

PREPARADOS PARA EL DESASTRE: «SURVIVALISMO» Y COLAPSO EN LA DISTOPÍA CONTEMPORÁNEA (EL CASO DE *THE WALKING DEAD*)

PREPARED FOR DISASTER: «SURVIVALISM» AND COLLAPSE IN CONTEMPORARY DYSTOPIA (THE CASE OF *THE WALKING DEAD*)

Ana-Clara REY SEGOVIA

Universidad de València

a.clara.rey@uv.es

Resumen: La actual crisis política y económica que atraviesa nuestra cotidianeidad supone también una crisis individual que afecta y pone en cuestión tanto las manifestaciones hacia el interior (subjetivas) como también hacia el exterior (de sociabilidad, de inter-subjetividad). Lo mencionado se agrava si tenemos en cuenta el complicado escenario de «colapso» al que nos abocamos según el consenso científico en materia medioambiental, entendido este como una especie de «punto cero» que podría desencadenar una catástrofe de consecuencias inimaginables. Ante este panorama, no son pocas las manifestaciones literarias o cinematográficas que en las últimas décadas se han encargado de asumir este colapso como un elemento importante en sus tramas. El análisis de la serie televisiva *The Walking Dead* me permitirá abordar una posible representación de una futura sociedad postcolapsista, en la línea de los movimientos «survivalistas» o *preppers* especialmente presentes en los Estados Unidos. Las características de estos grupos conjugan perfectamente con este sujeto en permanente crisis, que necesita anticiparse al futuro como única forma de sentirse a salvo.

Palabras clave: distopía; colapso; *survivalismo*; *preppers*; crisis; subjetividad.

Abstract: The current economic and political crisis affects our daily life and also implies an individual crisis that calls into question both our inwards (subjectivity) and outwards expressions (of sociability, of inter-subjectivity). This exacerbates if we consider the highly likely «collapse» we will be facing according to the scientific consensus on environmental issues. By this we refer to a «zero point» that could precipitate a disaster of incalculable consequences. In this scenario, a considerable number of audiovisual and literary manifestations have assumed this collapse as an important element

of their plots. The analysis of the TV show *The Walking Dead* allows me to address a possible representation of a future post-collapse society, in the context of the so called «survivalist» or «prepper» movements of the United States of America. The characteristics of these groups reflect the permanent crisis of the contemporary subject, who needs to anticipate future in order to feel safe.

Keywords: dystopia; collapse; survivalism; preppers; crisis; subjectivity.

TROPELIÁS

Introducción

Si entendemos que lo personal es político, tal como proclamaba la activista feminista Carol Hanisch en 1970, entonces la crisis política, económica, cultural, ecológica y social, que podríamos resumir bajo la idea de crisis civilizatoria que vive actualmente el mundo occidental, habría que entenderla también como una crisis de subjetividad. Desde esta perspectiva, la actual crisis no podría ser otra cosa, entonces, que una crisis también individual que afecta no solo al ámbito político o económico más evidente, sino también a los más profundos rincones del interior de las personas, poniendo en cuestión desde las expresiones hacia lo exterior, así como también el interior.

Sin embargo, es necesario atender a que esta aparente pérdida de subjetividades es más una percepción que una realidad sociológica o histórica. Sería un error no tener en cuenta el proceso de sujeción que dota de sentido filosófico al propio ser humano. Esto es, que la subjetividad es la reacción y el resultado de la relación dialéctica que existe entre individuo y sociedad. Por tanto, esa alienación absoluta de la que son promotores algunos autores, y que determinaría para los mismos tanto el «ocaso del sujeto» (Mèlich, 2001) como incluso de la propia modernidad, sería en realidad un síntoma, por un lado, de las dificultades para entender una etapa histórica globalizada y más compleja, y por el otro, de una manera de entender la realidad de forma idealista, que trata de explicar los comportamientos humanos más allá del proceso de mediación entre estos y su entorno. Partiendo de esta premisa, la alienación sería el proceso inducido y autosugestionado que impone un mundo globalizado y de pérdida generalizada de soberanía, en el que el individuo no encuentra canales de mediación que pongan en relieve sus propias necesidades y/o expectativas. En este escenario, el individuo emprende un camino hacia la dignificación y el cumplimiento de unas supuestas expectativas humanas, las únicas posibles, al margen de la propia humanidad, en una búsqueda esquizofrénica e imposible de su propia felicidad.

