a construirse en oposición a un ‘otro’ que, paradójicamente, se vuelve invisible o prescindible en la reconstrucción del orden social. Esta invisibilización se relaciona con lo que Perceval (2022) señala sobre el ‘nosotros’ el cual se define exclusivamente desde la perspectiva del hombre blanco productivo. Finalmente, estas producciones revelan una visión hegemónica que, similar a la teoría de la frontera de Turner (citado por Brenna 2011), ignora sistemáticamente a otros grupos y asentamientos, perpetuando así una narrativa exclusivamente estadounidense de la supervivencia y la reconstrucción social.

3.1. Los zombis a futuro y los otros en la actualidad

Una interesante pregunta para plantearse al final de estas series es ¿Qué sucedería una vez que se reconstruya la sociedad luego del Apocalipsis? dado que al parecer siempre existirá un ‘otro’ indeseable con el cual se deba convivir. Esto teniendo en cuenta la perspectiva o miedo de que ¿Qué impide que esa amenaza de más allá del muro vuelva a destruir la sociedad la cual a los protagonistas de estas series y películas les ha costado tanto volver a construir?

Quizá la respuesta a esto la podemos encontrar en la película cómica canadiense “*Fido*” de Andrew Currie (2006), en la cual se propone una alternativa sobre cómo lidiar con el problema del ‘otro’. En la trama, la solución se da por medio de unos dispositivos en el cuello de los zombis con los cuales se logra suprimir su naturaleza caníbal y salvaje al tiempo que los obliga a hacer la voluntad de sus amos. Esto con el propósito de incluir al zombi dentro del sistema. Asignarle un lugar en él, ponerlo al servicio del mismo. En otras palabras, devolver al zombi al estado de esclavo de las plantaciones dominado por magia negra al servicio de los poderosos como lo fue en sus primeras apariciones (Brito Alvarado, Rodríguez Caguana, y Jadán 2023).

Es importante recordar además que en este film al parecer ya se superó la crisis del post apocalipsis. Los humanos ya se impusieron ante los zombis, la sociedad capitalista moderna se restituyó y se volvió a imponer en el mundo. De hecho, la película tiene una atmósfera algo utópica recordando aquella era de presunta felicidad de los EE. UU. que se puede apreciar en aquellas series y películas de los 50 y 60.

La inclusión del zombi en el sistema a la manera más norteamericana es la premisa de esta película, si se traza una analogía con la realidad. Se podría decir que es la manera en la que Estados Unidos suele lidiar con el problema del ‘otro’ como es el caso de los inmigrantes indocumentados. Para sostener esta afirmación, basta con ver los oficios que

se les da a los zombis en esta película, suelen ser mayordomos, jardineros, niñeras, taxistas, cocineros, incluso una zombi amante que sirve para los placeres sexuales de un norteamericano. Difícilmente veremos a un zombi en un puesto que no sea de subalterno.

Si hacemos una analogía con esta película, cabría preguntarse cuál es el lugar de este 'otro' según la mirada norteamericana en la vida real. La respuesta es sumamente inquietante ya que estaría proponiendo instrumentalización del otro de la manera más automatizante, en donde si bien los 'nosotros' son incluidos dentro del sistema, esto sería de la manera más desigual posible rayando en la esclavitud. Esto a pesar de que forman una gran parte del aparato productor norteamericano. Están incluidos en el sistema, por así decirlo, pero sin formar parte de él realmente.

Los zombis en *Fido*, al igual que los migrantes, son invisibilizados o deshumanizados. Se podría decir que pertenecen al sistema de una forma automatizada, tal como lo sería el robot de una fábrica. Son parte esencial de la producción, trabajan sin parar, pero el poder no considera que deberían tener derechos.

A pesar de ello, existe un riesgo de incluir al 'otro' en el sistema y utilizarlo en beneficio de la sociedad. La amenaza es que este zombi en algún momento puede despertar, puede librarse de los mecanismos de control que lo dominan y lo mantienen dócil y servil. De hecho, nos podríamos aventurar a decir que, el miedo actual de la sociedad norteamericana es que una vez que el zombi de *Fido* (migrante) despierte de su control, este recupere su naturaleza salvaje y busque cobrar venganza. "Y al más puro estilo zombi", proceda a devorar a quienes lo tenían sometido, es decir la sociedad actual (Brito Alvarado, Rodríguez Caguana, y Jadán 2023, 68-9).

Analizando las similitudes y diferencias entre *The Walking Dead* y la película *Fido*, podemos observar perspectivas diferentes sobre el manejo del 'otro' en la narrativa postapocalíptica. Mientras la primera opta por la eliminación total como única solución viable para la reconstrucción de la sociedad, *Fido* propone una alternativa más compleja donde el 'otro' es incorporado al sistema de manera subordinada y controlada mediante la domesticación y explotación. Ambas narrativas comparten como premisa la necesidad de mantener el orden social estadounidense. En ambos casos, el zombi funciona como una metáfora del inmigrante, pero mientras en *The Walking Dead* este 'otro' es presentado como una amenaza irreconciliable que debe ser eliminada para preservar la civilización, en *Fido* se puede argumentar una analogía sobre la explotación laboral y la deshumanización de los migrantes en Estados Unidos.

Este miedo al cambio que encarna el ‘otro’ en las narrativas zombis refleja lo señalado por Perceval (2022), quien argumenta que el ‘otro’ se construye como una amenaza que refuerza jerarquías y límites sociales. En *Fido* y *The Walking Dead*, esta representación se traduce en el temor a que los marginados desestabilicen el orden social establecido. Este temor se puede apreciar más claramente si analizamos la ideología de algunos grupos nacionalistas de ultraderecha, en donde su principal miedo al migrante es el miedo al cambio. Después de todo, qué norteamericano promedio querría vivir en una sociedad con los zombis (migrantes) como sus pares después que continuamente se los eliminó y en el caso de *Fido*, se los esclavizó.

Finalmente, además de lo mencionado, se podría aventurar a plantear otra posible venganza del migrante–zombi. No sería devorar literalmente a quien lo tenía sometido, sino devorar al propio sistema en sí, para de tal manera y cómo nos lo dice el *Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade (1928), luego pueda ser deglutido, resignificado, reconstruido para crear algo mejor, un sistema más justo en donde el ‘otro’ ya tenga participación, gane derechos sociales y sea tomado en cuenta. En otras palabras, que un día el zombi se despierte y decida destruir todo lo que se conoce para así convertirlo en un mundo nuevo, en un mundo zombi.

4. Zombis en Latinoamérica, devorando la cultura de masas

Oswald de Andrade (1928) en la primera línea de su manifiesto antropófago cita: “Sólo la Antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.” Sin embargo, este pensamiento sobre todo en estas series, solo se aplica a los países del Sur Global. De hecho, como ya se mencionó. La temática principal de las producciones norteamericanas es el miedo a ser devorado o contagiado. Tal vez por esto, el saber que desde varios países del mencionado Sur Global, no han parado de apoderarse, invertir y resignificar estos productos de la cultura de masas a fin de obtener manifestaciones culturales nuevas, es algo que llena de alegría.

