

# Invención, palimpsestos y recursividad enunciativa en el *Lazarillo Z*. Lo monstruoso como mecanismo de recodificación

José Antonio Calzón García<sup>1</sup>

Recibido: 19 enero 2018 / Aceptado: 1 de febrero 2019

**Resumen:** Este artículo analiza el *Lazarillo Z* teniendo en cuenta su valor en cuanto reescritura del clásico renacentista desde el prisma del monstruo. En primer lugar, se estudian los distintos niveles enunciativos que se superponen en el relato, para a continuación analizar la intertextualidad en la obra, desde el doble punto de vista de la fidelidad al original —en cuanto a la repetición de temas, ideas, personajes o episodios— y de la adición de rasgos nuevos, entre los que destaca la incorporación de la figura del monstruo y su identificación con las características del pícaro en cuanto arquetipo.

**Palabras clave:** *Lazarillo Z*, intertextualidad, enunciación, reescritura.

## [en] Invention, palimpsests and enunciative recursion in *Lazarillo Z*. Monstrosity as a mechanism of recodification

**Abstract:** This article analyses *Lazarillo Z* considering its value as a re-writing of the classical Renaissance novel from the perspective of the monster. First, the different enunciative levels overlapping in the story are studied. Then, intertextuality in the novel is discussed from two points of view: considering its fidelity to the original text —as a repetition of subjects, ideas, characters and episodes— and according to the addition of new traits, such as the inclusion of the figure of monster and its identification with the archetypal rogue characteristics.

**Keywords:** *Lazarillo Z*, intertextuality, enunciation, re-writing.

**Sumario:** 1. Introducción: de zombis y vampiros; 2. El *Lazarillo Z*: análisis; 2.1. Cuestiones generales: aproximación al texto; 2.2. El remake *Z*; 2.3. Niveles narrativos en el *Lazarillo Z*; 2.4. El juego de la intertextualidad: originalidad y palimpsestos, o cómo hacer borrón y cuenta nueva; 2.4.1. Viejas voces...; 2.4.1.1. Patrones comunes; 2.4.1.2. Guiños intertextuales; 2.4.2. Nuevos ámbitos...; 2.4.2.1. El juego de la intertextualidad apócrifa; 2.4.2.2. Novedad en el *Lazarillo Z*; 2.4.2.3. El monstruo o la resignificación del pícaro; 3. Conclusiones

**Cómo citar:** Calzón García, J. A. (2020). Invención, palimpsestos y recursividad enunciativa en el *Lazarillo Z*. Lo monstruoso como mecanismo de recodificación, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 38, pp. 33-49

## 1. Introducción: de zombis y vampiros

La utilización de la figura del monstruo en el arte ha permitido crear, tal y como Ferrero y Roas (2011: 3) apuntan, una fórmula discursiva en la cual el personaje adquiere, *per se*, un valor metafórico: “con el monstruo no abordamos directamente nuestros miedos o deseos, sino que estos son traducidos mediante metáforas que relacionamos tanto con las cualidades del monstruo como con el conjunto de la narración”. De este modo, el monstruo, en cuanto representante del “Otro”, se convierte en el cauce ideal para la expresión de las pasiones y los apetitos (Martínez Lucena, 2008: 259), dejando aflorar “los ritmos y armonías ocultos en la Naturaleza” (García, 2009: 8-9).

De entre los monstruos de más fecunda producción en la literatura, en los últimos siglos, el vampiro, sin duda, ocupa uno de los puestos más destacados. Así, si bien los primeros testimonios de vampiros parecen remontarse a la antigua Asiria del año 4000 antes de nuestra era, la construcción literaria del mito —dejando al margen curiosos manuales como el *Tratado sobre los vampiros* (1746), de Augustin Calmet (Agustí Aparisi, 2016: 195)— surgió gracias a John W. Polidori, a Sheridan Le Fanu y, sobre todo, al celeberrimo *Drácula* (1897) de Bram Stoker (Segovia Esteban, 2016: 154-155). De este modo, el vampiro de Stoker sentó las bases del arquetipo, a partir de las vicisitudes

<sup>1</sup> Universidad de Cantabria  
joseantonioalzon@gmail.com

de un personaje que “busca apropiarse de la vida física de los demás” (García, 2009: 11), alejándose del tratamiento puramente externo del monstruo —tal y como habían hecho hasta entonces Polidori y Le Fanu—, gracias a la figura del profesor Abraham van Helsing<sup>2</sup> (Segovia Esteban, 2016: 158). Desde entonces, habrá que esperar casi ochenta años hasta que un nuevo relato sobre el vampirismo —en este caso *Entrevista con el vampiro* (1973), de Anne Rice— reformule la figura del monstruo bebedor de sangre, convirtiéndole en una víctima “buena” adaptada a los tiempos modernos (Segovia Esteban, 2016: 163)<sup>3</sup>. Así, el vampiro actual —del cual la serie de libros de *Crepúsculo* (2005-2010), de la escritora Stephenie Meyer, constituiría una muestra paradigmática— se ha convertido en alguien moralmente intachable (Martínez Díaz, 2010: 615), un “ser sentimental” que “provoca más el afecto que el miedo de antaño o la erótica de otras épocas”, rompiendo con la tradición que le había convertido en un ser narcisista (Martínez Lucena, 2008: 255), rebelde, que no cree en la sociedad y que se autoexcluye de ella (Morales Lomas, 2013: 129). De este modo, el mito del vampiro parece haber sufrido un progresivo proceso de humanización (Martínez Díaz, 2010: 614).

El vampiro, en suma, a pesar de ser una suerte de cajón de sastre donde caben seres de rasgos muy diversos, parece haberse convertido en la representación de los seres en conflicto con su propia naturaleza (López Corral, 2012: 54), los cuales a su vez se dejan seducir por la idea de resquebrajar el velo de inocencia de los humanos aún no desengañados (García, 2009: 11), sirviéndose del miedo —fundamentalmente a los muertos y a su resurrección (Agustí Aparisi, 2016: 180)— para ello (Segovia Esteban, 2016: 155), a partir de la construcción simbólica de la sangre en cuanto elemento de poder (Agustí Aparisi, 2016: 183-184). Pero el vampiro representa también la evasión, fruto de la imagen del caballero de otro tiempo, ajeno a la sociedad y garante del orden aristocrático-feudal, “frente al que se va imponiendo una visión del mundo diferenciada que se construye sobre otros resortes ideológicos” (Morales Lomas, 2013: 125-126). De este modo, miedo, inocencia y revalorización del pasado se conjugan en la construcción de un personaje que, irónicamente, ha sabido evolucionar con el correr de las últimas décadas.

Otro monstruo con una enorme fecundidad desde mediados del siglo XX ha sido el zombi. Frente al vampiro, el origen del zombi —a pesar de ser posible encontrar su antecedente en las danzas de la muerte de finales de la Edad Media (Jáuregui Ezquibela, 2014: 133)— se encuentra vinculado al vudú, ambos oriundos de la costa atlántica de África, desde la cual viajaría a Haití<sup>4</sup> para su propagación (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 50). Ya en el siglo XX, el zombi caribeño sería estudiado antropológicamente por Neale Hurston y Wade Davis, quienes comprobarían que el estado zombi era consecuencia en realidad de la ingesta de tetrodotoxina (Ferrero y Roas, 2011: 5). Desde Haití, el zombi pasaría al cine con *La legión de los hombres sin alma* (1932), basada en la obra *The magic island* (1929) de William Seabrook (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 53), haciendo que, a diferencia de lo que había ocurrido con el vampiro, sea el cine el primer y principal cauce de difusión para la narrativa relacionada con los zombis. No obstante, será con la llegada de George A. Romero y de su *La noche de los muertos vivientes* (1968), basada en el relato *Soy leyenda* (1954), de Richard Matheson (Carcavilla Puey, 2013: 4), cuando el género zombi adquiera carta de identidad propia<sup>5</sup>, a partir de una película donde se reelabora la figura del monstruo, alejándole, en primera instancia, de la problemática concreta de la sobreexplotación de los esclavos negros (Fillol, Salvadó-Corretger y Bou i Sala, 2016: 58) y convirtiéndolo así en un elemento de la cultura pop (Molina Gil, 2015: 132), al tiempo que se dotaba al zombi con sus características fundamentales actuales: “se racionalizan los elementos mágicos y desaparecen los motivos exóticos referentes al vudú de la anterior etapa para entrar en un naturalismo visual extremo” (Carcavilla Puey, 2013: 3). De este modo, el vudú dejará de ser el eje de la trama, el zombi ya no es tan solo uno, sino un grupo, aparecen la atracción por la carne humana y el miedo al contagio como elementos narrativos y se elimina la figura del amo de zombis —deudora del contexto haitiano—, convirtiéndolos en figuras autónomas (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 54). Desde entonces, la figura del zombi ha sido de una enorme fecundidad —más en el ámbito audiovisual que en el literario<sup>6</sup>—, dando lugar en los últimos tiempos —amén de éxitos como *The Walking Dead* (2010-actualidad), *REC* (2007) o *28 semanas después* (2007)—, y específicamente en el mundo hispano, a toda una suerte de *remakes* donde se retoman textos literarios sobradamente conocidos adaptados al contexto de la presencia zombi, tal y como es el caso del *Quijote Z* (2010), de *La casa de Bernarda Alba Zombi* (2009) o del libro que nos va a ocupar en las próximas páginas, el *Lazarillo Z* (2010).

Lo cierto es que, frente al individualismo vampírico, el zombi constituye una fantasía colectiva en la que se repite la primera etapa de todo proceso iniciático: el sufrimiento, la enfermedad, la pérdida del alma o la posesión por malos espíritus (Carcavilla Puey, 2013: 2). El zombi, a partir de la actualización llevada a cabo por Romero, aparece intrín-

<sup>2</sup> En efecto, van Helsing formulará las principales características del vampiro, que servirán como referencia en la construcción moderna del mito: es inmortal, se fortalece al beber sangre, no come, no arroja sombra, posee una fuerza sobrehumana, no se refleja en los espejos, puede metamorfosearse, no puede entrar en un sitio si no es invitado, su poder acaba al amanecer y el ajo, las balas consagradas o las estacas rompen su invulnerabilidad (Segovia Esteban, 2016: 160).

<sup>3</sup> Esta línea de “reactualización” de la figura del vampiro tendrá continuidad en fenómenos mediáticos posteriores, como por ejemplo en la serie de televisión *True blood* (2008-2014), en la cual los protagonistas se comportan como una minoría estigmatizada, al modo de gais, travestis u otros colectivos (Segovia Esteban, 2016: 167).

<sup>4</sup> No en vano, el término *zombi* proviene del criollo haitiano *zombi* (Ferrero y Roas, 2011: 4), el cual a su vez vendría de *ndzumbi*, voz usada por la tribu mitsogho de Gabón para referirse al cadáver de un muerto (Fillol, Salvadó-Corretger y Bou i Sala, 2016: 55).

<sup>5</sup> No obstante, tal y como Carcavilla Puey (2013: 4) ha apuntado, llama poderosamente la atención que en la película original los monstruos no aparezcan categorizados como zombis en ningún momento, siendo la crítica quien, desde el principio, empezó a designarlos así.

<sup>6</sup> Véase Molina Gil (2015: 152-153) y Cano Esteban y Ferreira (2017: 2-3) para un rápido repaso a la presencia de la temática zombi en la literatura y el cine.

secamente relacionado con la llegada del apocalipsis, ante el cual ser engullido por un zombi supone pasar al nivel de los instintos, volviendo a la idea iniciática de la muerte del yo (Carcavilla Puey, 2013: 7-11). Nos hallamos, por tanto, ante un monstruo que, por su propia naturaleza pop, es un producto comercial al tiempo que una elaboración psíquica que vuelve físicos, reales, nuestros temores (Coulombe, 2016: 6). Pero esta condición de monstruo vinculado a la cultura actual ha hecho del zombi también una metáfora del hombre hiperindividualista del mundo actual, en el cual el *homo zombicus* se mueve a caballo entre la socialización superficial y el aislamiento tecnológico y laboral (García Ferrer, 2017). El zombi, en efecto, se ha convertido en un símbolo de los tiempos modernos, en los que personifica la angustia ante la muerte desde la perspectiva del materialismo, representando la neurosis colectiva ante el miedo a la catástrofe (Carcavilla Puey, 2013: 5 y 13). El ataque zombi, de este modo, no es más que una metáfora del temor ante la destrucción de la civilización, destrucción que, irónicamente, puede convertirse a su vez en liberación del individuo alienado en la castrante sociedad moderna (Coulombe, 2016: 10-12), lo cual hace del zombi un ente ambivalente, en la medida en que representa el miedo a ser controlado (Ferrero y Roas, 2011: 23) y a su vez la liberación apocalíptica en un entorno asfixiante. Para Labra (2012: 96), es precisamente esa crítica subyacente a los vicios del capitalismo tardío uno de los principales valores de la narrativa zombi.