Lo mencionado se agrava si tenemos en cuenta el complicado escenario al que nos abocamos según el consenso científico en materia medioambiental, teniendo en cuenta sobre todo el agotamiento de las fuentes de energía fósiles y el cambio climático, lo que predice un futuro desalentador que algunos académicos han bautizado con el término «colapso» (Diamond, 2005; Tainter, 2006; Butzer, 2012; Orlov, 2013; Taibo, 2017). En este artículo, se pretende indagar en las cuestiones relativas al mencionado concepto y a sus representaciones en los productos audiovisuales contemporáneos, agrupados normalmente en el género de la distopía. Las repercusiones que este panorama desolador tienen en la configuración de las subjetividades en el mundo occidental (en un proceso doble, de ida y vuelta), especialmente visibles en las representaciones del imaginario popular en países como Estados Unidos (principal productor, aún a día de hoy, de los productos culturales *mainstream* consumidos a escala global), han propiciado la aparición de subculturas asociadas al mismo, como el llamado movimiento *prepper* o «preparacionista», heredero de los grupos supervivencialistas nacidos durante el período de Guerra Fría, asociados generalmente a la amenaza de una guerra nuclear.

Para hacerlo, tomaré como paradigma aquél que se nos propone desde los Estudios Culturales. Mediante un acercamiento interdisciplinar a un objeto de estudio como el propuesto, pretendo establecer de la forma más esclarecedora posible las relaciones entre la audiencia y los usos que ésta realiza de los productos de la cultura de masas, en este caso concreto, con la serie televisiva *The Walking Dead*.

Al tratarse de productos culturales, recurriré al análisis textual propuesto por Lotman (1970) entendiendo la serie en su totalidad como texto artístico, es decir, como un sistema de modelización secundario (Lotman, 1970: 20). De esta forma, considero que estos sistemas modalizantes poseen la capacidad de contener una gran cantidad de información acerca de los modos de vida, los mitos y experiencias de la sociedad norteamericana. Siguiendo las reflexiones que realiza Lotman (1970, 348) acerca del cine:

La propiedad del arte (...) de construir modelos de la realidad hace que cada espectador proyecte las imágenes de la película no sólo sobre la estructura de su experiencia artística, sino también sobre la estructura de su experiencia de la vida.

La observación de aspectos vinculados a la identificación espectral serán abordados desde diferentes disciplinas que atiendan a los aspectos psicológicos relacionados tanto con el individuo como con las masas, así como también a las características específicas que nos ayudarán a definir el lugar de la recepción de la serie, tales como el contexto histórico, social y económico de la sociedad estadounidense.

Colapso y ficción distópica *mainstream*

Cabe realizar algunas consideraciones sobre el concepto de «colapso» al que me refiero en la denominación del presente trabajo. Sin obviar los extraordinarios trabajos sobre esta materia realizados por autores como Diamond (2005), Tainter (2006), Butzer (2012), Orlov (2013), así como también por Fernández Durán y González Reyes (2014), me centraré en la reciente publicación de Carlos Taibo (2017) por agrupar esta, en buena parte, los trabajos de los mencionados académicos. Siguiendo las aportaciones del autor, entenderemos por «colapso» (Taibo, 2017: 31-32):

(...) un golpe muy fuerte que trastoca muchas relaciones, la irreversibilidad del proceso consiguiente, profundas alteraciones en lo que se refiere a la satisfacción de las necesidades básicas, reducciones significativas en el tamaño de la población humana, una general pérdida de complejidad en todos los ámbitos, acompañada de una creciente fragmentación y de un retroceso de los flujos centralizadores, la desaparición de las instituciones previamente existentes y, en fin, la quiebra de las ideologías legitimadoras, y de muchos de los mecanismos de comunicación, del orden antecesor.

Dicho esto, es necesario puntualizar que la actual situación de crisis, entendida esta como una situación provisional (Taibo, 2017: 41) no remite necesariamente a un escenario como el descrito, al menos en aquellos países considerados comúnmente como «desarrollados». Sin embargo, si se tienen en cuenta los elementos que podrían conducirnos a tal horizonte, no resultará difícil identificar en el presente varios de ellos, relacionados, en última instancia, con un determinado modelo de crecimiento económico correspondiente al desarrollo de la globalización capitalista, el único supuestamente viable.

En esta línea, Taibo identifica diferentes posibles desencadenantes del colapso entre los que se encuentran el cambio climático, la escasez (o, incluso, el agotamiento) de materias primas y recursos energéticos y los ataques contra la biodiversidad, así como otros problemas asociados a los anteriores (crecimiento demográfico, agudización de la feminización de la pobreza, radicalización de las desigualdades, pérdida de soberanía alimentaria, acceso a agua potable con la consiguiente expansión de enfermedades, aumento de conflictos bélicos).