Devorar y deglutir sería la analogía, siguiendo las tesis antropofágicas del manifiesto de Andrade. Después de todo, el antropófago devora solo lo que le sirve, el espíritu del enemigo que lo que le hace más fuerte. Lo que no le es útil lo rechaza. Una lectura que se le puede dar a este rechazo, sobre todo con respecto a estos “enlatados”, es que es devuelto generalmente a manera de burla y sátira. Una oportunidad óptima para criticar aquellas producciones faltas de originalidad, que se nos entregan desde el norte

para ser devoradas. Pero que, sin embargo, hábilmente se las ha sabido reinventar y resignificar.

El segmento cómico y satírico producido en Ecuador del programa Enchufe TV, que lleva por título “Soy un zombi” es una muestra ideal de todo lo anteriormente mencionado (Ulloa, 2013). Para empezar, era obvio que al ser una historia contada desde Latinoamérica su protagonista tenía que ser aquel ‘otro’ del cual se ha venido hablando, es decir un zombi. Hay muchos análisis que se pueden desprender de este simple segmento de menos de cinco minutos, pero que en cierta manera muestran parte de nuestra cultura, y la mirada que se tiene frente a los problemas impuestos por el sistema. Por ejemplo, en esta historia nuestro zombi latinoamericano, al darse cuenta de que el sistema capitalista moderno ha caído, lejos de deprimirse se alegra, ya que se da cuenta de la libertad que esto conlleva “no más tener que trabajar, no más tener que pagar deudas [...] no más miedo a la muerte” expresa alegremente, al tiempo que deja ver el infinito número de posibilidades que un latinoamericano promedio podría encontrar en este mismo contexto. También es sumamente interesante analizar la asociación que se hace entre el final los fundamentos del sistema capitalista (trabajo, deudas, responsabilidades) y la superación del miedo a la muerte. En este escenario, nuestro zombi latinoamericano se dedica a ser feliz con sus amigos. Esta visión, casi utópica, contrasta mucho con la visión de aquellas series norteamericanas, en las cuales la trama, es la angustia por tener que volver a reconstruir el Estado.

Algo curioso que también está de manifiesto en este segmento, es la visión de aquellos que defienden el sistema capitalista actual, con respecto al ‘otro’ del cual estamos hablando. Esto lo podemos apreciar en el hecho de que estos zombis latinoamericanos, solo se pueden comunicar y entender de manera racional entre sí mismos. Por ejemplo, cuando se intenta el diálogo con alguien que no es zombi, este los ve como ese mal salvaje, un monstruo balbuceante, irracional y peligroso. De tal manera que ningún diálogo puede ser establecido.

El final de este corto termina cuando aparece la heroína (podríamos decir norteamericana) muy similar en su apariencia a la protagonista de la taquillera saga de películas Resident Evil (Paul W.S. 2002–2017) y esta empieza a eliminar a todos los zombis “latinoamericanos”. De nada importa que, en su determinado momento, nuestro protagonista intente dialogar y literalmente, intenta hablar de “amor y paz”, con su agresora. La heroína sigue viendo en su lugar a un ser irracional y peligroso con el cual ningún diálogo es posible y por lo tanto hay que eliminar. De esta manera, también se

pone en evidencia la forma en que el Imperio actúa frente a ese ‘otro’, ese “Mal Salvaje” con el cual no hay interés de entender, ni establecer diálogos y cuya eliminación queda justificada.



Figura 15. La portada de la película norteamericana Resident Evil y un fotograma del segmento “Soy un zombi” Se puede apreciar fácilmente la semejanza.

En una reflexión crítica sobre las narrativas zombis desde una perspectiva latinoamericana, *Soy un zombi* de Enchufe TV, y la serie *The Walking Dead* se puede apreciar que en ambas obras, los zombis son metáforas del ‘otro’, pero mientras que en *The Walking Dead* predominan el miedo y la angustia por la amenaza que representan, en *Soy un zombi* se reconfiguran como figuras que celebran la libertad tras el colapso del sistema capitalista. Quizás la diferencia más notable, radica en el enfoque narrativo. Como ya se analizó con anterioridad, las producciones norteamericanas suelen centrarse en reconstruir el orden y preservar la civilización, mientras que el segmento ecuatoriano explora un disfrute de la caída del sistema capitalista. Además, a diferencia de *The Walking Dead* en *Soy un zombi*, se critica la imposibilidad del diálogo con el ‘otro’, al representar al zombi como una figura cultural rechazada y eliminada sin contemplación, simbolizando el rechazo del Norte Global hacia el Sur Global.

5. Nación zombi: Autogobierno y otras formas

Llegados a este punto, vale la pena preguntarse, ¿Es posible que se puedan dar otras formas de organización en estos escenarios? Pues en el universo de esta serie en base a todo lo analizado hasta este punto, la respuesta es muy clara, “No”.

The Walking Dead, es una serie en donde otras formas de organización quedan deslegitimadas. Por ejemplo, si analizamos la posibilidad de un autogobierno del otro-zombi, esto se muestra como inviable debido a su representación de los mismos como entidades sin agencia racional. Los zombis carecen de conciencia colectiva, lenguaje o capacidad de organización, siendo meros cuerpos gobernados por el instinto de consumo. Sin embargo, la serie plantea una paradoja a través de grupos como los Susurradores ya

que son humanos que imitan a los zombis para sobrevivir, fusionándose con el "otro" en una simbiosis parasitaria.

Sin embargo, este fenómeno no constituye un autogobierno zombi, De hecho incluso se puede leer como apropiación colonial de la cultura y modo de vida del "otro". Alpha, la líder de Los Susurrantes, en realidad utiliza a los caminantes como herramienta de control territorial, replicando lógicas estatales de dominación (Weber, 2016). Así, la serie en realidad en este aspecto refuerza la tesis de que, sin Estado, el "otro" no se autogobierna, sino que puede ser instrumentalizado por nuevos poderes hegemónicos.

De igual manera, si analizamos la posibilidad de la disidencia individual esto se muestra inviable ya que la serie también advierte sobre los límites del aislamiento. Esto lo podemos ver en el caso de Morgan (temp 1) quien después de perder a su familia, inicialmente elige la soledad y al final termina al borde de la locura. Frente a esto, se podría mencionar el caso de Daryl quien continuamente se aleja del grupo durante algún tiempo recreando el mito del héroe solitario. Sin embargo, en realidad siempre deja de manifiesto la necesidad y pertenencia a su comunidad.

En realidad, se podría decir que su labor es la de un explorador que sirve al avance de la frontera civilizatoria, una analogía a los famosos exploradores de la conquista del oeste como Davy Crockett y Daniel Boone hombres rudos, autosuficientes y profundamente ligados a la naturaleza, que se mueven en tierras salvajes donde la civilización apenas sobrevive. Los tres representan el mito del hombre que sobrevive gracias a su instinto, habilidad con las armas.

En conclusión, Daryl simboliza la tensión entre el individualismo fronterizo y la colectividad civilizatoria. Su supervivencia en solitario no niega la importancia del grupo, sino que resalta su rol como intermediarios en la expansión de un nuevo orden, replicando la narrativa histórica de EE. UU. donde el "destino manifiesto" se cumplió tanto por pioneros solitarios como por comunidades organizadas.