En resumen, la figura del monstruo —representada fundamentalmente, en los tiempos actuales, a partir del vampiro y el zombi— ha adquirido un enorme valor en la medida en que “es un modo mítico de hablar de la angustia del hombre moderno [...] para la pregunta antropológica por el sentido de la vida” (Martínez Lucena, 2008: 238). Desde estas coordenadas es desde las que hemos de asistir al surgimiento del *Lazarillo Z*.

## 2. El *Lazarillo Z*: análisis

### 2.1. Cuestiones generales: aproximación al texto

En el año 2010 veía la luz el *Lazarillo Z*, texto que bebía de forma evidente del clásico de 1554 y que, al igual que este, se servía del artificio de ofrecer al protagonista como autor del relato. La obra, enriquecida con ilustraciones en la edición de 2017 —y de la que nos servimos para este análisis—, ofrece al lector dos planos temporales que se interconectan. En el primero de ellos, el periodista J. D Barrera relata una posible reconstrucción de los sangrientos acontecimientos ocurridos en el año 2009 en el hospital de San Bartolomé, donde un tal Lázaro González Pérez —poco tardará el lector en imaginar de quién se trata— habría sido recluido fruto de un cuadro de ansiedad con alucinaciones paranoicas. Allí será atendido por el doctor Torres, quien entre sus pertenencias personales encontrará nada más y nada menos que una suerte de autobiografía del paciente, cuyo título —*La vida de Lázaro de Tormes, y de sus luchas y transformaciones*— llevará al psiquiatra a la rápida conclusión de que el enfermo se cree un sosias de nuestro pícaro más famoso. Intrigado, se sentará a leer con calma el relato del supuesto Lázaro de Tormes, sin saber que, poco después, será atacado y salvajemente asesinado por varios de sus pacientes, aquejados de un “extraño virus”...

En interconexión con la historia del hospital psiquiátrico, la obra ofrece el relato en primera persona que el doctor Torres está leyendo, esto es, las supuestas andanzas, a lo largo del siglo XVI, de su paciente Lázaro. La historia, dividida al igual que el original en tratados, resulta no poco familiar para el lector, especialmente en los tres primeros capítulos, donde Lázaro nos contará su vida y peripecias al lado de su madre, del ciego, del clérigo y de un caballero. No obstante, la irrupción de la figura de los no-muertos, aquejados de un extraño virus —y responsables, a su vez, de la muerte del ciego—, junto con la aparición de una chiquilla a la que su querencia por la sangre pronto nos llevará a vincularla con la figura del vampiro, alejarán a la historia, a lo largo de los siguientes capítulos, del argumento original, centrándose en la lucha de Lázaro y sus nuevos acompañantes —un abigarrado y bizarro grupo de *freaks*, deformes, excluidos y chupasangres— contra los muertos vivientes, haciendo que los empeños del protagonista se perpetúen hasta el presente, como consecuencia de haber sido mordido por uno de los vampiros y, por tanto, de haber alcanzado la inmortalidad. Por desgracia, también los zombis le acompañarán a lo largo de los siglos, lo que explica el sangriento desenlace final en el hospital de San Bartolomé.

En resumen, el lector se enfrenta a la obra teniendo muy claro desde el principio cuál es el referente —esto es, nuestro más insigne estandarte de la novela picaresca—, no solo por el protagonista, el juego del fingido autobiografismo o los claros guiños a la obra original —especialmente en los tres primeros tratados—, sino por la presencia metaliteraria del *Lazarillo* del XVI, supuestamente escrito por uno de los acompañantes del protagonista —el vampiro Dámaso—, y que una y otra vez desacreditará el pícaro de la nueva versión, desautorizándolo por denigrante y simplista. De este modo, la obra juega a releer —y reescribir— el relato clásico, impregnándolo con la cultura pop del universo zombi y vampírico.

### 2.2. El remake Z

Cuando hablamos de *remake* nos referimos nada más y nada menos que a una “nueva versión” (Raya Bravo, 2017: 48) o, en palabras de García Avis (2017: 92), a “un tipo específico de fenómeno adaptativo”, incluido dentro “del amplio paraguas de los procesos de adaptación cultural”. De este modo, al *remake* lo caracterizaría “el hecho de volver a contar una *misma historia*, dentro de un *mismo modo de representación* [...] hace referencia a una misma historia que

vuelve a ser narrada dentro del mismo medio y, habitualmente, empleando un mismo formato” (García Avis, 2017: 94 y 106). No obstante, y puesto que está unido al concepto de intertextualidad en un sentido amplio, el *remake* permite también, no solo la recuperación del texto original, sino la construcción de uno nuevo, buscando no tanto la imitación de una obra cuanto la “reinención del concepto primigenio, conservando solo algunos detalles de la antigua trama” (Raya Bravo, 2017: 49). De este modo, el *remake*, tal y como ha señalado Molina Gil (2015: 150), surge de una dudosa posición referencial en la medida en que “se establece sobre la obra original como un fino manto que imposibilita la referencia lingüística [...] se impregna de ella hasta devenir un palimpsesto cuya huella más profundamente marcada es la de la obra primera”. En efecto, en palabras de Genette (1989: 495), la imagen del palimpsesto supone la representación metafórica de una situación en la que un texto “se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia”. En este sentido, para el teórico francés, la transtextualidad, esto es, todo lo que conecta a un texto con otro, sustenta, entre las posibilidades que ofrece, el andamiaje de la conexión hipertextual, en la que un texto —hipertexto— deriva de otro texto preexistente —hipotexto— por transformación simple o indirecta (Genette, 1989: 9-17), siendo esta derivación “masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (Genette, 1989: 19).

En los últimos años, tal y como se ha apuntado anteriormente, se está desarrollando toda una corriente de reescritura de clásicos literarios desde el prisma de la presencia zombi, creando así, según la terminología genettiana, un claro y constatable vínculo entre un nuevo hipertexto Z y su correspondiente hipotexto clásico. El primero de estos textos, *Pride and Prejudice and Zombies* (2009), de Seth Grahame-Smith, tuvo continuidad en el ámbito hispano con nuevas versiones del *Quijote*, el *Lazarillo* o incluso *La casa de Bernarda Alba*. Esta reformulación de obras clásicas, en clave Z, puede entenderse en cuanto mecanismo saboteador o deconstructor que se manifiesta como un auténtico “síntoma de la existencia de nuevas conciencias y puestas en práctica de las relecturas o reescrituras de la(s) tradición(es) literaria(s) más canonizada(s)” (Molina Gil, 2015: 154).

En el caso del *Lazarillo Z*, “la inclusión de lo zombi, el uso sistemático de lo humorístico e irónico y la relectura y reescritura de la historia y de la literatura” (Molina Gil, 2015: 158) permiten forjar un texto<sup>7</sup> que ya desde el título lleva a una rápida identificación entre el arquetipo más reconocible de nuestra literatura y los no-muertos. En efecto, si al zombi lo asociamos, al igual que Jáuregui Ezquibela (2014: 141), con la alienación, el nihilismo, la soledad, el anonimato, la despersonalización y el egoísmo, nadie mejor que un pícaro para recordarnos que, tanto a uno como a otro “todo les vale y en su código de conducta no hay lugar para el respeto, el arrepentimiento, la piedad o los escrúpulos” (Jáuregui Ezquibela, 2014: 143). De este modo, la inserción del universo zombi —y del vampírico, como se verá en su momento— dentro de la narrativa picaresca llevará a una suerte de superposición de arquetipos y géneros que recodificará el texto original de Lázaro desde la posmodernidad pop, enriqueciendo la obra clásica a partir del guiño, la intertextualidad y la resignificación.

### 2.3. Niveles narrativos en el *Lazarillo Z*

Tal y como apunta Molina Gil (2015: 158), “el *Lazarillo Z* se estructura como un juego de cajas chinas o niveles diégticos a partir del tópicico del manuscrito encontrado”. En efecto, en primer lugar, vemos una portada en la que figura como autor del texto “Lázaro González Pérez de Tormes”, tal y como certifican la información biográfica que sobre él se añade justo antes del relato (p. 6)<sup>8</sup> y el *copyright* final (p. 250). No obstante, la autobiografía de Lázaro figura enmarcada por una serie de instancias narrativas que se superponen a esta y que comienzan con una voz anónima que menciona de forma sumaria los principales rasgos biográficos del periodista Juan Diego Barrera —“Juan Diego Barrera es periodista y escritor especializado en temas paranormales. Sus libros sobre vampirismo y otros fenómenos sobrenaturales le han granjeado una sólida reputación entre los aficionados al género” (p. 249)—, quien precisamente nos presentará una posible recreación de “los trágicos sucesos acontecidos en el hospital de San Bartolomé durante la madrugada del 14 de septiembre de 2009” (p. 9), elucubración esta que, una vez narrada toda la historia, llevará al propio Barrera a admitir que, tras la muerte del doctor Enrique Torres en la citada institución, “no existe la menor constancia de lo sucedido en el hospital de San Bartolomé, así que todo queda en el terreno de la especulación” (p. 247). Barrera utilizará la fórmula de respeto para un lector-destinatario colectivo —“lo que van a leer, pues, no pretende ser el relato exhaustivo de esos hechos” (p. 9)— que nos engloba a todos.

A continuación, tras el nivel metaenunciativo en el cual Barrera nos anuncia el relato que estamos a punto de leer, asistimos, en efecto, a la posible recreación de lo sucedido en el hospital de San Bartolomé aquel 14 de septiembre (pp. 11-20, 139-141 y 237-245). El relato tendrá un doble valor. Por un lado, nos mostrará a Lázaro en el presente, a modo de paciente de una institución mental de la que parece haber escapado misteriosamente —“la desaparición de Lázaro González Pérez dejaba de ser un misterio para convertirse en una incidencia” (p. 14)—, y, por otra parte, servirá para justificar la inserción del relato autobiográfico de nuestro pícaro más famoso, a partir de la técnica del manuscrito encontrado, gracias a que la curiosidad del doctor Torres le lleva a hurgar entre los objetos personales del protagonista: “abrió entonces el macuto [...] y de él sacó [...] un montón de folios sujetos con una goma [...] Un simple vistazo le dijo que aquello debía de ser un manuscrito, una novela escrita por el paciente” (p. 17). Lo que

<sup>7</sup> Para el estudio de la estructura general de la obra puede consultarse Molina Gil (2015: 157-159).

<sup>8</sup> Para agilizar la lectura, y salvo en aquellos casos en que pueda haber confusión, dado el elevado número de citas del texto se mencionará tan solo la página de la referencia, remitiendo a la bibliografía final (véase González Pérez de Tormes, 2017) para el resto de la información.

Torres tiene entre manos es el relato, en primera persona, de la vida de Lázaro, historia esta que, una vez concluida, llevará al médico a evaluarla como el mero producto de un enajenado: “seguía dando vueltas al elaborado delirio que acababa de leer. Era, sin duda, la obra de un paranoico de primera. Alguien que no sólo se creía un personaje de ficción, sino que había incorporado a su fantasía todos los elementos de los manuales de psiquiatría” (p. 243). El propio Barrera se hará eco de la condición de escribano de Lázaro: “capítulo aparte merece la enigmática escena del paciente huido, Lázaro González Pérez, que dejó tras de sí el manuscrito” (p. 248). A este respecto, llama la atención cómo el autor del *remake*, a diferencia de lo que sucedía en el texto original, se cuida muy mucho de otorgar verosimilitud al rol de Lázaro en cuanto autor de sus propias memorias —en las cuales el título de *La vida de Lázaro de Tormes, y de sus luchas y transformaciones* (p. 23) varía ligeramente la fórmula del original, para aludir sin duda a los combates y metamorfosis del *remake*—, tal y como comprobaremos al leer su historia en primera persona: “a partir de ese día dedicamos un rato cada tarde a iniciarme en los misterios de la letra escrita [...] La primera vez que escribí mi nombre su sonrisa de orgullo compensó con creces el aburrimiento y el desánimo de los días pasados” (p. 117).

Y así, el doctor Torres se convertirá en el primer destinatario de las memorias del pícaro, aludiendo a ello en tres partes del volumen: antes de dar inicio —“agarró el manuscrito con ambas manos [...] la lluvia y los truenos [...] acompañaron la lectura de aquellas palabras delirantes y lúcidas” (p. 20)—, hacia la mitad, a modo de inciso o interrupción —“el doctor Torres terminó su búsqueda en internet [...] y prosiguió con la lectura, quedando absorto de nuevo” (p. 141)— y tras la conclusión de las memorias, para dar cierre al episodio de la truculenta noche en el hospital de San Bartolomé: “el doctor Torres releía las últimas páginas del manuscrito cuando la linterna se quedó sin pilas” (p. 242).