Sobre las posibilidades de evitar alcanzar este punto de seguir con el modelo de desarrollo actual, Taibo apunta a los argumentos que confían a la tecnología una hipotética solución a los problemas planteados. En este sentido argumenta que, debido a que las mismas se desarrollan en un contexto capitalista que prima el interés privado sobre el bien común, es razonable afirmar que «la tecnología es una eventual fortalecedora de muchos de los elementos que [...] están en el origen del colapso» (Taibo, 2017: 99). En este sentido, el concepto de «colapso» aquí analizado podría también ponerse en relación con lo propuesto por Paul Virilio acerca del «accidente integral» (Virilio, 2005: 27). Si bien es cierto que Virilio enlaza esto con sus reflexiones acerca de la velocidad de la *hipercomunicabilidad* en el mundo globalizado (Llorca, 2007: 482), la idea de un *accidente* de grandes escalas vinculado a un determinado modelo de *Progreso* (Virilio, 2005: 27) guarda una estrecha relación con las reflexiones propuestas por Taibo acerca de la imposibilidad de sostener el crecimiento económico de forma indefinida teniendo en cuenta las posibilidades que ofrece nuestro entorno natural (Taibo, 2017: 101-102).

En cualquier caso, la delimitación del concepto de «colapso» continúa presentando varios problemas debido a la multiplicidad de factores que afectan a la vulnerabilidad de «sistemas complejos» como el nuestro, tal y como recuerda el propio Taibo (2017: 104). Sea este entendido como «colapso» o como «accidente de accidentes» (Llorca, 2007: 482), lo cierto es que ambas ideas plantean un inminente —y, podríamos agregar, no deliberado— cambio de paradigma a escala global, una especie de «punto cero» (Žižek, 2010: 337) que podría desencadenar una catástrofe de consecuencias inimaginables. Lo cierto es que nunca antes en la historia la especie humana había sido tan decisiva para el sostenimiento de las condiciones para la existencia y desarrollo de la vida en el planeta como lo es ahora, en la era que algunos han bautizado como «antropoceno» (Zalasiewicz, en Arias Maldonado 2015: 1). En otras palabras, las fuerzas productivas del capitalismo han multiplicado la capacidad de los seres humanos para alterar las condiciones materiales de su propio hábitat.

Continuando con los planteamientos de Taibo, esta crisis podría venir acompañada de una violencia inusitada debido a la mencionada escasez de recursos y materias primas energéticas en la sociedad «postcolapsista» (Taibo, 2017: 104). Es justamente en este punto en el que se centran la mayor parte de los productos culturales actuales vinculados a la representación de distopías. Tanto la literatura como la ficción audiovisual distópicas nacen con el objetivo de recrear mundos futuros indeseables, basándose en las tendencias que presenta la sociedad actual (Hernández-Ranera, 2008: 14). En investigaciones anteriores (Rey Segovia, 2016: 26), he formulado ya una posible definición de este género como representaciones de los miedos acerca del futuro, provocados por la extrapolación

de los males del presente, sean estos planteados en términos políticos (como por ejemplo, las posibilidades de una deriva totalitaria), sociales (el control de la vida, la superpoblación o la pérdida de valores) o económicos (escasez, desempleo). Generalmente, las distopías conllevan una fuerte carga de desconfianza hacia las posibilidades del desarrollo científico y tecnológico, que acompañaría a la degradación social planteada.

Cabría desarrollar algunas evidentes carencias en esta definición vistas las aportaciones anteriormente citadas. Además de las consideraciones de Claeys (2017: 4) acerca de la imposibilidad de los usos empíricos del término *distopía* y su innegable vinculación con la ficción especulativa, es importante también tener en cuenta las aportaciones de Lyman Tower Sargent (1994; 2003) sobre la relevancia de las intenciones de los autores de estos textos a la hora de definirlos como distopías. Por otra parte, parece quedar patente que el muy probable *colapso* vendrá de la mano de una crisis vinculada a los límites materiales de nuestro planeta, algo no contemplado con la suficiente claridad en la anterior cita. Como reflexionaba Žižek (2010: 339) ante la celebración de la intelectualidad en la sociedad postindustrial, «la materialidad está vengativamente reafirmandose en todos sus aspectos, desde las luchas venideras por recursos escasos (...) a la contaminación del medioambiente». Esta negación de la materialidad en la subjetividad capitalista deniega el acceso al ser humano a la reflexión sobre su propia fragilidad como individuo y como especie. No obstante, las crisis evidencian la materialidad porque las condiciones materiales empiezan a limitar la capacidad de satisfacer las propias subjetividades capitalistas. En este sentido, en su estudio monográfico sobre el concepto de distopía, Gregory Claeys (2017: 501) hace referencia a que son justamente las pesadillas relacionadas con esta previsible crisis las que indican la centralidad de la distopía en nuestra época.