En base a todo lo analizado, vemos que esta serie plantea al Estado capitalista moderno como la culminación de la historia de la humanidad. Luego de esto ya no hay nada más que contar, es el fin de la historia como diría Fukuyama. Sin embargo, esto no quiere decir que la frontera de la cual habló Turner (Brenna 2011) quede cerrada, sino que esta continúa expandiéndose hacia el resto del mundo, desplazando a los nuevos 'otros' de sus territorios. Más importante aún, es que, en este proceso, este "Destino Manifiesto" del cual habla O'Sullivan (Moreira 2014), justifica todo acto para llegar a esta forma de organización idealizada quedando justificadas todas las guerras y las

intervenciones armadas en contra de aquellos a los cuales se les presenta como villanos y amenazadores al proyecto civilizador. A su vez justifica el apadrinamiento de aquellas sociedades a las cuales considera poco coherentes, e incluso la instrumentalización final de los marginados del mundo.

Conclusiones

Vivimos en el capitalismo. Su poder parece ineludible. Igual lo parecía el derecho divino de los reyes. Cualquier poder humano puede ser resistido y cambiado por los seres humanos.
(Ursula k. Le Guin 2014).

Como ya se mencionó al momento de iniciar ese trabajo y como punto de partida, se planteó dos preguntas claves para guiar esta investigación. La primera fue ¿qué formas de organizar el Estado están presentes en la serie *The Walking Dead*? La segunda fue: ¿Quiénes participan en la organización del nuevo orden mundial post apocalíptico y quiénes son excluidos? Lo que se buscaba al contestar estas preguntas, es determinar si la serie funciona como dispositivos legitimadores del Estado, de su estructura, de su organización social, política y económica. Hasta cierto punto analizar si en el imaginario estadounidense puede existir otra forma concebible de organizar la sociedad.

La segunda pregunta de la cual partió este trabajo fue determinar en manos de quién cae la responsabilidad de reformar el mundo, en base de que intereses lo harían, a quiénes beneficia este nuevo orden mundial dentro de la trama de la serie. Sin embargo, también se considera de suma importancia analizar quienes no participarían en la toma de decisiones, quiénes van a ser excluidos de esta nueva sociedad postapocalíptica. En otras palabras, analizar quiénes van a ser los marginales, los no alineados, los subalternos y demás en este nuevo orden mundial. Es decir, quiénes se convertirán en los ‘nosotros’ del nuevo mundo.

En base a estos dos planteamientos, este trabajo ha ido explorando las posibles explicaciones o respuestas, las cuales, luego de ser analizadas, ponen de manifiesto una visión cerrada y unilateral de interpretar el mundo y que corresponde al lugar de enunciación de estas series y productos audiovisuales, es decir, EE. UU. Aunque también se podría corresponder a lo que se denomina el “norte global”. Igualmente, se puede apreciar un intento muy claro de volver el estado capitalista como se lo conoce hoy en día, tanto así, que incluso se pudo observar que se sigue casi el mismo proceso histórico de formación de Estados Unidos al igual que las ideologías fundacionales de este país como son “El destino Manifiesto” y la “Mitología de Frontera”. Finalmente, se pudo apreciar que la figura del zombi es en realidad un símil del ‘otro’ del marginal, del

indeseado, del oprimido, aquel que en el contexto mundial vendría a ser un habitante del “Sur Global” y el cual en la escala jerárquica del nuevo orden mundial ocupa los últimos peldaños.

Algo también muy común en estas narrativas es el hecho de que sus protagonistas (regularmente norteamericanos blancos de clase media) suelen ser los encargados de liberar a los pueblos oprimidos e implantar la democracia eliminando al villano de la historia. Encontrándose así una similitud muy grande con la narrativa que se suele utilizar para justificar los conflictos armados norteamericanos. Si tomamos por ejemplo los casos de la guerra de Irak y Afganistán, en ambos el argumento era combatir a un tirano y liberar aquellos pueblos oprimidos para sí implantar la libertad y la democracia como el ideal de una sociedad. Se aparenta dar una idea de una guerra altruista en la cual el interés económico no existe. En realidad, hasta cierto punto se muestra como coincidencia que tanto Irak como Afganistán sean países muy ricos en petróleo.

Como se pudo observar, este mismo guion es repetido en algunos momentos de la serie como por ejemplo cuando se libera a la gente de la comunidad de la Fábrica del régimen dictatorial de Negan luego de lo cual se implanta un nuevo régimen de colaboración entre las comunidades liberas y la comunidad de los protagonistas a los cuales en cierta forma se podría decir que les deben su libertad. Siendo a su vez, un símil de la idealización que se tiene en Estados Unidos sobre los países que, una vez terminadas Las guerras, están o deberían estar agradecidos con el ejército norteamericano, al cual le deben su libertad.

Sin embargo, como es evidente, es el control por las riquezas y el territorio lo que estructura esta narrativa en ambos casos, la cual en el fondo busca justificar los diversos conflictos armados norteamericanos. Quizá el momento más evidente de este hecho dentro de esta serie ocurrió en el arco argumental de la granja de Herschel. Aquí podemos apreciar cómo el legítimo dueño de ese territorio es echado de menos y sus opiniones se las presenta como absurdas. Esta es una analogía de la suerte de infantilización hacia los países subdesarrollados a los cuales se pretende dominar aduciendo que no son capaces de controlar su territorio de una manera coherente.

En cuanto a la relación del zombi y el ‘otro’ de occidente que también lo podríamos denominar el marginal, el subdesarrollado, el otro del sur global. Una de las primeras cosas que se descubrió es que al analizar la imagen visual del zombi se pudo apreciar un símil visual que existe entre este y el estereotipo imaginario que posee un vagabundo. Al respecto, la autora Adela Cortina Orts (2017) propone el término

“aporofobia”, es decir, miedo al pobre y a todas las connotaciones que van ligadas a él. Este miedo al pobre se ve extrapolado a los grupos sociales a los que se les asocia. De igual manera siendo el zombi el símil de un vagabundo, compartiendo varios rasgos visuales con el mismo, termina adquiriendo las mismas cargas simbólicas y generando el mismo miedo. En otras palabras, el zombi de estas series y los marginados del mundo, los pobres del sur global representan al mismo sujeto generando los mismos miedos e interacciones en la sociedad norteamericana que no sabe cómo lidiar con esta otra realidad, la cual a su vez, suele ser invisibilizada en las producciones audiovisuales. Son el lado feo de la sociedad norteamericana que Hollywood muy rara vez muestra en pantalla pero que sin embargo existen. Es la realidad incómoda con la cual el “American way of life” tiene que convivir.

Partiendo de esta conclusión previa de que el zombi es una representación de aquella otra realidad pobre, indeseada e invisibilizada ante la cual el norteamericano de clase media tiene que convivir, cabe analizar ¿de dónde puede provenir este miedo?

Como ya se dijo en su momento, existe un símil narrativo muy curioso entre la película el Nacimiento de una Nación y varias películas del género zombi. Quizá el símil más importante que se encontró es el horror por parte de los protagonistas hacia su enemigo que los obliga a encerrarse en sus casas para evitar el contacto con los zombis en un caso y evitar el contacto con los negros en el otro. Todo esto mientras se espera que venga una fuerza externa que extermine a los indeseados y restablezca el orden.