En este nivel narrativo —el del hospital del siglo XXI— encontraremos a dos personajes que han sobrevivido al transcurrir de los siglos, “saltando” de un plano diegético a otro, esto es, de personajes de las memorias del pícaro a individuos de la historia que enmarca el proceso de lectura del manuscrito elaborado por el protagonista: a) Lázaro, por cuestiones obvias, de quien se habla, bien en tercera persona, en el relato de Barrera —“ese tal Lázaro González Pérez, caucásico, de metro setenta y tres de estatura” (p. 12); “ese tal Lázaro [...] creía ser también, o al menos eso había deducido el médico, un vampiro condenado a vivir eternamente” (p. 243)—, bien en primera, en el relato autobiográfico, desde la perspectiva del relator —“ahora, con una larga vida a mis espaldas, puedo explicarme lo que en esos días, siendo un muchacho inexperto, me llenaba de desconcierto” (p. 79); “los años me han enseñado a asumir los errores” (p. 78); “llegamos a un pequeño pueblo [...] me callaré el nombre por prudencia, ya que los que ahora vivan allí, si es que hay alguien, tienen poca culpa de sus siniestros antepasados” (p. 58)—; y b) Dámaso, un personaje crucial en la trama, quien reconvertido en vampiro, al igual que el protagonista, sobrevive al transcurrir de los siglos, llegando por último, como sucedió con el propio Lázaro, al hospital de San Bartolomé, si bien en su caso en condición de trabajador, y no de paciente: “en los informes aparecen las firmas de Juan Dámaso Villar y María del Pilar Gómez como vigilantes de seguridad” (p. 14); “surge así el nombre de Juan Dámaso Villar, agente de seguridad que se encontraba de servicio en el hospital en la citada noche y del que no se han tenido noticias desde entonces” (p. 248). En este sentido, el valor de Dámaso no radica solo en acompañar a Lázaro en su periplo por el siglo XXI, sino en haber sido el responsable de las apócrifas memorias del pícaro que todos conocemos, y de las que el protagonista reniega, por su falsedad: “la misma voz que, con el tiempo, traduciría mi vida en frases llevado por el rencor. La misma voz que traicionó la verdad. Pero yo entonces aún no lo sabía” (p. 106); “él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento. Nada hay de heroico en el lazarrillo, un pobre desgraciado que sobrevive gracias a sus trapicheos y que carece de la menor noción de honor” (p. 232).

Por debajo de este nivel nos encontraremos, pues, con la historia de la vida y desventura de Lázaro, transcrita por él mismo. En este sentido, dentro de los planos enunciativos, un aspecto de cierto interés es la naturaleza ambivalente de la transición del presunto autor del texto —o autor implícito representado, en palabras de Villanueva (1984)— al narrador de la historia propiamente dicha. En el comienzo del prólogo, por ejemplo, leemos las celeberrimas palabras que dan origen al texto primigenio —“yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido” (p. 25)—, si bien figuran tachadas, con el siguiente comentario a continuación: “Cómo empieza uno a narrar su vida? He intentado usar la primera frase del libro que desde hace siglos pretende ser el fiel relato de mis aventuras” (p. 25). Pareciera con ello como si el Lázaro narrador asumiera desde el principio no solo la autoría de la obra que tenemos en nuestras manos, sino también el discurso proemial del *Lazarillo* clásico, desdiciendo la teoría de críticas como Navarro Durán (Valdés, 2003: 13-16), que sostienen que dos son los agentes que asumen, en el texto, la elaboración física del relato clásico: Lázaro, por una parte, dirigiéndose a “Vuestra Merced”, y otro, más inespecífico, al comienzo de la obra, y que no marca de forma explícita al destinatario de esta. Sin embargo, al mismo tiempo, Lázaro se distancia del texto original, como ya hemos mencionado, no solo negando cualquier responsabilidad en su elaboración, sino desmintiendo la veracidad de los hechos contados: “el hatajo de mentiras y medias verdades que componen la historia de Lázaro de Tormes” (p. 25).

Nos encontramos pues, ante el relato del propio Lázaro de su vida, de su *verdadera* vida, ante lo cual, tal y como sucediera con la obra del siglo XVI, surge la pregunta de la razón de ser de la historia. A este respecto, el propio narrador justifica su labor desde el comienzo: “la afrenta de ver convertidos los primeros años de mi vida en un relato embustero e interesado que lleva siglos proclamando falsedades para el consumo de estudiantes e intelectuales, me han decidido a acometer la tarea de redactar lo que tan sólo yo puedo contar” (pp. 25-26). Como narrador, Lázaro recurrirá constantemente a los elementos metaenunciativos para reincidir en su rol como relator: “la relataré para que comprendáis mejor su carácter” (p. 39); “he comentado antes que soy curioso de naturaleza” (p. 75); “ojalá pudiera contar lo que sigue de

otro modo” (p. 78); “hablo en general, pero supongo que eran sobre todo los míos” (p. 150); “y, también debo decirlo, ansiaba ver si Dámaso volvía a dirigirme su mirada de desprecio” (p. 204); “su boca me susurraba al oído cosas que no voy a repetir” (p. 209); “puedo decir con honestidad que me arrepiento” (p. 211), etc. Esta frecuencia de alusiones metaenunciativas se ve reforzada con esporádicas referencias al propio relato: “dejad que haga ahora un alto en el camino” (p. 32); “no puedo enfrentarme al relato de los detalles cruentos” (p. 215), etc. Como destinatario del discurso de Lázaro en cuanto narrador tendremos a un narratorio colectivo, si bien se ha optado por la fórmula del “vosotros” frente a la respetuosa —utilizada por el periodista Juan Diego Barrera para la recreación de los supuestos acontecimientos del hospital de San Bartolomé—: “dejad que proteste” (p. 26); “tal vez os parezca un parto inusual” (p. 29); “perdonad la expresión” (p. 30); “¿por qué no le abandoné?, os preguntaráis” (p. 52); “no dudéis que acababa consiguiéndolo” (p. 75); “no me digáis cómo” (p. 87); “no creáis que yo ignoraba que tales cosas sucedían” (p. 126), etc.

Por último, la instancia enunciativa inferior, esto es, la correspondiente a un relato en segundo grado, figurará con cierta entidad tan solo en una ocasión, y en estilo indirecto, a propósito de la narración de su propia vida hecha por la dama misteriosa que solicita los “servicios” de Lázaro y del ciego para ir a inspeccionar un cementerio:

Con la voz firme pero triste la señora contó que Dios le había proporcionado una vida cómoda: nacida en una buena casa, había contraído matrimonio con un caballero que había resultado ser el más amable y fiel de los maridos [...] Su amor no daba frutos, y ni los rezos ni los ungüentos lograban alterar ese hecho [...] Sus súplicas fueron oídas: a su debido tiempo dio a luz a un niño, rollizo y saludable, que a partir de ese momento se convirtió en el orgullo de sus vidas [...] Hacía apenas unos meses una extraña y súbita enfermedad había postrado en cama a ese hijo tan deseado y tras una breve e intensa agonía había acabado con su vida [...] Algo perturbaba la paz de su hijo muerto (pp. 42-44).

En resumen, el *Lazarillo Z* se muestra ante el lector como un estudiado objeto de orfebrería en el cual las instancias enunciativas se subordinan unas a otras —con mayor complejidad que en el original— a fin de ofrecer una imagen poliédrica del protagonista y del relato. Así, desde la presentación del periodista Juan Diego Barrera, pasando por la recreación de este de los supuestos acontecimientos ocurridos en el hospital de San Bartolomé —los cuales nos llevan a Lázaro en el presente, y a su manuscrito, encontrado por el doctor Torres—, llegamos al relato del pícaro, en el cual las ambigüedades del prólogo original desaparecen en la medida en que el protagonista se atribuye la autoría del relato en su integridad desde las primeras líneas. De forma complementaria, la figura de Dámaso sirve para dar el contrapunto al protagonista desde el punto de vista actancial —acompaña al pícaro en su periplo por los tiempos presentes— y escriturario, al figurar como autor de las supuestas memorias de Lázaro que han llegado hasta nosotros, esto es, el célebre relato del siglo XVI.

#### 2.4. El juego de la intertextualidad: originalidad y palimpsestos, o cómo hacer borrón y cuenta nueva

No deja de llamar la atención el hecho de que la moda zombi en la literatura —sobre todo en relación con las reescrituras— se sirva, entre otros recursos, de los guiños intertextuales, superando con frecuencia la obvia referencia al modelo original. En este sentido, por ejemplo, en el *Quijote Z* encontramos expresas referencias, en los versos truncados del primero de los poemas preliminares, a otros dos *remakes* zombis, esto es, nuestro *Lazarillo Z* —al cual volverá a aludir, más adelante, a propósito de las tirantes relaciones con el editor (López Navia, 2014: 725)<sup>9</sup>— y *Orgullo y prejuicio y zombis*: “No bastaba con que hubiese Lazari- / ni tampoco ni orgullos ni prejui- / que va este, y sin nada de jui- / se pone a escribir con la punta del freni-” (López Navia, 2014: 718). Esta primera alusión será tan solo el punto inicial para una nutrida retahíla de referencias, a lo largo del relato, al universo zombi (López Navia, 2014: 722), lo que no hace más que testimoniar la presencia de “lo zombi” en la transmedialidad a partir del concepto de Henry Jenkins (2008: 14) de “cultura de convergencia”, definida por este como “el flujo de contenido a través de múltiples plataformas mediáticas” (Montoya, 2014: 2). De este modo se llegaría a la noción de “intertextualidad transmedia” (Kinder, 1991), planteada por Montoya (2014: 5) en los siguientes términos:

Una matriz en la cual se intersectan los dos ejes de la intertextualidad: el horizontal, o diegético, en el cual se encuentran los textos que remiten al plano narrativo. Y el vertical, que proponemos como eje paratextual, el cual corresponde a los textos que sin referirse a la narración propiamente dicha, realimentan la lectura de los textos del eje diegético.

De este modo, “el primer producto realizado para el sistema es siempre la obra seminal, y esta puede ser —o no— la obra núcleo siempre y cuando sea la que más relaciones intertextuales comporte” (Montoya, 2014: 8). A partir de ahí, las relaciones intertextuales podrán ser de naturaleza *cross-media* o *trans-media*, en función del grado de vinculación entre la obra original y el producto derivado<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> “Sólo libró bien con él un pícaro español llamado tal de González” (González, 2010: 278).

<sup>10</sup> Las acotaciones conceptuales de las nociones de *cross-media* y *trans-media* distan mucho de contar con unanimidad entre la crítica (Costa Sánchez y Piñeiro-Otero, 2012: 113). Así, si bien hay cierto consenso en torno a que ambas arrancan a partir de la idea de intertextualidad (Hernández Pérez y Grandío Pérez, 2011: 14), mientras que para unos las dos expresiones pueden considerarse sinónimas, al conducir a “la expansión de una

En efecto, el *Lazarillo Z* parte de la obra anónima del XVI como referente fundamental, al cual necesita y sin el que no se entiende el texto. Sin embargo, el guiño *cross-media* se ve superado desde el momento en el que el *remake* zombi echa mano de toda la iconografía del monstruo, dotando al texto de la transmedialidad que otorga el hecho de que la imaginería zombi, a pesar de que vivamos tiempos de reescrituras, surge sobre todo del discurso audiovisual. Entre ambas aguas se quedaría el guiño al mundo del vampiro —sobre el que volveremos con más detalle, a pesar de que su importancia sea menor, más adelante—, el cual, si bien procede en primera instancia de la literatura, se ha visto enriquecido en los siglos XX y XXI al ser reformulado en cuanto ente filmico.

Lo cierto es que el constante vínculo entre la narrativa zombi y la intertextualidad en sus múltiples formas parece emanar de esa suerte de naturaleza difusa que define al zombi como personaje y como género. Así, por poseer “la cualidad de estar en una zona entre lo vivo y lo muerto”, el zombi representa la dicotomía entre la civilización y la barbarie (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 47), llegando incluso a anular representaciones como la del género, pues el monstruo, al menos en este caso, carece de condiciones para ser hombre o mujer (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 53). El zombi, en suma, bebe de los demás, no solo en el sentido físico, sino en el intertextual, fruto de un vacío semántico que es resignificado en cada una de las obras en las que aparece: “una de las razones que ha convertido al zombi en una forma de expresión adecuada es que se trata de un monstruo que no representa casi nada en concreto por sí mismo, y que por tanto lo puede representar casi todo, según se le relacione con un contexto [...] o con otro” (Ferrero y Roas, 2011: 4). Los zombis, en suma, “son, esencialmente, seres liminales o crepusculares que se hallan atrapados entre dos orillas” (Jáuregui Ezquibela, 2014: 136), seres carentes de especificidad más allá de lo monstruoso, lo que les permite ser resignificados en cada una de las obras gracias al guiño intertextual.