Cabría entonces completar mi propuesta de definición de *género distópico* tomando en cuenta estas consideraciones. De esta forma, la distopía quedaría definida como aquellas representaciones encargadas de escenificar futuros indeseables a través de la extrapolación de los males del presente, sean estos planteados en términos políticos (como por ejemplo, las posibilidades de una deriva totalitaria), sociales (el control de la vida, la superpoblación o la pérdida de valores), económicos (pobreza, desempleo) o ecológicos (escasez o agotamiento de recursos naturales, calentamiento global, contaminación...), así como también de los problemas derivados de estos (propagación de enfermedades, aumento de las manifestaciones xenófobas y racistas, intensificación de la misoginia, etc.). En definitiva, teniendo en cuenta que estos problemas no pueden presentarse de forma aislada al modo de producción (Žižek, 2010: 343), la distopía debería abordar entonces una crítica anticapitalista (o, al menos, políticamente «trasformadora») si lo que pretende es realizar un llamado de atención sobre las crisis actuales, como se supone que es su intención (Sargent, 1994: 26; Domingo, 2008: 72).

Sin embargo —y teniendo en cuenta que la mayor parte de la producción literaria y audiovisual distópica se materializa, en definitiva, en forma de mercancía para el consumo de masas— nos encontramos cada vez con mayor frecuencia ante representaciones que vienen a corroborar lo que Fredric Jameson anunciaba hace no mucho tiempo: aquello de que es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (Jameson, 2003: 76). Siguiendo la distinción realizada por Sargent

(1994: 9; 2003: 226), podríamos entonces considerar a la mayoría de estas obras «antiutopías» —la versión reaccionaria o conservadora de la distopía, nacida como oposición a la utopía— aunque aquí he preferido mantenerlas dentro del marco general de «distopías» por considerar que tal clasificación, en el caso de los textos propuestos, puede ser discutible.

Ante este panorama, no son pocas las manifestaciones literarias o cinematográficas que en las últimas décadas se han encargado de asumir la crisis ecológica como una de las causas del desastre o, al menos, como un elemento importante en su trama. Desde films como *Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973) o *Mad Max* (George Miller, 1979), estrenados poco después de la publicación de trabajos fundamentales para el nacimiento de los movimientos ecologistas contemporáneos como *La Primavera Silenciosa* (Carson, 1963) o *Los límites del crecimiento* (Meadows, 1972), hasta otros títulos cinematográficos como *Waterworld* (Kevin Reynolds, 1995) o *The Road* (John Hillcoat, 2009), las representaciones del colapso en la cultura de masas han ido relacionándose cada vez con mayor frecuencia a los elementos mencionados anteriormente por los autores citados.

Nótese que las ficciones citadas se refieren, en su mayor parte, a adaptaciones audiovisuales de obras literarias. En el presente artículo, he decidido centrarme en el formato audiovisual de la distopía entendiendo que el mismo se adapta a un público más amplio debido a que se trata, en su mayoría, de productos pertenecientes al *mainstream* cultural, entendiendo por estos aquellos que se enmarcan dentro de la corriente dominante dentro de la industria cultural de masas (Martel, 2011: 22). En referencia al cine, en concreto, Claeys (2017: 491) afirma que este y la distopía comparten su amor por el drama, la exageración y los efectos especiales. Cabe señalar también que, en los últimos años, las series televisivas han ido ganando terreno al cine con la proliferación de plataformas *Over The Top* (OTT) como *Amazon*, *Hulu*, *HBO* o *Netflix*. Gómez y Bort (2009: 29) afirman que ya en el año 2007 España había perdido 9,5 millones de espectadores cinematográficos que optaban por la comodidad del salón de su casa para el consumo audiovisual. Además, las ficciones televisivas fueron aproximándose cada vez más al lenguaje cinematográfico, hibridando estilos y ganando así en calidad (Gómez y Bort, 2009: 30).