Llegando a este punto, y nuevamente mencionando a la película, el Nacimiento de una Nación, vamos a aventurarnos a responder la pregunta ¿a qué se debe el miedo? Una explicación sencilla y evidente es que este es un miedo nacido de la culpa. Culpa del saber el horror vivido por el esclavo durante tantos años de opresión. Culpa por una realidad justificada además por los aparatos de poder. Una culpa que ante todo, va a tratar de negarse, de justificarse. Como es de esperarse, esta culpa se va a traducir en un inmenso miedo y rechazo. En otras palabras, el mayor miedo que presenta el norteamericano blanco de clase media es el miedo al esclavo liberto, el oprimido que busque cobrar venganza contra su opresor.

Este tipo de miedos de los cuales se ha venido hablando también se ven plasmados en la realidad, un ejemplo de ello son los inmensos muros que se construyen en varios países del Norte global con los cuales se pretende mantener alejados a los indeseables, a los zombis. Se podría decir que en realidad los muros son una muestra del miedo nacido de una realidad igualmente culposa pero negada. En otras palabras, es una frontera física

pero también simbólica que mantiene alejados a los indeseables. De igual manera, en esta serie se puede ver que todas las comunidades del futuro post apocalíptico construyen muros por la misma razón.

Cabe preguntarse en este momento ¿cuál es la forma final de organización a la que se pretende llegar? Esta serie tiene una manera muy curiosa de responder esta pregunta. Algo que pudimos analizar cuando vimos que a lo largo de sus temporadas existe una analogía muy curiosa entre la historia dentro de la serie y la historia de la humanidad, tanto así que en sus temporadas finales se puede observar un estado capitalista moderno muy similar a los Estados Unidos de principios del siglo XX. Quizá el momento más singular para sostener esta afirmación es cuando se reúnen los protagonistas como si fueran los nuevos padres de la patria a firmar una nueva constitución fundacional. Igualmente, a partir de este momento en la serie aparecen las primeras estructuras económicas, mercado, etc.

Igualmente, como menciona Schlenke (2024, 2), hacia el final de la serie es posible identificar con mayor nitidez los elementos constitutivos de un Estado: una población permanente, un territorio definido y un gobierno con capacidad para ejercer control efectivo sobre dicho territorio y mantener relaciones internacionales con otros Estados. Asimismo, se evidencian las principales obligaciones que debe asumir toda entidad estatal, entre ellas, garantizar el cumplimiento de los derechos, promover el desarrollo integral de las personas y velar por la seguridad de la población.

Con todo lo anteriormente dicho, lo que se pretende argumentar, es que en esta serie para reconstruir nuevamente la sociedad en el post apocalipsis, se siguen al pie de la letra las ideas detrás del mito de formación de los EE. UU. como son el “Destino Manifiesto” y la “Mitología de Frontera”.

Algo interesante que se encontró respecto a los mitos de formación de EE. UU., es que la ideología del destino manifiesto aparece muchas veces como justificante del actuar de los protagonistas. Es lo que se espera de ellos. Es por esto que una forma de organizar y jerarquizar la nueva sociedad que se pudo observar en *The Walking Dead*, consiste en mostrar los valores positivos de los protagonistas principales ya sea su liderazgo, sentido de justicia, inteligencia, valores morales etc. Si bien es cierto que estos personajes en determinado momento también pueden mostrar un lado negativo. Aun así, con el tiempo alcanzarán la redención de sus pecados. Esto lo que conlleva es, a mostrar a los protagonistas principales como los más aptos y por lo tanto los más idóneos para la toma de decisiones, así como la organización de la sociedad. Si retomamos la idea del

“Destino Manifiesto”, se podría decir que es el destino evidente para los protagonistas. Y dado el hecho de que la mayoría de sus protagonistas suelen ser norteamericanos blancos de clase media. Se convierte en una especie de ideal el que sobre ellos recaiga el papel de dirigir y organizar la sociedad del futuro. También se pudo observar que en realidad los protagonistas de esta serie son un símil de los pioneros que colonizaron el “Salvaje Oeste” por ello es tan importante la figura del Sheriff en ambos casos, así como la idea de la frontera que va siendo conquistada por grandes caravanas de colonos y va avanzando hacia el oeste.

En base a todo lo anteriormente dicho vemos que esta serie no sólo qué plantea al Estado capitalista moderno como el estado máximo de organización al que puede llegar una sociedad, sino que además justifica el hecho de que, para llegar a esta forma de organización idealizada, quedan justificadas las guerras y las intervenciones armadas en contra de aquellos a los cuales se les presenta como villanos, por una parte, o incapaces de controlar de manera responsable su territorio por otra.

Una crítica muy importante que mencionar en este punto es cuando comparamos esta serie con la ciencia ficción clásica en donde a través de escenarios y mundos imaginados, se busca es crear un mecanismo crítico que desnaturaliza lo familiar al exponerlo bajo reglas radicalmente distintas. En esta serie en cambio opera como un espejo “no” transformador. Las lógicas capitalistas, coloniales y estatales de la actualidad no se cuestionan, sino que se replican como únicas opciones viables, incluso en un mundo sin instituciones. Así, estas categorías se reducen a una “estética” postapocalíptica y no a una herramienta crítica para desestabilizar la percepción del espectador como suele suceder con relatos de ciencia ficción clásica como por ejemplo los famosos *Un mundo feliz* de Huxley o *1984* de Orwell.

A pesar de esto, en esta serie si se puede apreciar la arbitrariedad del sistema capitalista y colonial en un mundo posapocalíptico, ya que, a manera crítica, hasta podría parecer absurda la lógica de los personajes de querer perpetuar el orden actual al querer recrear en el “caos” las mismas formas de organización jerárquica con reyes, sheriffs, mercados, etc. A su vez, queda de manifiesto que el capitalismo no es un orden “natural”, sino una construcción sumamente frágil que requiere esfuerzo y cuidado constante, todo esto al tiempo que se quiere implantar la idea del capitalismo como el “fin de la historia”

Finalmente, y viendo otros productos mediáticos de zombis como la película *Fido*, de la cual se habló con anterioridad. Vemos una posibilidad a futuro que, hasta cierto punto, se podría decir que ya está sucediendo en EE. UU. Nos referimos a la

instrumentalización de los ‘nosotros’, marginales, indeseados, migrantes, etc. A los cuales se los pone a trabajar en beneficio de la sociedad, solo que, en calidad de sirvientes y subordinados. Sin embargo, cabe mencionar que siempre estará presente un miedo latente a que estos se liberen y ataquen a sus amos.

De todo lo expuesto, una conclusión final es que efectivamente estas series y películas post apocalípticas funcionan como dispositivos legitimadores del orden mundial actual, así como sus estructuras de poder. También delimitan una estructura social mundial que divide un ‘nosotros’ occidental del norte global frente a los ‘nosotros’ del sur global y justifica las relaciones de dominación de los unos hacia los otros.

A pesar de todo y frente a todo lo expuesto, existen estrategias en contra de esta dominación cultural tal como vimos en el caso latinoamericano y la resignificación del género zombi. La respuesta frente a esta visión de concebir el mundo es que, desde acá, nos reímos de ello. Hacemos una crítica burlesca de estas fobias del gigante del norte, pues como vimos con “Soy un zombi”. El protagonista latinoamericano abraza la etiqueta del zombi, del otro salvaje y le da la vuelta, la resignifica, la antropofaguisa y deglute como algo nuevo, como una posibilidad en la cual un mundo libre del sistema capitalista en realidad sea lo más cercano a un paraíso. Después de todo, quizá lo mejor sea reconocernos como zombis, como marginados, como antropófagos, como salvajes. Puede que allí, en el ‘otro’ lado de la historia y de la frontera, se pueda encontrar el camino a la utopía.