Pasando al caso particular del *Lazarillo Z*, ya Molina Gil (2015: 159) ha destacado el hecho de que “el lector es introducido en un juego de referencias intertextuales a mundos ficcionales, y a la propia historia de España”. Así, “lo zombi no contagia únicamente el mundo ficcional del *Lazarillo* original, sino que excede esos límites y propone una expansión viral por los derroteros de la literatura y de la historia” (Molina Gil, 2015: 165). En cierto modo, en el *Lazarillo Z* es posible asistir al uso, por parte del autor real, de lo que Montoya (2014: 15) denomina “señales migratorias”, esto es, elementos o “presencias” en el texto original que posibilitan la expansión narrativa llevada a cabo en las continuaciones, reescrituras o *remakes*. En este sentido, el final abierto del *Lazarillo* original —no olvidemos, como señala Navarro Durán (Valdés, 2003: 209), que la edición de Alcalá concluye con el remate “De lo que de aquí adelante me sucediere, avisaré a Vuestra Merced”—, dejaría un “camino abierto”, marcado por el autor, del que se habrían servido no solo las continuaciones de la obra surgidas en los años y siglos posteriores, sino la versión zombi que nos ocupa, a pesar de que en esta se reniegue expresamente del texto original. Esos caminos, esas “sugerencias”, estarían, por tanto, según Long (2007), marcados por el autor y localizados por el usuario a través de patrones de activación, lo que “da cuenta de la característica de presencia que tienen las señales migratorias [...] el usuario interesado en ampliar su experiencia con el texto las sigue y [...] migra a un nuevo mundo ficcional para resolver las claves ofrecidas en el texto anterior” (Montoya, 2014: 16-17). En el caso específico del *Lazarillo*, la conjunción de un clásico de la literatura realista con el universo transmedia —fundamentalmente audiovisual— y fantástico zombi llevaría igualmente a la irrupción del concepto de “agujero de conejo”, utilizado por Jane McGonigal (Stenos, Montola y Björk, 2009: 104) a propósito de *Alicia en el país de las maravillas* para explicar “posibilidades expansivas en el plano antropológico, en cuanto le posibilita a los usuarios vivir experiencias de tránsito entre el mundo efectivo y los mundos posibles” (Montoya, 2014: 18). De este modo, el final abierto del *Lazarillo* original permitiría el desarrollo de nuevas historias, varias de las cuales, irónicamente —véase como muestra el caso de la continuación antuerpiense (1555) o del *remake* zombi que nos ocupa—, resquebrajarían por completo el universo referencial de la obra original, haciendo que la verosimilitud de la atribución de la obra primigenia al protagonista de esta, amparada en el anonimato del texto, saltase por los aires desde el momento en el que convertimos a Lázaro en un cazazombis renacido como vampiro, por ejemplo. Y esta suerte de metalepsis ontológica, que convierte al supuesto autor real del texto en un mero artefacto literario, sirve en última instancia para enfrentar al protagonista del *remake* zombi con su *alter ego* literario —el cual, sin embargo, no lo olvidemos en el *Lazarillo Z*, es una mera criatura surgida de la mano de otro de los personajes, Dámaso—, careo este que rechaza una y otra vez el personaje de la obra del siglo XXI: “en cualquier caso tengo que contaros lo que no sabéis, lo que de manera deliberada mi biógrafo —ese vendido que traicionó mi confianza— enterró para siempre” (p. 33); “la misma voz que, con el tiempo, traduciría mi vida en frases llevado por el rencor. La misma voz que traicionó la verdad” (p. 106); “la leyenda creció, como crecen las llamas cuando las aviva el aire. Poco sospechaba nadie que ese mismo personaje, ya fuera héroe o villano, rondaba por los campos de la provincia, asaltando los mataderos, alimentándose con fruición de la sangre de animales recién sacrificados” (p. 224); “él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento” (p. 232).

---

misma ficción a través de diferentes medios, plataformas y soportes” (Hernández Pérez y Grandío Pérez, 2011: 14), otros, por ejemplo, ven en la narración *cross-media* “una narración integrada que se desarrolla a través de diversos medios, con diversos autores y estilos, que los receptores deberán consumir para poder experimentar el relato completo” (Costa Sánchez y Piñeiro-Otero, 2012: 110), reservando en este caso el ámbito de “lo *trans-media*” para “aquellos relatos interrelacionados que están desarrollados en múltiples plataformas, pero que guardan independencia narrativa y sentido completo” (Costa Sánchez y Piñeiro-Otero, 2012: 112). En este artículo se ha optado por la diferenciación que establecen Costa Sánchez y Piñeiro-Otero (2012).

En conclusión, podría decirse que el *Lazarillo Z* echa mano de la predisposición de la moda zombi a los guiños intertextuales *cross* y *transmedia* para incorporar la iconografía del monstruo —tanto el zombi como el vampiro— a un relato clásico al que desposee de una de sus bazas más reconocibles, el realismo, al tiempo que juega a placer con distintos elementos de la obra original, mientras incorpora rasgos, personajes y elementos que enriquecen, o revitalizan, la historia primigenia de Lázaro.

#### 2.4.1. *Viejas voces...*

##### 2.4.1.1. Patrones comunes

1) El *Lazarillo Z* retoma temas de incontestable presencia en la obra original del XVI. Así, en primer lugar, la crítica social reaparece en el *remake* zombi, quizás en consonancia con la configuración de los arquetipos del pícaro y del zombi en cuanto subalternos (Molina Gil, 2015: 164-165). Uno y otro, en cuanto individuos marginales y excluidos de la sociedad, buscan de algún modo la revancha —aunque sea imaginaria, como señala Coulombe (2016: 12)— ante una sociedad que los aparta, lo que les convierte en herramientas políticas (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 45) ante un mundo opresor en el que no tienen voz: “el zombi no habla porque no tiene nada que decir, no sabe nada porque no lo necesita. Se lo relaciona con el presente inmediato o con el futuro próximo, y representa un totalitarismo absoluto y globalizado” (Brito Alvarado y Levoyer, 2015: 55). De este modo, la imagen del subalterno en cuanto masa desordenada de individuos físicamente desagradables, depravada y carente de civilización (Ferrero y Roas, 2011: 7), sintoniza tanto con el arquetipo del muerto viviente como con el estigma del pícaro desarraigado. La subalternidad, por tanto, niega la individualidad del sujeto, bien sea para retratar a un pícaro excluido del sistema productivo o para servirse del recurso narrativo de un virus zombi cuyos efectos nivelan a la sociedad por abajo. El zombi se convierte en “la representación de un alienado, de una víctima que no es consciente de lo que sucede” (Ferrero y Roas, 2011: 12), tal y como, en cierto modo, le ocurre a Lázaro, una especie de no-muerto del siglo XVI, “masa barata” (López Navia, 2014: 716) sin discurso propio, esclava de sus apetitos (Martínez Lucena, 2008: 259).

Si echamos un vistazo al *Lazarillo Z* es fácil constatar cómo la crítica social de la obra primigenia —en la cual, como es bien sabido, nobleza y clero, por ejemplo, no salían precisamente bien parados— no solo se mantiene, sino que adquiere nuevos matices. Así, las simpatías hacia las clases más desfavorecidas figuran de forma expresa: “la suerte era, y eso no parece haber cambiado en estos cinco siglos, rácana con los pobres” (p. 31). Otro tanto ocurrirá con las instituciones que rigen nuestras vidas, tal y como sucede cuando el protagonista alude a la vida de su progenitor: “el hombre [...] no tuvo más remedio que confesar y la ‘justicia’ se ocupó de él. ¡Justicia! Poco importó que ese mísero grano que sisaba fuera por una causa más justa” (p. 30). Lázaro, en efecto, contrapondrá su vida a la de los demás —“¿Por qué mi vida, que debía haber empezado a la par que la de ese niño, había sido tan distinta? Seguro que a él no le habían dolido los pies, ni le habían golpeado” (p. 43)—, viendo las ironías de la invasión zombi en clave social: “curioso mundo este en que los vivos mueren de hambre y los muertos buscan comida” (p. 48). Lázaro acabará por ver cómo la condición de excluidos de los zombis afecta también, desde el discurso público, a la cuadrilla de desarraigados que intenta darles captura, y a la que él mismo se ha sumado: “ahora sé que no era él el auténtico traidor: era todo un mundo el que afirmaba que nosotros nada valíamos y que nuestro silencio era necesario. Unas cuantas putas, unos cuantos buscavidas que por unos meses se creyeron héroes” (p. 222); “porque, como aquellos a los que perseguíamos, éramos unos muertos sin saberlo [...] Los desechos de la Corona, usados a conveniencia y eliminados cuando ya no son útiles” (p. 212). En este sentido, resulta interesante constatar cómo el origen del virus que “zombifica” pudiera estar en un barco procedente de América —“el primer enfermo de esta condenada peste fue un marinero que regresaba de ese gran continente” (p. 144); “otro de los barcos, lleno de aventureros que habían ido a hacer fortuna al otro lado del océano, arribó a Cádiz con dos enfermos más” (p. 147)—, lo cual lleva a pensar en una especie de justicia poética, en cuanto correlato de los excesos conquistadores de los españoles, de la que se hacen eco también los personajes —“un viejo marinero me habló un día de la epidemia que vino de ese Nuevo Mundo, la que él calificó como la ‘venganza de los indios’” (p. 219)— y cuyo impacto sería minimizado por las autoridades, hasta que los afectados comienzan a superar cierto umbral social: “mientras los afectados fueron gente del pueblo, poco se hizo al respecto [...] El problema, el gran problema para nuestra corte, fue que la peste llamó a sus puertas” (p. 220).

2) Pero no solo la crítica social permite encontrar en el *Lazarillo Z* un guiño evidente a su referente clásico. También la moralidad, ya resquebrajada en el *Lazarillo* de 1554 frente a la narrativa idealizada de caballeros andantes, pastores y enamorados, encuentra en el *remake* zombi un nuevo cauce en el que desnudarse, si bien en este caso con más crudeza incluso que en el original. Por ejemplo, el ámbito de lo sexual, mencionado con cierta sutileza en el texto del XVI —basta ver para ello el episodio del negro Zaide y el del amancebamiento del arcipreste, en los tratados I y VII, respectivamente—, reaparece de forma mucho más directa en la obra Z: “cuando le podía la calentura, se plantaba en casa por la mañana” (p. 31); “sus tetas han amamantado a la mayoría de los hombres de Castilla” (p. 102); “era una pareja la que se manoseaba en un rincón oscuro” (p. 125); “no había parado hasta lograr que aquellas manos recias la magrearan entera como si fuera una pieza de solomillo” (p. 140); “uno de los enfermos murió mientras fornicaba con una ramera en la casa de Brígida” (p. 148). Incluso el tema de la homosexualidad, que en el texto renacentista solo parece figurar de forma absolutamente críptica con los

“primeros zapatos que rompí en mi vida” (p. 189)<sup>11</sup> del fraile de la Merced del tratado IV, aparece en el *remake* de manera explícita: “un pretexto para quedarse a solas con el invitado, probablemente otro sodomita” (p. 131). De igual modo, los órganos sexuales figurarán de forma expresa en la obra, en alguna ocasión: “ponía en duda el valor de sus compañeros y el tamaño de sus genitales” (p. 120); “vi cómo se llevaba la mano a la entrepierna mientras hablaba” (p. 88). Lázaro, en el *remake Z*, vivirá una efímera historia de amor con Inés que choca de forma frontal con la aparente asexualidad del pícaro en la obra primigenia, y que en la reescritura que nos ocupa servirá para desarrollar toda la faceta sensual del protagonista: “sentí deseos de abrazar a Inés, de yacer con ella, de recorrer su cuerpo con mis manos” (p. 178); “la besé otra vez [...] mi lengua recorrió sus labios [...] mis manos olvidaron su espalda y acariciaron sus pechos” (p. 180); “anhelaba poseerla. Mi cuerpo se movía sobre el suyo [...] la penetré con el ardor y la fuerza de un aprendiz de amante” (pp. 209-210).