La distopía dio así el salto definitivo a la televisión. En cualquiera de estas plataformas pueden encontrarse ejemplos de series distópicas como *The Walking Dead* (Kirkman y Darabont, 2010-), *Revolution* (Kripke, 2012-2014), *The 100* (Rothenberg, 2014-), o las más recientes *The Handmaid's Tale* (Miller, 2017-), *Westworld* (Nolan, 2016-) o *The Rain* (Balverde, Jacobsen y Potalivo, 2018-), la mayoría ellas con excelentes datos de audiencia¹. Y, aunque no todas estas series plantean un futuro relacionado con escenarios postcolapso, muchas de ellas abordan la temática aunque sea de forma tangencial.

En el presente artículo he decidido centrarme en uno de estos ejemplos, la serie televisiva *The Walking Dead*, que me permitirá abordar una posible representación de una sociedad *postcolapsista*

¹ De las citadas, la que ha conseguido mejores datos ha sido, sin dudas, *The Walking Dead*. Según datos de *Nielsen Media Research*, las audiencias de *The Walking Dead* se han mantenido alrededor de las 10 y 15 millones de personas durante sus últimas seis temporadas de las ocho que la componen (con picos de hasta 17 millones durante el inicio de la quinta temporada). Fuente: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/>

(Taibo, 2017: 105). Los humanos supervivientes al colapso planteado, se han organizado en grupos o «comunidades intencionales» (Sargent, 1994: 13) que bien pueden ser abordados desde la dinámica de los grupos «survivalistas» (*survivalist*), movimiento especialmente presente en los Estados Unidos de América.

«Survivalismo» y colapso: civilización y barbarie en *The Walking Dead*

Como ya se ha señalado en el apartado anterior, muchas de las ficciones distópicas del *mainstream* contemporáneo suelen ubicarse en el escenario de una sociedad postcolapsista, por lo que el carácter especulativo de las consecuencias de la catástrofe es uno de sus rasgos principales. En el caso concreto de *The Walking Dead*, el planteamiento de este colapso se da en términos de una epidemia que acaba con buena parte de la humanidad (o, al menos, de los ciudadanos estadounidenses) convirtiéndolos en zombis.

La relación de la trama planteada en la serie con el escenario de colapso presentado anteriormente se da entonces en términos de contingencia, especialmente relacionada con el imaginario de los grupos survivalistas mencionados en el anterior apartado. Tales grupos, nacidos en los Estados Unidos durante los años sesenta del pasado siglo, surgen ante la amenaza de una guerra nuclear y/o un colapso económico. Su principal objetivo es la preparación para sobrevivir en un mundo en el que la vuelta a los anteriores patrones —los actuales— se ha tornado imposible (Maibaum, 1986: 46). Aunque, originalmente, existían diferentes sensibilidades políticas dentro de estos grupos, asociadas a tradiciones de izquierdas (movimiento hippy, libertario...) y de derechas (conservadurismo, patriotismo...) (Maibaum, 1986: 46), lo cierto es que estas últimas han ido ganando mayor terreno en el imaginario colectivo gracias a la presencia estereotipada de los mismos en los medios de comunicación (Mitchell, 2002: 16), a través de documentales o *reality-shows* como *Doomsday Preppers* (2011-2014) del canal *National Geographic* o *Doomsday Bunkers* (2012) de *Discovery Channel*, entre otros. Los survivalistas, también llamados más recientemente *preppers* («preparacionistas»), se caracterizan por el secretismo y sectarismo en sus dinámicas (Mitchell, 2002: 16). Por otra parte, el escepticismo ante la idea de «progreso» (Mitchell, 2002: 11) y la desconfianza de estos grupos a cualquier tipo de institución (salvo, en algunos casos, a aquellas más tradicionales) conducen a los mismos a una reacción aislacionista y antisocial. Los survivalistas entienden el colapso como un escenario inevitable ante el cual la sociedad será incapaz de reaccionar, lo que les lleva a apostar firmemente por la respuesta individual (Kabel y Chmidling, 2014: 259).

Paradójicamente, y atendiendo a la lógica survivalista, el desarrollo de la trama de *The Walking Dead* no se centra especialmente en la lucha entre la humanidad y los zombis, que acaban teniendo un papel secundario o simplemente contextualizador. La serie opta por atender, en realidad, a las relaciones entre los propios humanos; los que conforman el heterogéneo grupo liderado por Rick Grimes, protagonista de la serie, y los de dicho grupo con los miembros de otras comunidades. Es justamente esta cuestión sobre la que parece pivotar la serie a lo largo de las ocho temporadas que la componen hasta el momento. Las diferentes comunidades con las que Rick y su grupo interaccionan

durante la serie funcionarán como espejos en los que el grupo, pero también el espectador, se mira para crear su identidad. Los zombis, en todo caso, funcionan como la representación o recordatorio de que la barbarie se ha dado paso ante la civilización, que sobrevive a duras penas en el seno de los grupos de supervivientes.