Lista de referencias

- Andrade, Oswald de. 1928. “Manifiesto Antropófago”. *IDIS*. Accedido el 22 de enero de 2025. <https://proyectoidis.org/manifiesto-antropofago/>.
- Apostolides, Jean-Marie. 1980. *Le roi-machine: Spectacle et politique au temps de Louis XIV*. Paris: Minuit.
- Bartra, Roger. 2001. “El mito salvaje”. *Revista Ciencias*. <https://www.revistacienciasunam.com/pt/95-revistas/revista-ciencias-60/809-el-mito-salvaje.html>.
- Becker, Howard S. 2009. “El poder de la inercia”. *Apuntes de Investigación del CECYP*, n.º 15: 99–111.
- Betancourt, Carlos Emilio. 1990. “Gramsci y el concepto del bloque histórico”. *Historia crítica*, n.º 4: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2182595>.
- Bhabha, Homi K. 2004. *The location of culture*. Routledge Classics. London: Routledge.
- Brenna B., Jorge E. 2011. “La mitología fronteriza: Turner y la modernidad”. *Estudios Fronterizos* 12 (24): 9–34. <https://doi.org/10.21670/ref.2011.24.a01>.
- Brito Alvarado, Xavier, Adriana Rodríguez Caguana, y Diego Jadán. 2023. “El origen cinematográfico del colonialismo en Haití: White of Zombie”. *Ética y Cine Journal* 13 (2): 61–73. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v13.n2.41970>.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-de-buenos-aires/historia-del-arte/burke-peter-visto-y-no-visto-cap-vii-estereotipos-de-los-otros/65060866>.
- Casanueva, Rocío. 2007. “México a través de los ojos de un americano. Relaciones México-Estados Unidos en 1866”. Tesis de maestría, Universidad Iberoamericana, México. <http://ri.iberomx:8080/viewer/?code=014886>.
- Cervantes Pérez, Mónica Alejandra. 2014. “Zombie Media: El ataque zombi en TV”. *Revista DOXA* 4 (4): 107-20.
- Chomsky, N. 2003. “Hegemonía o supervivencia: La estrategia imperialista de Estados Unidos”. Ediciones B.
- Cocimano, Gabriel. 2006. “Tiempo de caníbales: El canibalismo como alegoría de la relación Occidente-Latinoamérica”. *Escaner Cultural*. <https://www.escaner.cl/escaner87/ensayo.html>.

- Cortina Orts, Adela. 2017. *Aporofobia, el rechazo al pobre: Un desafío para la democracia*. Barcelona: Paidós.
- Currie, Andrew, dir. 2006. *Fido*. Lionsgate Films.
- Fernández-Montesinos, Federico Aznar. 2018. “El mundo de la posverdad”. *Cuadernos de Estrategia* 197. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6518645>.
- Darabont, Frank, dir. 2010–2022. *The Walking Dead*. (Basada en el cómic de Robert Kirkman, Tony Moore y Charlie Adlard). Estados Unidos: Producida por AMC Studios. Emitida originalmente por AMC. Serie de televisión.
- Del Olmo, Alex. 2012. *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo filmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. España: Universitat Ramon Llull.
- Gramsci, Antonio. 2006. *Cartas desde la cárcel*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana. <https://www.marxists.org/espanol/gramsci/cartas-de-la-carcel/index.htm>.
- Flint, David. 2010. *Holocausto zombi ¿qué es un zombi cinematográfico?: Los muertos vivientes devoraron la cultura pop*. Ma non troppo.
- Griffith, D.W., dir. 1915. *El nacimiento de una nación (The Birth of a Nation)*. Estados Unidos: David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation.
- Halperin, Victor, dir. 1932. *White Zombie*. Estados Unidos. United Artists. Película.
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. 2007. *El archivo “escotómico” de la modernidad: Pequeños pasos para una cartografía de la visión*. Alcobendas: Patronato Socio-Cultural.
- Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Johnson, Allen W. 2003. *La evolución de las sociedades: desde los grupos cazadores-recolectores al estado agrario*. Barcelona: Ariel.
- Martínez, Alberto, y Nahum García. s/f. “El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión”. Informe de investigación, Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/server/api/core/bitstreams/c987fb2b-7e0a-49c9-87c9-a434d1892a74/content>.
- Martínez, M. R. G. 2019. “El constructo del negro en René Depestre y Achille Mbembe”. *Estudios Latinoamericanos* 45 (2): 169-85. <https://revistas.unam.mx/index.php/rel/article/download/72811/64263>.
- Marzal Felici, Javier. 2005. “Una propuesta de análisis de la imagen fotográfica mediante la utilización de tecnologías digitales e informacionales”. En *El análisis de la*

- imagen fotográfica*, editado por Rafael López Lita, Javier Marzal Felici, Fco. Javier Gómez Tarín. Colección Humanitats. e-Humanitats 2. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Miller, George, dir. 1979. *Mad Max*. Village Roadshow Pictures (Australia). American International Pictures (Internacional). Película.
- Moïsi, Dominique. 2016. *La géopolitique des séries ou Le triomphe de la peur*. Paris: Stock.
- Moore, Michael, dir. 2002. *Bowling for Columbine*. Estados Unidos: Dog Eat Dog Films. Película documental.
- Moreira Argudo, M., C. Alcívar Trejo, y J. Calderón Cisneros. 2014. “El Destino Manifiesto y la Doctrina Monroe: teorías que influyeron en la pérdida de influencia de la política norteamericana en los países de América Latina en el siglo 21”. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. <http://www.eumed.net/rev/cccss/27/doctrina-moroe.html>.
- Nussbaum, Martha. 2019. *La monarquía del miedo: Una mirada filosófica a la crisis política actual*. Traducido por Albino Santos Mosquera *Estado y Sociedad*, 2.^a ed. Bogotá: Planeta / Paidós.
- O’Sullivan, John. 1845. “Destino Manifiesto”. *Mundo ancho y ajeno*. Traducido por José Luis Gómez Serrano. Accedido el 21 de enero de 2025. <https://jlgs.com.mx/traduccion/de-ingles/destino-manifiesto-john-osullivan-1845/>.
- Obarrio, Juan. 2013. “Pensar al sur”. *Revista Intersticios de la Política y la Cultura*. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/5362>.
- Panofsky, Erwin. 2004. *Estudios sobre iconología*, 1.^a ed., 14.^a reimp. Madrid: Alianza.
- Perceval, Ares. 2022. “Alteridad / otredad”. *Diccionario de la guerra, la paz y el desarme*. Accedido el 2 de mayo. <http://diccionarioguerrapazdesarme.centredelas.org/es/alteridad-otredad/>.
- Pinedo Cantillo, Iván Alfonso. 2021. “Reseña de *La monarquía del miedo: Una mirada filosófica a la crisis política actual*”. *Ideas y Valores* 70 (176): 202–7. <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v70n176.71163>.
- Romero, George A., dir. 1968. *La noche de los muertos vivientes (Night of the Living Dead)*. Estados Unidos: Image Ten. Película.
- Rosero, J. Miguel. 2009. “Estados Unidos: Destino Manifiesto La expansión territorial de los Estados Unidos de América del Norte”. *La Cruzada del Saber*.