3) Junto con lo moral, la versión zombi del relato picaresco intensifica igualmente, desde el plano del realismo, el ámbito de lo físico y lo psicológico en sus múltiples facetas, continuando así con la tradición realista iniciada por el relato del siglo XVI. En este sentido, la descripción de corte feísta, cercana al ámbito de lo repulsivo, nos recuerda al Lázaro de las arcadas y la longaniza —“tal alteración sintió mi estómago, que le dio con el huerto en ella, de suerte que su nariz y la negra mal maxcada longaniza a un tiempo salieron de mi boca” (p. 131)— de la obra primigenia, si bien intensificando el elemento desagradable, casi visceral, en consonancia con la presencia de lo monstruoso en el relato actual: “el sacerdote avanzó con aquella extraña hostia en la mano, decidido a introducirla en mi boca. Le propiné un manotazo torpe y la hostia cayó al suelo, y ante mi horror se deslizó por él, latiendo como si estuviera viva” (pp. 60-61). Las referencias a la violencia, en este sentido, adquirirán una especial intensidad, fruto de la vehemencia descarnada de los personajes: “vuelve a repetir lo que has dicho antes y una mañana te encontrarán con el cuello rajado en dos” (p. 152); “la niebla se disipó unos instantes, lo bastante para ver a mi atacante ensartado por una lanza” (p. 156); “lo hacía por el placer de verlos caer, de pisotearlos como arbustos secos, de reventar sus cuerpos podridos” (p. 161); “hundí una espada en su vientre y le vi desangrarse hasta que no le quedó ni un hálito de vida” (p. 223). En este sentido, la decapitación, dado su valor como fórmula de eliminación de los no-muertos, tendrá una especial incidencia en el relato: “alguien le rebanó la cabeza desde detrás. Fue un tajo limpio” (p. 188); “Don Diego no pudo contenerse y su espada atravesó el cuello del ser que se hallaba a la derecha” (p. 168); “vi, sin apartar la mirada, cómo un soldado la sujetaba por los cabellos y la decapitaba” (p. 215). Por otro lado, al igual que había sucedido con el *Lazarillo* original, la escatología aparecerá también en el texto: “el hedor a carne podrida, a vómitos, a sangre y a excrementos era insoportable” (p. 196). Incluso la eutanasia, sin edulcoramientos ni cortapisas, tendrá cabida en el relato: “yo cerré los ojos, apoyé la basta tela sobre el maltrecho rostro de Brígida y apreté con fuerza [...] Fueron sólo unos instantes, pero se me hicieron eternos. La débil resistencia que oponía el cuerpo de la mujer [...] terminó enseguida” (p. 198). Por último, en el plano narrativo inmediatamente superior, esto es, el correspondiente a los misteriosos acontecimientos acaecidos en el hospital de San Bartolomé, la irrupción de zombis y vampiros dará rienda suelta a una auténtica carnicería que el narrador describirá sin pudor: “aquellos desalmados, aquellas chicas y chicos adolescentes que hasta ese día había considerado pobres pacientes, devoraban con saña el cuerpo muerto de María del Pilar Gómez” (p. 242); “eran sus pacientes, se dijo, atónito, y estaban... Reconoció a Rebeca y a Jorge, ambos con las barbillas manchadas de rojo” (p. 244); “los dos hombres habían muerto a dentelladas: sus cuerpos habían sido devorados y sus vísceras sacadas de sus cuerpos” (p. 247).

4) Además de la crítica social, las alusiones a la moral “indecorosa” o las descripciones más o menos crudas, el *remake* zombi comparte también con la obra original la crítica/burla religiosa. Así, si en la obra de 1554, el clérigo de Maqueda, el fraile de la Merced, el buldero o el arcipreste de San Salvador recibían las más o menos veladas invectivas del narrador, en el *Lazarillo Z* las críticas al estamento clerical no desaparecen: “recordé lo que tantas veces me había contado el ciego: no era raro que los hombres de Dios cayeran en pecados del infierno” (p. 78). En particular, y frente a los posibles abusos del fraile de la Merced en el tratado IV de la obra renacentista (p. 189), el Lázaro cazazombis incidirá, por ejemplo, en la pederastia y en los instintos homicidas del clérigo de Maqueda en la versión del siglo XXI: “sé que hay almas [...] que sucumben a las más perversas pasiones [...] El clérigo de Maqueda poseía una de ellas, y su sótano era el escenario donde daba rienda suelta a sus más bajos instintos” (p. 79); “cuando al día siguiente circulaba el rumor de que había desaparecido otro niño [...] fingía sorpresa y soportaba la hipocresía del clérigo” (pp. 80 y 83); “rompí la cerradura de un puñetazo [...] su contenido me estremeció: era un osario... Media docena de cráneos y multitud de huesecillos aparecían diseminados dentro” (p. 86). Junto con el clérigo de Maqueda, la Inquisición, en cuanto institución torturadora, tampoco saldrá bien parada: “Lucrecia abrió unos ojos como platos. Harapienta, en su cara se apreciaban huellas de golpes, y aliviado me dije que las torturas aún no habían empezado, al menos no con ella” (p. 197). De igual modo, los abusos de la Iglesia, en aras de la cristianización, serán mencionados también por Lázaro: “eran muchos los clérigos que partían hacia allí con la santa misión de evangelizar a aquellos pobres desgraciados” (pp. 224-225).

En relación con la subversión del elemento religioso, la “misa Z” constituye uno de los elementos nucleares de la obra. Ya Carcavilla Puey (2013: 10) había apuntado cómo el rito zombi subvierte la idea católica de la comunión, convirtiendo la antropofagia en una “eucaristía inconsciente y apocalíptica”. En efecto, en el Tratado I, el ciego y

<sup>11</sup> Al igual que con el *Lazarillo Z*, en el caso de la obra de 1554 mencionaremos tan solo la página correspondiente a la cita, salvo posible confusión, siguiendo la edición prologada por Rosa Navarro Durán (Valdés, 2003).

Lázaro entrarán en una iglesia en la que parece estar celebrándose una misa. Lázaro, ignorante de todo, se aproximará al altar en el momento de la comunión, para recibir la hostia, sin intuir el espectáculo que está a punto de presenciar:

Nada en él indicaba algo fuera de lo común, pero cuando me puse de rodillas y abrí los labios para comulgar advertí que, sin quererlo, mis hombros se tensaban [...] Lo que el sacerdote, que ahora apoyaba una mano sobre mi cabeza, acercaba con insistencia hacia mis labios no era la sagrada forma [...] desprendía un olor extraño, como a podrido, y de sus extremos goteaba un líquido parduzco [...] el sacerdote avanzó con aquella extraña hostia en la mano, decidido a introducirla en mi boca. Le propiné un manotazo torpe y la hostia cayó al suelo, y ante mi horror se deslizó por él, latiendo como si estuviera viva. Uno de los fieles se apresuró a echarse encima y la cogió con la boca [...] algo, alguien, me agarraba del pie con una fuerza inaudita. El hombre que se había echado al suelo para comer la hostia se aferraba a mí; sus ojos estaban en blanco, como los de un muerto, y de sus labios caía un líquido oscuro [...] busqué con la mirada un arma con que defenderme: de un salto me apoderé del cuenco del agua bendita y se lo lancé [...] empujé la puerta y salí hacia la lluvia (pp. 60-61 y 65).

El sacerdote reaparecerá más tarde, a través de un discurso que convertirá a los muertos redivivos en los nuevos mesías: “no queréis ver la verdad: no son unos malditos, sino los elegidos. Cristo resucitó, fue el primero, y ahora nos ha escogido a nosotros” (p. 168). De este modo, la religión católica será igualmente criticada en el *Lazarillo Z*, no solo desde el retrato degradante de los representantes del clero —tal y como sucedía en el texto seminal del XVI—, sino a través también de la mascarada zombi, tal y como representa esa tétrica “comunión Z” que ritualiza una nueva pseudoreligión acaudillada por el sacerdote que establece una aberrante analogía entre los monstruos resucitados y Jesucristo.

5) Por último, si en la obra original Lázaro evoluciona desde la inocencia inicial —paradigmáticamente representada por el episodio de la calabazada contra el toro de piedra (p. 117)— hasta el desengaño y la resignación del tratado VII —donde de forma sumisa acepta su condición de cornudo a cambio de techo, trabajo y esposa (pp. 207-209)—, en la versión zombi el pícaro seguirá idéntica evolución: “si partí con él siendo un crío que moqueaba al despedirse de su madre, una semana después me había convertido en un rapaz malicioso” (p. 39); “sin ser consciente de ello empezaba a descender por el pozo de la maldad, a sumergirme en sus aguas” (p. 83); “esa noche [...] pensé en los vuelcos que había dado mi vida desde que dejé la casa de mi madre, hacía ya varios años” (p. 137); “ya no era el crío que la había conocido después de recibir un jarrazo de un ciego cascarrabias” (p. 179); “mi tono ya no era el de un mozo o un criado” (p. 208). Lázaro, en efecto, al igual que en la obra de referencia, aprenderá pronto a sobrevivir al precio que sea, tal y como indicará el narrador en repetidas ocasiones: “nunca hice preguntas: callé y seguí como si nada pasara, por cobardía o por instinto de supervivencia” (p. 80). Así, el cinismo del Lázaro primigenio, latente en el tratado VII a propósito del amancebamiento de su mujer, se verá teñido de una lúcida honestidad: “decidí callar. Mirar hacia otro lado. No oír. Vivir como si eso no estuviera existiendo” (p. 83).

#### 2.4.1.2. Guiños intertextuales

Lo cierto es que la división del *Lazarillo Z* en siete tratados, al modo del texto original, permite un rápido cotejo entre ambos textos, a la hora de intentar desentrañar, de manera pormenorizada y lineal, los débitos narrativos del *remake* respecto a la obra renacentista. Por ello, y aunque tan solo sea sumariamente, vamos a repasar algunos de los elementos en común que, capítulo a capítulo, el nuevo relato rescata de la obra primigenia.

**Prólogo:** Lázaro comienza reproduciendo de forma literal las primeras palabras del texto original —“yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos, y no se entierren en la sepultura del olvido” (p. 25)—, si bien tacha el texto, al tiempo que insiste en denunciar cómo el libro “que desde hace años pretende ser el fiel relato de mis aventuras” (p. 25) no es más que un cúmulo de “mentiras y medias verdades” (p. 25). El anonimato del texto original es mencionado por el pícaro, mientras reconoce que su falseada vida “ha servido de inspiración a pintores, escritores y cineastas” (p. 26). En este sentido, no deja de llamar la atención cómo el pretendido componente deleitoso del relato original —“no me pesará que hayan parte y se huelguen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren” (pp. 107-108)— se transforma en un inquietante anuncio de truculencias inminentes en la versión zombi: “lo que leeréis os revolverá las tripas y desafiará vuestra razón [...] no os gustará” (pp. 26-27). Lázaro seguirá con los irónicos guiños al prólogo original —“veréis cuáles han sido mis luchas, mis transformaciones, mis fortunas y... ¿cómo lo dice el anónimo autor? Ah, sí, ‘adversidades’” (p. 27)—, al tiempo que respeta el hipotético provecho —“confiad, pues, en lo que voy a contaros y aprended de ello” (p. 27)— que la obra seminal otorgaba a la narración, haciéndose eco de las palabras de los clásicos: “a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena” (Valdés, 2003: 105).

**Tratado I:** sin duda es uno de los más fieles al original. Desde los luctuosos acontecimientos del padre (p. 30) a la irrupción del hermanastro mestizo (p. 31), pasando por los hurtos de Zaide (p. 32), la aparición del ciego (p. 35), el episodio del toro de piedra (p. 39) o la complicidad de las gentes para con los “zurriagazos” que el amo propina al pícaro (p. 52), todo invita a pensar que es este uno de los fragmentos donde menos mintió Dámaso, el pretendido autor del texto clásico que ha llegado hasta nosotros. De igual modo, el episodio de la “misteriosa” desaparición del vino (pp. 53-54) o el irónico comentario del ciego, tras el consiguiente castigo —“¿Lo ves, Lázaro? Lo mismo que

te ha enfermado ahora te devuelve la salud” (p. 57)<sup>12</sup>—, no hacen más que reforzar la nítida impresión de fidelidad respecto al texto de referencia.

**Tratado II:** la obra continúa con la estructura general del relato original, mostrando en este caso a un clérigo como el segundo de los amos de Lázaro (p. 71), con quien la vida del protagonista no hará sino empeorar: “¡qué poco sabía yo que había huido de la sartén para caer en el fuego!” (p. 72)<sup>13</sup>. Aquí, como en la obra del XVI, Lázaro buscará también hacerse con una copia de una llave, pero no de un arcón, sino de una misteriosa habitación que siempre está cerrada a cal y canto (p. 75)<sup>14</sup>. La hipocresía del clérigo —“fingía sorpresa y soportaba la hipocresía del clérigo” (p. 83)— nos retrotrae tanto al clérigo de Maqueda —“los sacerdotes han de ser muy templados en su comer y beber, y por esto yo no me desmando como otros” (Valdés, 2003: 141)— como al arcipreste de San Salvador —“Ella [tu mujer] entra muy a tu honra y la suya, y esto te lo prometo. Por tanto, no mires a lo que pueden decir, sino a lo que te toca, digo a tu provecho” (Valdés, 2003: 207)— de la obra seminal, y las alusiones a los velatorios —“si morían, la familia nos regalaría un buen banquete” (p. 84)<sup>15</sup>— no hacen sino reforzar la idea de que la miseria y el hambre de Lázaro habían ido *in crescendo*, tal y como sucedía en el relato de referencia.

**Tratado III:** este es el tratado que cierra, en cierto modo, la preocupación del autor por mantenerse fiel al original, si bien el escudero de la obra anónima será sustituido en este caso por un caballero, don Diego de Valdés y Barrera (p. 110), tan dado a las iglesias —“eran ya las once cuando entramos en ella, y don Diego oyó misa con una devoción concentrada” (p. 113)— como el amo del pícaro en la obra de 1554: “de esta manera anduvimos hasta que dio las once. Entonces se entró en la iglesia mayor, y yo tras él, y muy devotamente le vi oír misa” (p. 158). En este tratado III, como en el original, Lázaro llegará a una oscura y desoladora casa —“accedimos a una entrada oscura y lóbrega” (p. 114)<sup>16</sup>— donde el mobiliario será poco más que una rústica cama —“dormía sobre una estera de cañas tendida en unas tablas” (p. 117)<sup>17</sup>—, todo lo cual llevará al pícaro, en la obra renacentista, al jocoso episodio, basado en la confusión, del cortejo fúnebre camino de “la casa lóbrega y oscura” —“cuando mi amo esto oyó, aunque no tenía por qué estar muy risueño, rio tanto, que muy gran rato estuvo sin poder hablar” (p. 178)—, el cual, sin embargo, en la versión Z quedará reducido a una mera anécdota cuyo interés reside en la capacidad del lector para percibir el guiño intertextual: “la que parecía ser la viuda lanzaba unos gritos desgarradores [...] ¿por qué te has ido, marido mío? ¿Por qué me has dejado en este mundo lóbrego y oscuro [...]?” (p. 127).