Tanto la comunidad de *Woodbury* dirigida por el personaje del «Gobernador», como el falso «santuario» representado por el poblado de *Terminus*, el hospital dirigido por la oficial de policía, así como los «Lobos», los «Salvadores» y los habitantes de los poblados de *Alexandria* y *Hilltop*, pueden ser leídos como intentos fallidos, ya sea de recuperar la idea de «sociedad» como, sobre todo, de sobrevivir a una amenaza para la que sólo la comunidad de Rick parece estar preparada. Como mundos posibles dentro del universo de *The Walking Dead*, pero al mismo tiempo mundos posibles dentro de la representación de lo real, las supuestas «alternativas» propuestas en la serie, acabarán siempre por reafirmar y legitimar la forma de organización impuesta y promovida por Rick, con la supuesta anuencia de su grupo.

En este sentido, podemos identificar en los grupos propuestos en la ficción los mismos matices político-ideológicos presentes en la sociedad estadounidense. Considerando que el nuevo *boom* del género zombi se produce entre los años correspondientes desde la era Bush hasta la actualidad (Yamamoto, 2015: 2), debemos tener en cuenta en el momento del análisis aquellos acontecimientos y/o problemáticas que forman parte del imaginario colectivo del ciudadano medio estadounidense.

Así, el 11-S (2001), la amenaza del terrorismo, la Guerra de Afganistán (2001) e Irak (2003), la inmigración, la crisis financiera (2008), el estallido de protestas como *Occupy Wall Street* (2011), el conflicto racial evidenciado en las recientes revueltas de Baltimore (2015) o el triunfo de los Republicanos con Donald Trump a la cabeza (2017), son hitos significativos a considerar a la hora de intentar descodificar el mensaje de este producto cultural. Estos hitos nos hablan, también, sobre la interiorización y naturalización de dicho relato en el lugar de la recepción, en base a unos determinados códigos culturales e ideológicos. En este sentido, las aportaciones de Lotman (1970) acerca de la estructura del texto artístico nos ayudan a entender que la totalidad de la serie funciona como un texto que realiza una función social contribuyendo a la creación de modelos a través de códigos culturales compartidos con la colectividad en el que se difunde, en un momento y un espacio determinados.

En el plano global, la crisis financiera, combinada con el surgimiento de nuevas potencias que amenazan la hegemonía política y económica de los Estados Unidos a escala mundial, ha alimentado en los ciudadanos estadounidenses la idea de un futuro de desconcierto e inestabilidad (Yamamoto, 2015: 2; Kabel y Chmidling, 2014: 258). Pareciera que en un mundo multipolar donde cada vez son más las alternativas representativas pero menos las alternativas al sistema capitalista, el simulacro se asemeja a ese globo demasiado hinchado que amenaza con estallar: la mil veces supuesta distopía de la III Guerra Mundial es ahora una sombra muy alargada sin ninguna forma clara. Ante este sentimiento de vulnerabilidad y crisis, la necesidad de protección frente a la «otredad» (sea cual sea esta), refuerza nuestra experiencia de masa que se refugia en la autoridad y justifica la idea de un estado de excepción permanente (Agamben, 2003: 155-156), convirtiendo al sujeto en una máquina de guerra.

De esta forma, como se apuntaba al comienzo de este artículo, lo político acaba identificándose con la dimensión subjetiva (crisis de valores, de proyectos de vida, de comunicación, de identidad...), tal y como señala Lao-Montes (2011: 167). Crisis que acaba nutriendo las filas de los mencionados grupos survivalistas (Kabel y Chmidling, 2014: 258), convencidos de que la amenaza a su modo de vida concreto, el *American Way of Life*, se corresponde con el fin de la civilización en forma de apocalipsis (Hogget, 2011: 265).

Cabe ilustrar lo anterior con algunos ejemplos concretos de la serie propuesta. En el primer episodio de la serie, Rick Grimes, un sub-alguacil de Georgia que resulta herido en un tiroteo, despierta en un hospital tras un largo coma. El nuevo nacimiento de Rick va acompañado directamente por la imagen de soledad y aislamiento. Un ramo de flores marchitas en la habitación de Rick anuncia el paso del tiempo y el mundo devastado con el que el personaje se encontrará. Una vez que consigue escapar del hospital, Rick intentará volver a su hogar en busca de su hijo Carl y de su mujer, Lori, así como también de respuestas a lo que ha sucedido. En su búsqueda, Rick se encontrará con un hombre negro, Morgan, y su hijo que —aunque con desconfianza— deciden auxiliarlo. Una vez a salvo, Morgan intentará explicar a Rick lo que ha sucedido. Según Morgan va relatando al protagonista el renacer de los muertos, Rick, completamente incrédulo, comienza a preguntarse sobre el destino de su propia familia.