<https://web.archive.org/web/20111123174147/http://www.lacruzadadelsaber.org/la-cruzada-del-saber/revista-numero-5-de-la-cruzada-del-saber>.

- Rousseau, Jean-Jacques. 1993. *El contrato social*. Traducido por María José Villaverde Rico. Barcelona: Altaya.
- Salazar, Robinson. 2009. “La nueva estrategia de control social. Miedo en los medios y terror en los espacios emergentes”. *Quórum Académico* 6 (2): 105-23.
- Suvin, Darko. 1984. *Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*. *Lengua y estudios literarios*. México: Fondo de cultura Económica.
- Todorov, Cvetan, y Flora Botton Burlá. 1991. *La conquista de América: El problema del otro*. 3a. edition en español. México: Siglo veintiuno.
- Turner, Frederick. 1987. “El significado de la frontera en la historia americana”. *Secuencia*, n.º 07: 187–207. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i07.170>.
- Ulloa, Jorge, dir. 2013. *Soy un Zombie*. Touche Films. Accedido el 22 de enero de 2025. https://www.youtube.com/watch?v=IGfdVXkoe_c&t=6s.
- Van Leeuwen, Theo. 2008. *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*. Oxford: Oxford University Press.
- Weber, Max. 2016. *La política como vocación*. CreateSpace Independent Publishing Platform.

Anexos

Anexo 1: Análisis de la película “El Nacimiento de una Nación”

“El Nacimiento de una Nación” es una polémica película de 1915 dirigida por D. W. Griffith. Es una de las más famosas de su época y una de las más significativas de la historia del cine. Tanto así que, en 1992, la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos la seleccionó para su preservación en el National Film Registry. Esto debido en gran parte a sus avances técnicos no utilizados hasta el momento, así como la argumentación de que posee un gran valor cultural e histórico. No obstante, también es duramente criticada debido a que su argumento promueve abiertamente el racismo, defiende al Ku Kux Klan, y promueve la postura de la supremacía de la raza blanca. Al mismo tiempo que muestra a los individuos de raza negra como seres irracionales, grotescos, y viciosos. Y algo que en su momento debió causar mucha preocupación (en los blancos), es que se los mostraba como muy propensos a abusar sexualmente de las jóvenes blancas.

Para entender el contexto, a los que hace referencia esta película. Primero debemos recordar que el cine es un creador de la conciencia histórica, a la vez que expresa su tiempo (Sorlin 1985–2005) Si analizamos la época y el lugar en el que esta película fue creada, podemos apreciar que la Guerra de Secesión no había terminado hace mucho, luego de la cual la esclavitud fue abolida y 4 millones de esclavos fueron liberados. Como es de suponerse, esto generó mucho miedo en los antiguos esclavistas, miedo bajo la idea de que un esclavo liberto, buscará cobrar venganza en contra de la sociedad que lo esclavizó en primera instancia. Este miedo es algo que claramente se ve manifestado en esta película.



Figura 16. D.W. Griffith, Fotograma de la película El Nacimiento de una nación, 1915.

Este miedo a su vez ayuda a argumentar el por qué se ha decidido interpretar a esta película como una precursora del Cine zombi. A la vez que también se puede argumentar, que los esclavos libertos de igual manera son precursores de la imagen del zombi como lo conocemos hoy en día. Esto no solo por la imagen alterada, grotesca y monstruosa en la que se presenta al hombre de raza negra en esta película, sino que, además se lo presenta de forma terriblemente deshumanizada. Como un animal que forma parte de una enorme manada terriblemente peligrosa, desprovista de toda razón, con la cual no hay como dialogar y que, por lo tanto, la única acción posible es su eliminación. Esta película, también sugiere la manera de tratar con esta problemática, ya que los miembros del Ku Klux Klan, son presentados literalmente como “los héroes de la película” los cuales llegan a salvar el día.

Respecto a esto, Peter Burke nos menciona que cuando se produce un encuentro entre culturas distintas (en este caso la visión del hombre blanco sobre el negro) lo más probable es que las imágenes que una hace de otra sean estereotipadas. También nos dice que los estereotipos más crueles, se basan en la simple presunción de que ‘nosotros’ (entendido desde la mirada del hombre blanco) somos humanos o civilizados, mientras que ellos (los otros) apenas se diferencian de animales tales como el perro o el cerdo, o en este caso de estudio zombis (Burke 2005).

Otro argumento para demostrar cómo esta película es la precursora del Cine zombi, lo podemos apreciar en una escena de esta película, en la que un grupo de supervivientes blancos, se encierran en una casa de campo para protegerse de una turba numerosa de esclavos libertos que buscan hacerles daño. Esta escena, que para su momento debió resultar “terrorífica”, es una analogía directa que tiempo después el

director de cine estadounidense George A. Romero utilizará como argumento para su película *La noche de los muertos vivientes* (Romero 1968) Como se mencionó antes y debido a esta película, es considerado el padre de la imagen del zombi como se la conoce hoy en día (Cabrejo 2017).

Dicho de otra manera, si comparamos ambas películas retrospectivamente, sus tramas son casi idénticas, con la diferencia de que en una los antagonistas son zombis y en la otra, hombres negros que, de manera similar y sin una motivación clara, amenazan a los protagonistas. Tanto los zombis como los esclavos libertos son representados como seres irracionales e incapaces de dialogar, cuya eliminación parece estar justificada. En el fondo, ambas obras reflejan el temor del hombre blanco hacia el hombre negro, un miedo que se enmarca en contextos de grandes transformaciones sociales para la población afroamericana en Estados Unidos.

Un hito representativo de estos cambios fue la marcha liderada por Martin Luther King en 1963, donde pronunció su emblemático discurso “I have a dream”. Paradójicamente, el sueño de igualdad de King era percibido como una pesadilla para muchos blancos, quienes temían represalias de aquellos a quienes habían oprimido históricamente. Tras este evento, llegaron importantes avances como la Ley de Derechos Civiles de 1964 y la Ley de Derecho de Voto de 1965. Curiosamente, tres años después, Romero estrenó su influyente película de zombis, en el mismo año en que Martin Luther King fue asesinado.

Anexo 2: El ataque a otras formas posibles de organizar un estado

Cuando nos referimos a un mundo postapocalíptico, hablamos de un mundo en donde una catástrofe mundial ya ocurrió y que conlleva un significativo cambio en la sociedad, en su organización, forma de vida y estructura social. Esto se puede dar ya sea por catástrofes ecológicas tal como se puede ver en películas como *Waterworld* (1995) de Kevin Reynolds. También puede ser a causa de una pandemia global como en “Soy leyenda” (2007) de Francis Lawrence o después de una guerra nuclear como fue el caso de las primeras producciones que abordaron este género.

Mad Max (1979–1985) de George Miller, es una de las primeras sagas de películas post apocalípticas de la historia. En ella se nos presenta una sociedad violenta, sin ley, destruida, enferma, donde impera la ley del más fuerte, etc. Sin embargo, se podría asegurar que uno de los elementos más distintivos es que se puede observar una sociedad en donde sobre todo no existe un estado regulador. En pocas palabras en estas películas se puede apreciar una sociedad anarquista.