**Tratado IV:** nada hay ya en este capítulo que permita relacionarlo con la obra original. En efecto, del brevísimo capítulo original, que invita a pensar en una posible relación homosexual no consentida, o poco deseada, con el fraile de la Merced —“este me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días, ni yo pude con su trote durar más. Y por esto, y por otras cosillas que no digo, salí de él” (p. 189)—, pasamos a un capítulo centrado en la lucha de Lázaro y sus compañeros contra los no-muertos. Tan solo cabe destacar en este capítulo referencias a otras partes de la obra, bien reconocibles —“¿qué sabes tú de mí? ¡No eres más que un mozo, el criado de cualquier amo que te dé techo y comida, aunque sea tan despreciable como el clérigo al que servías en Maqueda!” (p. 181)— o algo más ocultas, como cuando don Diego —trasunto del escudero, no lo olvidemos— abandona a Lázaro, tal y como había sucedido en el tratado III del libro original (Valdés, 2003: 184): “al levantarme, la casa de don Diego me pareció más austera que nunca. Olía a cerrado, a humedad, a vacío” (p. 178). El capítulo, en su parte final, introducirá a un personaje bien conocido por los lectores del *Lazarillo*, el buldero —“¡Tomad la bula que os perdonará vuestros pecados! [...] Sonreí para mis adentros. No era la primera vez que me topaba con un vendedor de indulgencias” (p. 184)—, quien, al igual que en la obra original, adquirirá un peso especial en el siguiente tratado.

**Tratado V:** en efecto, el buldero reaparece en la versión zombi, si bien, como apunta Molina Gil (2015: 163), “en nada se asemeja este buldero al amo original de Lázaro más allá de su oficio”. Así, en el *remake* Z el buldero se limitará a ayudar a Lázaro, por intereses puramente crematísticos, a internarse en las dependencias del Santo Oficio, a fin de rescatar a sus amigas y compañeras de lucha. La pícaro imagen del buldero —“creo que no volveré por aquí durante una larga temporada [...] dijo el buldero con una sonrisa” (p. 204)— se ve reforzada con el guiño a la obra original, y a la fugaz asociación de ambos en ella: “—Si algún día quieres unirme al negocio... —Lo haría contigo —repliqué, al tiempo que estrechaba la mano tendida” (González Pérez de Tormes, 2017: 204).

**Tratado VI:** de nuevo, nada en él parece remitir al capítulo de referencia —breve también, no lo olvidemos, en el cual Lázaro comienza a “medrar” con la ayuda de un capellán (Valdés, 2003: 203-204)—, pues el elemento crucial de la versión Z es precisamente aquel que determina, o justifica, la estructura narrativa de la obra, esto es, la conversión de Lázaro en vampiro por mediación de Inés (pp. 210-211) y la consiguiente inmortalidad del protagonista, lo que le permitirá no solo sobrevivir hasta los tiempos actuales, sino relatar sus luchas, en oposición al relato clásico de su vida.

**Tratado VII:** el último de los capítulos de la versión zombi, ya desde el título —“cómo Lázaro se transformó en personaje de leyenda” (p. 219)—, nos permite ver su significado marcadamente metaliterario, modificando en cierto sentido el valor del tratado final de la obra del XVI. De este modo, si en el texto anónimo el

<sup>12</sup> Confróntese con el original: “¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó te sana y da salud” (p. 125).

<sup>13</sup> La fidelidad con el texto de referencia será, de nuevo, casi total: “escapé del trueno y di en el relámpago” (p. 137).

<sup>14</sup> Ciertamente, sin embargo, que la mezquindad del clérigo saldrá a relucir también en el *remake*: “a pesar de su talante bondadoso, ciertos alimentos eran sólo para el amo” (p. 77).

<sup>15</sup> Véase, en el original, idéntica preocupación por los velatorios en cuanto evento propicio para el refrigerio (p. 141).

<sup>16</sup> Véase el original: “abrió su puerta y entramos en casa, la cual tenía la entrada oscura y lóbrega” (p. 159).

<sup>17</sup> Idéntica sensación de pobreza que en la obra del XVI: “maldito el sueño que yo dormí, porque las cañas y mis salidos huesos en toda la noche dejaron de rifar y encenderse” (p. 164).

capítulo VII daba justificación a la historia en la medida en que culminaba el relato de toda una vida de penurias que había de conducir sin remedio al deshonor, aunque tan solo fuera por un plato de alubias y un techo, en el *remake* encontramos igualmente la justificación del relato, si bien en este caso en cuanto acto de justicia, frente al relato apócrifo que de la vida del protagonista habría realizado Dámaso —“otros escriben los destinos de gente como tú y como yo” (p. 229)—, quien atribuiría al pícaro la muerte de su querida Inés: “supongo que ésa fue su triste venganza. Y que disfrutó llevándola a cabo. Igual que yo había condenado a don Diego a una eterna vida de pesar, él se dedicó a convertir a Lázaro de Tormes en un mozo ridículo y pícaro, que acababa su relato cornudo y contento” (p. 232).

En resumen, si bien el *Lazarillo Z* mantiene a lo largo de toda la obra constantes guiños al texto original, más o menos reconocibles por el lector, lo cierto es que son fundamentalmente los tres primeros tratados, y en especial el primero de ellos —al menos hasta la irrupción de la plaga zombi—, los que más fieles se mantienen a la obra renacentista, difuminándose poco a poco la historia original a medida que el ámbito de lo monstruoso va encontrando su hueco en el *remake*.

## 2.4.2. Nuevos ámbitos...

### 2.4.2.1. El juego de la intertextualidad apócrifa

El *Lazarillo Z* da muestras una y otra vez de servirse de la intertextualidad como mecanismo de enriquecimiento del relato. Sin embargo, y más allá de la figura del monstruo y de la obra picaresca de referencia, el relato regala a los lectores una y otra vez alusiones a distintos textos de muy diversa procedencia. Así, dentro de la historia concerniente a los macabros acontecimientos del hospital de San Bartolomé es frecuente encontrar diversas referencias —a veces alusiones más o menos jocosas, o de distinto gusto, a textos absolutamente ajenos al argumento del relato— que enriquecen la historia: “en la taquilla del malogrado enfermero, Joaquín Arroyo, se encontraron varias revistas dedicadas al *bondage* y a otras prácticas relacionadas con el mundo del sadomasoquismo” (p. 12); “en los informes aparecen las firmas de Juan Dámaso Villar y María del Pilar Gómez” (p. 14); “releyó por tercera vez las anotaciones del ingreso del paciente fantasma” (pp. 14-15); “según consta en ‘Enrique, mi padre’, artículo publicado el 7 de octubre en el dominical del periódico *El Mundo* y firmado por Alberto Torres, hijo del doctor y licenciado en periodismo” (p. 15); “crisis que no ha llegado a producirse, ya que sus numerosas entrevistas en medios de comunicación así como el relato en primera persona ‘Yo capturé a Lázaro González’ le han asegurado hasta el momento unas rentas saneadas” (p. 16); “estudio grafológico a cargo de la doctora Isabel Sanchís, publicado bajo el título de *Lázaro, ¿verdad o mito?* por esta misma editorial” (p. 17); “según consta en el blog que escribía desde el ordenador de su casa, *El carcelero*” (p. 140). De igual modo, la obra juega también a la autorreferencia más obvia —“¡Pobre Lázaro González! ¿De verdad estaba tan loco para copiar el *Lazarillo* (un libro que el doctor siempre había confundido con aquel tostón del burrito, ¿cómo se llamaba?) y enviarlo como si fuera una obra inédita?” (p. 18)—, así como a la inclusión de autores tan reconocibles como Garcilaso de la Vega (p. 131) o santa Teresa de Jesús (p. 222), convirtiendo a esta en una niña inmune al contagio zombi. En suma, parece como si hubiera un especial interés por parte del autor de la obra por destacar la naturaleza *transmedia* de una efervescencia intertextual que no puede menos que divertir al lector, quien juega una y otra vez a adivinar las alusiones, guiños o concomitancias.

### 2.4.2.2. Novedad en el *Lazarillo Z*

El *remake* zombi que nos ocupa, por su propia naturaleza, y como ya se ha indicado en diversas ocasiones, interpreta libremente la obra picaresca anónima, reescribiéndola desde el universo del monstruo. Por ello, y por el especial gusto del autor por las licencias narrativas, no son pocas las disparidades entre la obra del XVI y la del siglo XXI. Resumiéndolas sucintamente, podríamos apuntar los siguientes elementos como las principales novedades de la versión Z respecto a la obra renacentista:

**Tratado I:** a) el padre de Lázaro fallece como consecuencia de una infección (p. 32); b) Zaide se convierte en zombi (pp. 33-34); c) Lázaro y el ciego conocen a una misteriosa dama que les relata la presunta transformación en zombi de su hijo, lo que conlleva la visita del amo del pícaro al cementerio (pp. 42 y ss.); d) una sequía devastadora asola los campos de Castilla (p. 52); e) una niña —más tarde descubriremos que se trata de un vampiro— ayuda a curar las heridas de Lázaro, tras el episodio del jarrazo de vino (pp. 55-56); f) el ciego, como consecuencia de la visita al cementerio, pierde la razón y los nervios (p. 58); g) tiene lugar el episodio de la “comunidad zombi”, como consecuencia del cual Lázaro escapa (pp. 59 y ss.) —mientras el ciego es devorado—, en lugar de vengarse de su amo, tal y como sucedía en la obra original.

**Tratado II:** a) la aparente bondad del clérigo le lleva a preparar infusiones nocturnas para Lázaro (p. 72), lo cual en el fondo responde a una estrategia para garantizar el sueño profundo del protagonista; b) no es un arcón, sino una puerta, lo que está cerrado con llave (p. 74); c) el clérigo resulta ser un pederasta y un asesino (pp. 79 y ss.); d) el clérigo muere, antes de que Lázaro lo abandone, acuchillado por Inés (p. 91); e) se incorpora, como novedad, la huida de Lázaro e Inés (pp. 94 y ss.), y f) Lázaro conoce a la extraña “cuadrilla” con la que luchará contra los no-muertos (pp. 96 y ss.).

**Tratado III:** a) el noble de turno, don Diego —en sustitución del escudero original— muestra mayor preocupación por conocer el paradero de los zombis (p. 114) que por ver su honra respetada; b) Lázaro aprende a leer y escribir (p. 117), aspecto este clave para otorgar verosimilitud a su rol como elaborador físico del libro; c) Lázaro y sus compañeros se preparan para luchar contra los zombis (pp. 119 y ss.); d) Lázaro se enamora y tiene contactos carnales (pp. 120 y ss.), rasgos inéditos en la obra original; e) don Diego, frente al aparente interés del escudero de la obra del XVI por las prostitutas (Valdés, 2003: 167-168), es homosexual (pp. 125-126); f) se incluye como personaje y amigo de don Diego ni más ni menos que a Garcilaso de la Vega (pp. 131-132).

**Tratado IV:** como se ha mencionado, dado el escasísimo contenido del capítulo primigenio, todo en la versión zombi es original (pp. 143 y ss.), centrándose el episodio en la lucha de Lázaro contra los no-muertos.

**Tratado V:** el tratado del buldero se basa en una reformulación del original, en función de la cual es Lázaro quien lleva la iniciativa de su asociación, buscando con esta no el lucro, como sucedía en el texto renacentista, sino beneficiarse de la amistad que el vendedor de bulas tenía con los guardias de las mazmorras del Santo Oficio, al objeto de sacar a sus amigas de allí (pp. 194 y ss.). Curiosamente, la relación de subordinación del pícaro respecto al buldero en el original se ve invertida aquí: “os propongo un negocio [...] no os costará nada y sacaréis más beneficios que vendiendo esas bulas [...] Ayudadme y yo os recompensaré [...] No se fiaba del todo, así que tuve que dedicar un buen rato a persuadirle” (p. 194).

**Tratado VI:** una vez más nos encontramos con un capítulo de nueva factura, por completo. En este, el proceso de conversión de Lázaro en vampiro es consecuencia en gran medida del amor —“habría derribado mil muros [...] por sentir el calor de esa sonrisa” (p. 207)—, sentimiento este nuevo en la caracterización del pícaro. Junto con el proceso de conversión —“He tenido siglos para pensar en ese momento. En esa decisión [...] En mi vida a partir del instante en que sus dientes ávidos se clavaron en mi cuello” (p. 211)—, las partes explícitamente sexuales —“mi cuerpo se movía sobre el suyo, obedeciendo al más puro instinto” (p. 209)— constituyen sin duda el elemento más novedoso, al margen del propio desarrollo narrativo del capítulo.