Las mujeres, por el momento, solo aparecen como recuerdos o como interrogantes, incapaces de sobrevivir en este nuevo y aterrador mundo, aún con la ayuda de sus parejas masculinas. Vemos entonces como desde el inicio la serie se pone sobre la mesa la cuestión de género, relegando a la mujer a un papel secundario o, en todo caso, auxiliar al hombre. Aunque considero que la indagación sobre este punto ameritaría un análisis más profundo que quizás pudiese ser objeto de un artículo posterior, se vuelve necesario realizar algunas puntualizaciones que se relacionan con lo que se desarrollará en los siguientes párrafos. El planteamiento de la cuestión de género y el rol del hombre en la configuración de un nuevo mundo, tal y como se manifiesta desde el inicio de la serie, expresa una forma de entender las relaciones sociales en la que la masculinidad hegemónica (asociada a la idea de un hombre protector, racional, frío, valiente) no se pretende poner en cuestión.

Este planteamiento puede perfectamente relacionarse con lo que varios autores señalan como uno de los elementos característicos de los movimientos survivalistas de los Estados Unidos. Según Huddleston (2016: 242) organizaciones *prepper* estadounidenses como *Zombie Squad* están conformados por una amplia mayoría de hombres blancos, heterosexuales y de clase media, algo que ya resaltaba Maibaum (1986: 48) sobre los lectores de revistas como *Survival Guide* en el año 1983. Esta falta de cuestionamiento del *statu quo* —al menos en lo que a roles de género se refiere— colaboraría a reforzar la idea de la necesidad de varones fuertes que cargan sobre sus hombros la responsabilidad de defender y proteger la nación, a través de la defensa y la protección de su familia. Las mujeres, en cualquier caso, continuarían cargando con el rol reproductivo y cuidador, funcionando en el mejor de los casos como apoyos morales y sentimentales para el hombre. Este rasgo es compartido por Taibo al analizar las posibles derivas de una sociedad postcolapsista. Según el autor,

el fortalecimiento de la sociedad patriarcal hace muy probable que, teniendo en cuenta los actuales datos acerca de la brecha salarial, la feminización de la pobreza y la extensión de la precariedad (Taibo, 2017: 94), las mujeres sean unas de las principales afectadas por la violencia derivada de la situación de desarticulación civilizatoria (Taibo, 2017: 112).

Huddleston (2016: 241) apunta también a que estos grupos a menudo siguen alguna forma de mito milenarista religioso o secular que les ayuda a interpretar y explicar su experiencia. Este segundo elemento también es fácilmente reconocible a lo largo de la trama de *The Walking Dead*. Siguiendo con el análisis del primer capítulo de la serie, las referencias bíblicas se hacen evidentes. Rick, Morgan y Duane rezan antes de una cena que podría ser la última, escondidos y protegidos por los muros del improvisado y oscuro bunker en el que se ha convertido su hogar. La referencia bíblica a la última cena de Jesús, con Rick como único hombre blanco sentado a la mesa, objeto de las miradas de los otros dos personajes y cubierto tan solo por una manta a modo de túnica blanca, parece bastante clara. Aunque es cierto que son Morgan y su hijo quienes invitan a rezar a Rick, y que este parece tener algunas dudas, el protagonista les demuestra, al aceptar, que es una persona de fiar. La religión tiene una gran presencia a lo largo de la serie, a través de escenas como la que acabamos de citar o de personajes como el sacerdote Gabriel que, pese a ser señalado en un inicio como una persona poco confiable debido a algunas acciones de su pasado, acaba convirtiéndose en un guía espiritual para buena parte de la comunidad.

Durante el desarrollo de la serie, Rick se irá configurando como el único personaje capaz de volver a trazar las líneas que separan civilización y barbarie, en lo que podremos leer como una revisión del mito civilizatorio occidental. No obstante, en un contexto en el que las mismas bases de la representación comienzan a ponerse en cuestión, ni siquiera él podrá sentirse completamente seguro en cada una de sus decisiones, necesitando de la constante legitimación de su papel de líder frente al resto del grupo. Aunque serán pocos los momentos a lo largo de la serie en los que este rol se vea cuestionado, los mismos servirán para que Rick salga reforzado en su papel.