Al inicio de este trabajo se partió de la primicia de que frente a un posible derrumbe de la sociedad y el sistema capitalista como lo conocemos hoy en día. La única salida posible que se puede apreciar en estas producciones es un intento de volver a formar la sociedad como la conocemos, con la misma estructura. Sin embargo, ¿porque se obvian otras formas de posible organización social? El resultado de formar nuevamente la sociedad desde cero y en base a lo aprendido, bien podría resultar en un intento de formar una utopía igualitaria, pero sin embargo esa parece ser una posibilidad no contemplada. Al momento se desconoce de películas post apocalípticas en las cuales la humanidad termine de esta manera, pero existen muchas en las cuales se observa un retorno a la sociedad capitalista tales como *Soy leyenda* (2007) de Francis Lawrence Lawrence, *Shawn of the dead* (2004) de Edgar Wright o *Warm Wodies* (2013) de Jonathan Levine por citar algunos ejemplos.

En base a lo expuesto una posible explicación es que en estas películas se activa uno de los más utilizados dispositivos de control, sobre todo en la década de los ochenta. Hablamos del ataque a una ideología particular que se manifiesta en contra del orden establecido y que se utiliza como trama de las producciones audiovisuales dirigidas a las masas. En el caso de *Mad Max*, el anarquismo. Es por este motivo que en estas producciones se suele satanizar todo lo que el anarquismo puede representar. Por ello, no es casual que la estética de los villanos en estas películas sea premeditadamente “punk”.



Figura 17. Miller George, Estética Punk de la película Mad Max Road Warrior, 1981

Como es de esperarse, este ataque a través de producciones cinematográficas también se suele extender a otras posibles formas en que se puede conformar y organizar una sociedad, es decir el comunismo. De hecho, sobre todo en la época de la Guerra Fría, era bastante fácil identificar al villano de una película, pues este generalmente era comunista.

En este sentido, los ataques que se le hace al sistema comunista son buscando crear una analogía de este sistema asociándolo a un imaginario muy poderoso ya existente en la memoria de la sociedad norteamericana en la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, es decir el fascismo.

De lo anteriormente expuesto, se puede apreciar un miedo o rechazo a cualquier forma de construcción social que no sea la sociedad capitalista actual. También se puede apreciar una imposibilidad de imaginar un orden social distinto. Es por ello que cuando en la trama de alguna de estas producciones que se desarrollan en un mundo post apocalíptico, si se intenta volver a formar una sociedad, siempre será una sociedad basada en la sociedad occidental capitalista moderna. Incluso muchas veces no importa que precisamente el colapso de esta sociedad haya sido el causante del apocalipsis, tal como lo demuestran algunas películas del Cine Catástrofe, igual se va a tratar de volver a este sistema.

Anexo 3: Sinopsis y arcos argumentales en *The Walking Dead*

A continuación se presenta una breve sinopsis de los principales arcos argumentales de *“The Walking Dead”*

Arco: Inicio de la serie. El brote y el campamento de Atlanta (Temporada 1): Rick Grimes despierta de un coma en un mundo devastado por una epidemia zombi. Busca a su familia y, tras reunirse con ellos, se une a un grupo de sobrevivientes en las afueras de Atlanta. El grupo lucha por sobrevivir contra los muertos vivientes y otros peligros, mientras intenta encontrar seguridad y respuestas sobre la epidemia.

Arco: La granja (Temporada 2): El grupo busca refugio en una granja dirigida por Hershel Greene después de que la hija de Carol, Sophia, desaparece. Las tensiones aumentan mientras intentan rescatarla y enfrentan diferencias éticas y personales. Este arco explora la pérdida, la esperanza y los dilemas morales en un mundo sin ley.

Arco: La prisión y el Gobernador. (Temporadas 3–4): Los sobrevivientes encuentran una prisión abandonada y la convierten en un refugio seguro. Sin embargo, deben enfrentarse a “El Gobernador”, líder de Woodbury, un asentamiento cercano. La confrontación entre ambos grupos desata un conflicto brutal que pone a prueba la moralidad y liderazgo de Rick. La caída de la prisión marca el fin de este arco.

Arco: Terminus y el viaje a Washington (Temporadas 4–5): Después de la caída de la prisión, el grupo queda dividido pero eventualmente se reúne en Terminus, un lugar prometido como un refugio. Pronto descubren que es una trampa caníbal. Escapan y retoman su viaje hacia Washington, DC, con la esperanza de encontrar una cura basada en las afirmaciones de Eugene.

Arco: Alexandria (Temporadas 5–6): El grupo llega a Alexandria, una comunidad aparentemente segura y próspera. Sin embargo, los conflictos internos y la amenaza de los Lobos, un grupo salvaje, ponen en riesgo la estabilidad de la comunidad. Rick asume el liderazgo mientras intenta preparar a Alexandria para un mundo hostil.

Arco: Negan y los Salvadores (Temporadas 7–8): Negan, líder de los Salvadores, emerge como una poderosa amenaza, imponiendo su dominio mediante el miedo y la violencia. Después de un brutal ataque que cobra la vida de miembros clave del grupo, Rick y los demás lideran una rebelión contra los Salvadores, lo que culmina en una guerra total.

Arco: El nuevo comienzo y los Susurradores (Temporada 9): Después de la caída de Negan, el grupo intenta reconstruir la civilización en paz. Sin embargo, una nueva

amenaza surge con los Susurradores, un grupo que vive entre los muertos, usando pieles de zombis para moverse desapercibidos. La confrontación con ellos representa un nuevo nivel de peligro.

Arco: La guerra contra los Susurradores (Temporadas 9–10): La amenaza de los Susurradores alcanza su punto álgido cuando liderados por Alpha y Beta, intentan destruir las comunidades. Los sobrevivientes deben unirse nuevamente para enfrentarlos en una guerra marcada por traiciones y sacrificios.

Arco: La Commonwealth y el fin de la serie (Temporada 11): El grupo descubre la Commonwealth, una comunidad avanzada con decenas de miles de sobrevivientes. Aunque parece ser un nuevo comienzo, pronto enfrentan problemas relacionados con la desigualdad social y un liderazgo corrupto. Este arco sirve como desenlace de la serie y cierra las historias principales de los personajes.

Anexo 4: Análisis visual del cuadro “Progreso Americano” de John Gast (1873)



Figura 18. Este cuadro llamado ‘American Progress’, vemos a una mujer que lidera el avance de mineros, agricultores, caravanas, ferrocarriles y diligencias, pero que a su vez, desplaza a los indios nativos americanos. Algo curioso es observar también que en una mano lleva un cable telegráfico y un libro en la otra (1873).

Si analizamos brevemente esta imagen utilizando la metodología de Marzal (2005) la cual se mencionó previamente. Primero, en el nivel contextual, tenemos la época o contexto en la que fue realizada la imagen, es decir, en el contexto de la llamada conquista del Oeste Norteamericano. De hecho, este cuadro fue ordenado por George A. Crufut, quien se encargaba de promocionar guías de viaje hacia el oeste.