**Tratado VII:** a) el texto adquiere un carácter marcadamente metaliterario —“cómo Lázaro se transformó en personaje de leyenda” (p. 219)—; b) santa Teresa de Jesús aparece como personaje (p. 222); c) don Diego —trasunto del escudero— reaparece en el relato (p. 225); d) atribuyen a Lázaro instintos asesinos —“has venido a matarme, Lázaro” (p. 230)—, aunque los vaticinios finalmente no se cumplan —“no vais a morir, don Diego [...] Al revés, os aguarda una vida eterna” (p. 231)—, y e) el juego metaliterario adquiere tintes irónicos al atribuir a la obra primigenia una mentalidad conservadora: “no se dio cuenta, sin embargo, de que su relato, ingenioso y pensado para humillarme, servía a la vez como respaldo de una mentira oficial [...] los no muertos nunca existieron [...] No hay lugar en la versión oficial para el pueblo anónimo. Para los desechos de la corona” (pp. 232 y 235).

#### 2.4.2.3. El monstruo o la resignificación del pícaro

El *Lazarillo Z* construye una relectura del mito del pícaro a partir de la inserción de códigos que enriquecen semánticamente la obra original. En este sentido, el ámbito de lo monstruoso, en su doble vertiente zombi-vampiro, no hace sino desarrollar un sugerente entramado de asociaciones semánticas entre los tres arquetipos. En efecto, basta con echar con vistazo a la colección de ilustraciones —una veintena— que jalonan la obra para comprobar cómo la estética deforme de lo monstruoso sobrevuela el relato: fantasmas, calaveras o cuerpos mutilados dan el contrapunto a una historia en la cual los personajes con características sobrenaturales van adquiriendo un creciente protagonismo.

Entre los dos modelos de entes fantásticos que se incorporan a la historia tradicional de las andanzas de Lázaro, el vampiro es sin duda quien ha dado lugar a una mayor producción literaria. En el caso del *remake* zombi, la figura del chupador de sangre aparecerá por primera vez a propósito del célebre episodio del jarrazo de vino con el ciego, dotando a la escena de una sensualidad ausente en el texto original: “era la cara de una niña de piel blanca [...] me lamió la cara, absorbiendo cada gota de sangre [...] me invadían sensaciones desconocidas y placenteras, y la dejé hacer, hasta que de repente noté que sus labios [...] se endurecían. La sangre que brotaba parecía no bastarle” (pp. 55-56). Este primer contacto con lo vampírico dejará en Lázaro una desazón que irá calando poco a poco —“el sabor a sangre, a mi sangre, no me había abandonado del todo, y a ratos me descubría relamiéndome los labios cortados y sacando de ellos unas gotas de ese rojo y salado néctar” (p. 58)— y, de este modo, la relación con la muchacha —Inés— llevará al pícaro a la comprensión del extraño poder adictivo del rojo fluido orgánico: “su lengua acarició sus labios, salivaba como un perro famélico; sus ojos parecían seguir aquella gota roja que serpenteaba sobre mi piel blanca” (p. 93); “ella llevó un dedo hasta mi boca y recogió la gota roja que descendía por mi barbilla. Entrecerró los ojos y acercó su dedo manchado hasta sus labios emitiendo un gemido de placer” (p. 181). Junto con la sangre, otros tópicos en torno al vampiro, como la fobia a las horas diurnas —“luego Inés buscaba algún lugar donde refugiarse de la luz” (p. 96)—, van poblando el relato, mientras Lázaro, poco a poco, intuye una realidad que aún no entiende —“ya te lo dije: no es para ti. Ella y su hermano son distintos” (p. 149); “¿De verdad no sabes lo que son ella y su hermano? ¿No has visto cómo huyen del sol, no te dan que pensar sus salidas nocturnas? Son como murciélagos... Seres de la noche” (p. 151); “¿es eso lo que quieres? [...] ¿Mi san-

gre? ¿Quién eres, Inés? ¿*Qué* eres?” (p. 182)—, hasta que, finalmente, no solo acepta la realidad, sino que decide “convertirse”, en un acto a caballo entre la curiosidad y la entrega amorosa:

—Ahora también tú sabes lo que debes hacer, lo que yo quiero. Quiero estar contigo, ser como tú [...] He tenido siglos para pensar en ese momento [...] En mi vida a partir del instante en que sus dientes ávidos se clavaron en mi cuello [...] Hubo dolor, un dolor intenso, y al mismo tiempo, una oleada de placer que jamás he vuelto a experimentar. Dolor. Placer. Vida. Muerte [...] Tardé horas en recuperar la consciencia. Extrañamente el corazón seguía sin latir, pero la inmovilidad fue desapareciendo, mis manos y pies empezaron a reaccionar de nuevo (pp. 210-211 y 215).

A pesar de la importancia de lo vampírico en el relato —sobre todo en relación a la propia metamorfosis del protagonista—, el monstruo que destaca en cuanto figura preeminente en la obra es el zombi. En efecto, ya desde las inquietantes alusiones a propósito de la supuesta “resurrección” del negro Zaide, tras su ajusticiamiento (pp. 33-34), y de la presumible “conversión” de su hermanastro —“mi hermanito estaba en el suelo, acurrucado [...] En cuanto abrió la boca un gusano extraño y oscuro salió de ella, y se deslizó sinuoso por su barbilla” (p. 35)—, Lázaro, ya bajo las órdenes del ciego, comprenderá, tal y como su amo le sugiere, que “los muertos andan revueltos” (p. 47): “algo terrible está sucediendo, algo nuevo y aterrador... Los reconocerás por el olor y por el tacto: parecen vivos [...] pero no lo están. Despiden un hedor a podrido, porque sus vísceras se deshacen, la sangre se les corrompe y su piel es fría como la de una culebra” (p. 48). Finalmente, el bautismo de fuego del protagonista tendrá lugar con la “comunidad zombi” (pp. 60-61), en la cual el ciego perderá la vida. Más tarde, ya huido de la casa del clérigo con Inés, a Lázaro se le ofrecerá la posibilidad de unirse a la cuadrilla de matazombis que la muchacha le presentará, para combatir a “los seres de la noche” (p. 101), ante las señales de alerta que la propia chica le proporciona: “algo ha estado sucediendo en este país, algo que llegó de muy lejos y que empezó a levantar a los muertos de las tumbas. No descansaban en paz: se estremecían nerviosos [...] sacaban sus cuerpos decrepitos [...] se negaban a seguir muertos [...] las cosas han cambiado” (p. 105). Y así, el pícaro se sumará a la cuadrilla, al tiempo que comienza a trabajar para don Diego, quien reparará algunas de las principales técnicas usadas con los no-muertos —“hemos revisado todos los cementerios donde existían sospechas de no muertos enterrados. Hemos prendido fuego a sus tumbas hasta que incluso los gusanos que los devoraban han perecido pasto de las llamas” (p. 132)—, hasta que, al fin, el propio Lázaro experimente la emoción de la lucha contra los muertos vivientes: “la lanza partió los huesos de uno. Era como si esos huesos ya estuvieran secos, porque no costaba nada atravesar sus cuerpos” (p. 157); “ya no luchaba por salvar la vida, ni por ayudar a mis amigos [...] lo hacía por el placer de verlos caer, de pisotearlos como arbustos secos, de reventar sus cuerpos podridos” (p. 161). En ocasiones, parece como si la estrategia para el exterminio de zombis se viera contagiada de las fórmulas vampíricas —“ellas rociaban con agua bendita una tumba cuya tierra habían visto removida” (p. 174)—, en una suerte de confluencia de rasgos, a veces, difícilmente deslindables: “por qué algunos morían de manera absoluta para luego despertar y por qué otros seguían pareciendo vivos aunque en su interior estuvieran muertos” (p. 219). De cualquiera de las maneras, Lázaro ha de aceptar, resignado, la imposibilidad de destruirlos del todo —“¡Qué iluso fui! Ahora sé [...] que regresan, cada cierto tiempo, con la intención de sembrar el caos, de confundir a muertos con vivos [...] generan el horror [...] quizá en su misma esencia de no muertos esté implícito su fracaso contra los vivos” (p. 225)—, frustración esta que arrastrará hasta los tiempos presentes, con el consiguiente salto en el nivel diegético hasta el episodio en el hospital de San Bartolomé: “eran siluetas que reconocía bien, aunque se movían de forma extraña, como torpes robots de peli de serie B” (p. 239); “pudo ver cómo aquellos desalmados, aquellas chicas y chicos adolescentes que hasta ese día había considerado pobres pacientes, devoraban con saña el cuerpo muerto de María del Pilar Gómez” (p. 242).

Lo cierto es que la presencia del monstruo en el relato en cuanto personaje sobrepasa con mucho el mero valor narrativo. Por ejemplo, al poco de comenzar a leer la historia, una vez que Lázaro entra en contacto con el grupo de los cazadores de zombis, su naturaleza deforme, anómala —“el enano salió trotando [...] le vi saltar sobre el regazo de otra mujer [...] observé el tamaño de sus senos: eran los más grandes que había visto nunca” (pp. 99-100)— permitirá al lector comprender cómo su morfología, o su condición social/moral, les acerca a la monstruosidad de sus presas:

Míranos [...] somos los desechos de la Corona. Te presento a Brígida, es la puta vieja [...] a su lado está Lucrecia: sus tetas han amamantado a la mayoría de los hombres de Castilla [...] En sus rodillas está Rómulo, al que echaron de un grupo de cómicos por aburrido: al parecer creían que los enanos tienen que ser siempre graciosos [...] Te he dicho antes que somos los desechos de la Corona: putas, tullidos y... [...] Pero a pesar de eso hemos decidido ser algo más, hacer algo que ponga fin al horror (pp. 102 y 105).

La identificación entre el monstruo, el pícaro y el subalterno adquiere, en efecto, tintes claramente sociales cuando los propios compañeros de fatigas de Lázaro temen verse incluidos en la nómina de los perseguidos por las instituciones:

¿Qué es lo que quieres? ¿Que esos cuervos del Santo Oficio empiecen una caza por toda España? Conoces bien cómo van esas cosas: empezarán buscando no muertos y seguirán por cualquiera que se aparte un único renglón de sus credos. ¿Acaso no hay asesinos, ladrones, traidores y blasfemos? (p. 133)

Y así, Lázaro, quien no deja de preguntarse “cuál era la razón que había agrupado a ese hatajo de putas y desharapados” (pp. 143-144), llegará al momento crucial en el cual no solo se una carnalmente al monstruo —en este caso un vampiro—, sino que desee ser uno más<sup>18</sup>: “la penetré con el ardor y la fuerza de un aprendiz de amante, y caí a su lado [...] Ahora también tú sabes lo que debes hacer, lo que yo quiero. Quiero estar contigo, ser como tú” (p. 210). Ya convertido en vampiro —“poco sospechaba nadie que ese mismo personaje [...] rondaba por los campos de la provincia, asaltando los mataderos, alimentándose con fruición de la sangre de animales recién sacrificados” (p. 224); “mis dientes se clavaron en su cuello con una fuerza tal que un chorro de sangre salpicó la mesa” (p. 231)—, Lázaro se reconocerá a sí mismo como monstruo, en una descripción que parece dejar más de un guiño a la identificación de este con el pícaro en cuanto arquetipo, al tiempo que sin embargo intenta marcar una nítida distancia con el zombi:

Tenemos, mal que nos pese, ciertos rasgos comunes: una vida eterna, un hambre voraz... Pero nosotros, los que nos alimentamos de sangre, seguimos amando y odiando: sentimos, podemos ser buenos o malos, crueles asesinos o simples adictos a la sangre que satisfacen su necesidad con la de los animales. Nos reconocemos, claro está, como los buenos ladrones se identifican entre sí, y, salvo raras excepciones, solemos ayudarnos. Quizá tampoco nos haga falta competir: la sangre, lo que necesitamos para sobrevivir, abunda en este mundo y se derrama con facilidad. Si hay algo a lo que tememos es precisamente a la cercanía de los no muertos: su sangre es veneno. Un simple mordisco a uno de ellos y nuestra vida eterna se esfuma en cuestión de segundos: no es una muerte agradable, la he visto, y es como si nuestras venas se llenaran de ácido y estallaran en llamas (p. 220).

### 3. Conclusiones

La elaboración de un *remake* zombi se enfrenta, como es sabido, a toda clase de prejuicios por parte del lector, especialmente cuando de una versión de un clásico de la literatura se trata. En efecto, el ámbito Z, a diferencia del vampírico, no parece aún contar con un respaldo por parte de la crítica que legitime el uso del no-muerto como personaje con dignidad literaria. Sin embargo, en el caso del *Lazarillo Z* nos encontramos ante una obra que, dejando de lado toda comparación imposible con el clásico renacentista, otorga nuevos universos semánticos al pícaro, gracias en gran medida al universo intertextual del monstruo.