En cuanto al nivel morfológico y compositivo, llama la atención la gigantesca mujer que está en el medio de la escena. Esta como lo podemos apreciar, va liderando a varios colonos que van llevando sus carretas mientras delante de ellos se ve a los nativos americanos que son desplazados en la dirección contraria. Junto a los nativos también se puede apreciar lo que podríamos denominar como la “frontera” que va avanzando de manera contraria al avance de los colonos. También se puede apreciar que detrás de los colonos quedan plantaciones, y el avance de un ferrocarril.

En cuanto al nivel enunciativo, tenemos que el personaje central es lo que para muchos es una representación o personificación femenina de los Estados Unidos a la cual se le denomina “Columbia” que viene a significar la “Tierra de Cristóbal Colón”. También llama la atención como tanto la frontera como los nativos americanos vayan huyendo de esta personificación, así como de los colonos con sus carretas y el ferrocarril.

Finalmente, en el análisis de Interpretación global propuesto por Marzal, este cuadro es una representación de cómo Estados Unidos es representado por la figura

femenina central, la cual va avanzando hacia el oeste. Desplazando así, tanto la frontera, como los nativos americanos. A su vez, detrás de la mujer que representa EE. UU. se ve cómo van los colonos, asentándose, sembrando, llevando el ferrocarril que representa la modernidad. Es decir, llevando la civilización a todo el territorio norteamericano. Esto coincide con la doctrina Monroe promulgada por el presidente estadounidense James Monroe, en 1823, y que consistía en adueñarse del interior del continente norteamericano. He ahí, la famosa frase “América para los norteamericanos”. Esta doctrina a su vez corresponde a la doctrina del “Destino Manifiesto” la cual ya mencionamos con anterioridad. También es importante mencionar que fue asumida con extraordinaria ilusión por el pueblo norteamericano, sobre todo, por parte de los colonos.

Anexo 5: Análisis del comparativo con el cómic de The Walking Dead

Si bien es cierto que el cómic difiere en muchos sentidos de la serie de televisión, no difiere mucho en cuanto a sus arcos argumentales, pues en ambas tenemos casi los mismos como por ejemplo el conflicto contra el Gobernador y Woodbury, la guerra contra Negan, el enfrentamiento a los Susurradores entre otras. Sin embargo, mientras que en el arco final de la serie, los acontecimientos que ocurren en la “Commonwealth” (mancomunidad en español) dejan un final abierto, en el cómic si se puede apreciar un regreso a una “normalidad” por así llamarla.

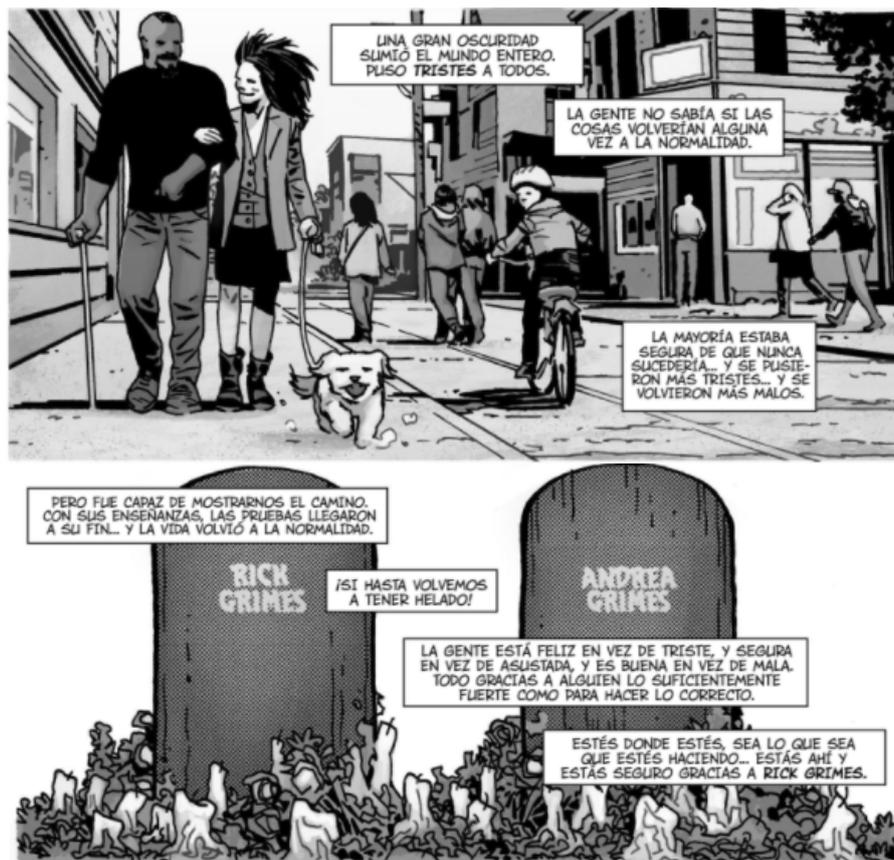


Figura 19. Muestran estas Imágenes del último comic de The Walking Dead No. 193. En sus últimas páginas se cuenta, o se muestra a manera de epílogo, como gracias a los esfuerzos del sherif Rick Grimes todo regresa a la normalidad (2019)

Lo cierto es que, en el capítulo final del cómic, ciertamente se puede apreciar un regreso al ‘Estado’ o más bien un regreso a los Estados Unidos en sus primeros años. Un regreso a la “normalidad” como se menciona en este mismo cómic. Incluso como se muestra en la imagen de más arriba, hasta se vuelve a tener helado, esto indicando un regreso a la civilización.

También se pueden apreciar ya los elementos más distintivos de un estado como tal pues existe la democracia ya que hay elecciones y existe una presidenta. Existen además los aparatos del estado como las fuerzas de orden público. También existe un poder judicial con jueces, abogados, etc. Incluso hacen uso de un “ferrocarril que lleva la modernidad al vasto territorio”.



Figura 20. En la imagen de arriba aparece la presidenta del nuevo estado acompañada por las fuerzas del orden público. En la imagen de abajo, se puede apreciar que existen juicios con abogados, jueces, etc. No. 193, 2019



Figura 21. En el capítulo final del cómic de The Walking Dead, se puede apreciar cómo se va expandiendo la civilización gracias al uso del ferrocarril, algo que simbólicamente es muy similar al cuadro “El progreso americano” que se analizó previamente. No. 193, 2019

Finalmente, al final del cómic, en analogía a lo que sucedió con los indios norteamericanos, los zombies se encuentran casi extintos. De hecho, se explica que no se

ha visto uno en al menos diez años, salvo por un espectáculo de feria que los muestra como rarezas que recuerdan otra época más salvaje y que, como lo cuenta el mismo dueño del espectáculo, sirve para recordar a la gente el peligro que pueden representar los zombis (es decir los otros) y que por lo tanto quedó justificado su exterminio.

Como se puede evidenciar en el final del cómic se da por sentado el regreso del Estado y el exterminio del otro lo cual indica seguridad y prosperidad en el nuevo mundo, no sin dejar en claro que todavía es una amenaza latente que en cualquier momento puede volver. Es decir, la frontera se cierra.

Esto es algo muy distinto a lo que sucede en la serie –y en lo que se puede apreciar de sus series derivadas–. En este universo de spinoffs, al parecer nunca se llega a exterminar al otro, siempre va a ser una amenaza constante, una guerra eterna, es decir, la frontera nunca se cierra y por lo tanto va a estar siempre en continua expansión y de igual manera, justificando la eliminación constante de los ‘nosotros’.