El *Lazarillo Z* ofrece al lector una estudiada estructura narrativa en la que los distintos planos enunciativos se superponen. Desde el presente asistimos a la supuesta recreación del periodista Juan Diego Barrera de los truculentos episodios acaecidos en el hospital de San Bartolomé, los cuales dan pie a la aparición del protagonista, en su doble rol de actante y de elaborador de sus “verdaderas” memorias, escamoteadas de la literatura universal por obra y gracia de otro superviviente del XVI, Dámaso, quien figura en el libro como presunto autor del archiconocido relato que ha llegado hasta nosotros. Y de este modo, mediante la técnica del manuscrito encontrado, el doctor Torres, convertido en improvisado lector de las memorias de quien él mismo califica como “enajenado”, nos sumerge en las auténticas aventuras de Lázaro, quien se sirve del relato autodiegético para devaluar el apócrifo autobiografismo del *Lazarillo* popular, haciendo así de la revalorización de su propia persona la razón de ser de la nueva versión de sus andanzas que llega hasta nosotros.

Por otro lado, la naturaleza *cross* y *transmedia* del texto permite al *Lazarillo Z* sumergirse en el universo de la intertextualidad, retomando tanto los referentes literarios como las narrativas audiovisuales de las que tanto bebe la figura del monstruo. En cualquier caso, el débito más evidente de la obra es para con el conocido relato anónimo de 1554, respecto al cual mantiene cinco características en común que intensifica, explicitando con frecuencia las referencias a dichos elementos en el discurso: 1) la crítica social, 2) las referencias a ámbitos morales más o menos tabuizados, 3) la crudeza en las descripciones, 4) la crítica y burla religiosa, y 5) la evolución moral y psicológica del protagonista. Además, la obra presenta un nutridísimo inventario de guiños intertextuales más o menos evidentes a la obra original, por lo que hay en este sentido una progresión desde los tratados iniciales —fundamentalmente los tres primeros—, en los cuales la fidelidad respecto a la obra renacentista es, en algunos momentos, casi absoluta, hasta los últimos, donde, tras la irrupción de la figura del monstruo —tanto zombis como vampiros—, la historia evoluciona por vericuetos muy distintos a los del relato de Lázaro que ha llegado hasta nosotros, debido en gran medida al objeto central de la segunda parte de la obra: la búsqueda y el exterminio de los no-muertos.

Paralelamente a las concomitancias con la obra de referencia, el *Lazarillo Z* desarrolla un discurso propio y original, en el que, además de alusiones intertextuales apócrifas, se añaden episodios y características en los personajes que reformulan el argumento de la obra original, hasta el punto de que ya no es la necesidad de justificar una situación final de deshonor lo que lleva a que el protagonista nos cuente su vida, como sucedía en el relato de 1554, sino el orgullo herido de quien ha tenido que sufrir durante siglos la existencia de una falsa autobiografía en la que aparecía como “un pobre desgraciado que sobrevive gracias a sus trapicheos y que carece de la menor noción de honor” (González Pérez de Tormes, 2017: 232). De igual modo, la inclusión de la figura del monstruo, en su doble vertiente de zombi y vampiro, lleva, por parte del narrador, a un discurso militante en el que el pícaro en cuanto arquetipo

<sup>18</sup> En este sentido, llama la atención el poder igualador, a nivel social, que otorga la categoría del monstruo: “No olvidéis que ya están muertos. Por lo que nos contó Lázaro, todos parecían iguales: hombres, mujeres y niños” (p. 153); “¿qué más da cómo lo llames? Tal vez los dos sean uno. Hemos creído hasta ahora en los opuestos: ricos, pobres; Dios, diablo; cielo, infierno; muertos y vivos... Las cosas no son tan sencillas” (p. 168).

llega a quedar identificado, en mayor o menor medida, con el icono del personaje monstruoso, al compartir uno y otro una situación de exclusión fruto de su naturaleza marginal, siendo este, sin duda, uno de los principales aciertos ideológicos de la obra.

Molina Gil (2015: 168) ha resumido con gran agudeza algunas de las principales bazas de la obra: “a través de una superposición de niveles diegéticos que nos presentan a Lázaro como un vampiro inmortal que se dedica a la caza de los no muertos [...] critica desde la posición del subalterno [...] jugando con nuestra idea de realidad gracias a una sutil coordinación de efectos fantásticos”. De cualquiera de las maneras, los indudables aciertos del texto, sumados a la complejidad de la estructura, así como al difícil equilibrio entre el respeto a la obra original y la relectura en clave fantástica de esta, hacen del *Lazarillo Z* un relato que, sin pretender obviamente equipararse al original, sobrepasa con mucho el mero cliché de historia de zombis y vampiros con personajes literarios, convirtiéndose, por el contrario, en una interesante reescritura, actualizada en clave intertextual, del mito intemporal del pícaro español.

## Obras citadas

- Agustí Aparisi, Carme, “Calmet y el vampiro: un personaje del mal. Aproximación desde la antropología a la literaturización del fenómeno vampírico”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 22 (2016), pp. 179-203. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5667927.pdf>. Fecha de consulta: 2-1-2018.
- Brito Alvarado, Leonardo Xavier y Saudia Levoyer, “El zombi, una figura apocalíptica contemporánea”, *Questión. Revista Especializada en Periodismo y Comunicación*, 48 (2015), pp. 45-61. En línea: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2712/2456>. Fecha de consulta: 21-12-2017.
- Cano Esteban, Amparo y Miguel A. V. Ferreira, “Pero... ¿quién es un zombi? ¿Todos somos zombies?”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 51 (2017), pp. 1-24. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/viewFile/54889/50757>. Fecha de consulta: 26-12-2017.
- Carcavilla Puey, Lorenzo, “El mito del zombi en la actualidad: desmembramiento sacrificial colectivo”, *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 189-764 (2013), pp. 1-16. En línea: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1891/2090>. Fecha de consulta: 14-12-2017.
- Costa Sánchez, Carmen y Teresa Piñeiro-Otero, “Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de *Águila roja* (RTVE)”, *Icono*, 14 (2012), pp. 102-125. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3995630>. Fecha de consulta: 22-1-2019.
- Coulombe, Maxime, “Tomar al zombi en serio: estado de naturaleza y pesimismo contemporáneo”, *Prometeica. Revista de Filosofía y Ciencias*, 13 (2016), pp. 5-12. En línea: <https://www.prometeica.com/ojs/index.php/prometeica/article/view/158/144>. Fecha de consulta: 10-1-2018.
- Ferrero, Ángel y Saúl Roas, “El ‘zombi’ como metáfora (contra)cultural”, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32 (2011), pp. 1-24. En línea: [https://webs.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero\\_roas.pdf](https://webs.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf). Fecha de consulta: 14-12-2017.
- Fillol, Santiago; Salvadó-Corretger, Glòria y Núria Bou i Sala, “El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clasicismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea”, *Communication & Society*, 29.1 (2016), pp. 53-67. En línea: [https://www.unav.es/fcom/communication-society/en/resumen.php?art\\_id=556](https://www.unav.es/fcom/communication-society/en/resumen.php?art_id=556). Fecha de consulta: 23-12-2017.
- García, Miguel, “El hambre del ‘otro’ o la sombra del vampiro”, *Paradigma: revista universitaria de cultura*, 7 (2009), pp. 8-14. En línea: <http://www.biblioteca.uma.es/bbl/doc/paradigma/17479976.pdf>. Fecha de consulta: 6-12-2017.
- García Avis, Isadora, “La ‘glocalización’ como rasgo definitorio del *remake* transcultural en Televisión”, *Fonseca, Journal of Communication*, 14 (2017), pp. 91-111. En línea: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc20171491111/17199>. Fecha de consulta: 22-1-2019.
- García Ferrer, Borja, “El precio del progreso: de la ‘virtualización del mundo’ al ‘zombismo hiperindividualista’”, *Recerca. Revista de pensament i anàlisi*, 20 (2017), pp. 105-126. En línea: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/recerca/article/view/1749/2083>. Fecha de consulta: 30-11-2017.
- Genette, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- González, Házael G., *Quijote Z*, Barcelona, Dolmen, 2010.
- González Pérez de Tormes, Lázaro, *Lazarillo Z*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.
- Jáuregui Ezquibela, Íñigo, “La distopía zombi. Síntoma, representación y espectáculo”, en Olaya Fernández Guerrero y Alba Milagro Pinto (eds.), *¿El fin de la razón?: I Jornada de Filosofía SOFIRA*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2014, pp. 129-148. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4867744.pdf>. Fecha de consulta: 2-1-2018.
- Hernández Pérez, Manuel y María del Mar Grandío Pérez, “Narrativa crossmedia en el discurso televisivo de Ciencia Ficción. Estudio de *Battlestar Galactica* (2003-2010)”, *Área abierta*, 28 (2011), pp. 1-20. En línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB1111130004A/4031>. Fecha de consulta: 22-1-2019.
- Jenkins, Henry, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
- Kinder, Marsha, *Playing with Power in Movies, Television and Video Games: From Muppet Babies to Teenage Mutant Ninja Turtles*, Berkeley, University of California Press, 1991.

- Labra, Diego, “¿Por qué fantaseamos con el apocalipsis zombie? Lo que dice de ‘nosotros’ el éxito de *The Walking Dead* y otras ficciones del capitalismo tardío”, *El toldo de Astier: propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, 3.4 (2012), pp. 95-104. En línea: <http://www.eltoldodeastier.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-4/MLabra.pdf>. Fecha de consulta: 3-1-2018.
- Long, Jeffrey, *Transmedia Storytelling. Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company*, Massachusetts, MIT, 2007.
- López Corral, Manuela, “Los nenes con los zombies, las nenas con los vampiros”, *El toldo de Astier: Propuestas y estudios sobre enseñanza de la lengua y la literatura*, 3.5 (2012), pp. 51-63. En línea: [goo.gl/MXDhrk](http://goo.gl/MXDhrk). Fecha de consulta: 9-1-2018.
- López Navia, Santiago, “Bajo el signo de la crisis o don Quijote con su tiempo: el *Quijote Z* de Házael G.”, en Emilio Martínez Mata (coord.), *Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de Cervantistas*, Oviedo, Fundación M<sup>a</sup> Cristina Masaveu Peterson, 2014, pp. 714-725. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5203895>. Fecha de consulta: 14-12-2017.
- Martínez Díaz, Alicia Nila, “La vampirización del mito vampírico. Del conde Drácula a *Crepúsculo*”, *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell’antico*, 19 (2010), pp. 607-616. En línea: [goo.gl/WSkb3d](http://goo.gl/WSkb3d). Fecha de consulta: 27-12-2017.
- Martínez Lucena, Jorge, “Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi”, *Pensamiento y cultura*, 11.2 (2008), pp. 237-261. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2882081>. Fecha de consulta: 14-12-2017.
- Molina Gil, Raúl, “De remakes, zombis y tradiciones: el caso del *Lazarillo Z. Matar zombis nunca fue pan comido*”, *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 13 (2015), pp. 148-170. En línea: [goo.gl/2i1Uhw](http://goo.gl/2i1Uhw). Fecha de consulta: 14-12-2017.
- Montoya, Diego Fernando, “La ficción zombi: una mirada transmedia”, en *Actas del XII Congreso ALAIC 2014*. En línea: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2014/10/GI3-Diego-Fernando-Montoya.pdf>. Fecha de consulta: 17-12-2017.
- Morales Lomas, Francisco, “El recurso al vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos”, *AnMal Electrónica*, 34 (2013), pp. 123-160. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4290903.pdf>. Fecha de consulta: 20-12-2017.
- Raya Bravo, Irene, “La recuela: entre el *remake* y la secuela. El caso de *Jurassic World*”, *Fonseca, Journal of Communication*, 14 (2017), pp. 45-57. En línea: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/fjc2017144557/17195>. Fecha de consulta: 22-1-2019.
- Segovia Esteban, Sara, “El vampiro: de conde misterioso a estrella de rock y vuelta al ataúd”, *El Futuro del Pasado*, 7 (2016), pp. 153-174. En línea: <http://www.elfuturodelpasado.com/ojs/index.php/FdP/article/view/269/260>. Fecha de consulta: 4-11-2017.
- Stenros, Jaakko; Montola, Markus y S. Björk, “Designing Temporal Expansion-Chapter Five”, en Markus Montola, Jaakko Stenros y Annika Waern (eds.), *Persuasive Games*, Burlington, M. A., Morgan Kaufmann Publisher/Elsevier, 2009, pp. 97-110.
- Valdés, Alfonso de, *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, intr. Rosa Navarro Durán y ed. Milagros Rodríguez Cáceres, Barcelona, Octaedro, 2003.
- Villanueva, Darío, “Narratario y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca”, en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva (eds.), *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Lincoln, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1984, pp. 343-367.