Como un *Crusoe* contemporáneo, Rick conseguirá sentirse cómodo y seguro en un entorno en principio hostil y amenazante: del hombre y sus circunstancias al hombre que vive más allá de las circunstancias o que deja de ser interdependiente. El protagonista de la serie, al igual que el protagonista de la novela de Defoe, es presentado casi como un «recién nacido», como «un nuevo Adán, completamente alejado de todo aquello que constituía el mundo civilizado de la cultura occidental» (Colaizzi, 2006: 87-88). Pero se trata de un renacimiento sesgado, en forma de reafirmación sobre su propia verdad de origen casi divino, de aquellos elementos tanto simbólicos como materiales que formaban los pilares del interior desmantelado, al que se quiere regresar. Al igual que el personaje de la novela, Rick intentará, aunque sea en un principio, proteger lo que queda del viejo mundo, adoptando una posición política conservadora (estableciendo límites y barreras claras para apropiarse del espacio) a la vez que interiorizando y objetivizando a los zombis o «caminantes», como se los llama en la serie. El siguiente pasaje de Colaizzi (2006: 90) ilustra perfectamente las similitudes entre ambos personajes:

Las cercas son muy importantes en esta novela: se levantan, son abatidas, otra vez levantadas, reforzadas. Proporcionan una configuración espacial de las cosas, definen lo que está ‘dentro’ y es, por tanto, medida de protección y seguridad para Crusoe contra lo que está ‘fuera’, contra aquello que es peligroso, contra el amenazador ‘otro’. (...) Un buen ejemplo de la importancia y función de los límites para el ‘yo’ representado por Crusoe y del tipo de dinámica del que este ‘yo’ es una articulación, es el muy temido encuentro con los «salvajes». Estos son numerosos, negros, corpulentos, caníbales, «man-eaters». Son siniestramente horripilantes, la más amenazante concreción del ‘otro’ para la subjetividad que ha estado funcionando en la novela, su «abyecto».

Quizás aquello que marca la diferencia entre Rick y el personaje creado por Defoe sea la progresiva toma de conciencia del primero de que aquel viejo mundo que intenta proteger, ha dejado de existir. El nuevo mundo, desestabilizado por los zombis, provoca en él una reacción política más belicista, propia de las «pasiones movilizadoras» del fascismo clásico alemán o italiano (Paxton, 2004: 53), y lo convierte por momentos en un dictador que condena a la muerte o al exilio a aquellos que disiden de sus verdades. Rick, por tanto, se da cuenta de que para que haya un nuevo mundo hace falta una guerra que purgue a aquellos que no quieren ser ordenados y perpetúe a los civilizados que quieran sobrevivir. Lo que nuestro personaje no sabe —como tampoco lo sabían los distintos presidentes que llevaron a los Estados Unidos a la guerra— es cuánto tiempo durará esta guerra, el tiempo restante para la nueva paz.

En *The Walking Dead*, las referencias a un mundo reconocible por el espectador estadounidense mediante el posicionamiento de productos (*product placement*), lugares o referencias a símbolos que remiten al origen de la nación estadounidense², sin duda colaboran a que la descodificación del mensaje se produzca en términos de identificación del televidente con el mundo que se representa y con el grupo que dirige Rick. La representación del mito etiológico de la sociedad occidental (en este caso concreto, el intento de mantener la idea de los Estados Unidos como paradigma de la «occidentalidad»), puede ser identificado con bastante claridad en la serie a través de la oposición planteada entre civilización y barbarie.

En estos términos es interesante observar también las dinámicas que se establecerían dentro del grupo de Rick, la relación de este con el resto de personajes, del resto de personajes entre ellos y de todos con el exterior del grupo. La lectura aquí propuesta tiene que ver con la búsqueda de elementos que interpelan al espectador de forma directa, obligándolo a tomar partido: ¿Qué haría yo? ¿Con quién me identificaría?

² Un ejemplo de esto lo encontramos en el planteamiento realizado durante los primeros episodios de la serie. Rick se dirige a Atlanta en busca de su familia, que habría marchado hacia un supuesto refugio que más tarde conoceremos como Terminus. El verdadero Terminus es el nombre que recibió, en el año 1837, el primer asentamiento ubicado en lo que más tarde sería la ciudad de Atlanta (capital del Estado de Georgia, en Estados Unidos). El poblado, creado alrededor de la estación de tren (al igual que en la serie), acabaría siendo arrasado y quemado por los federados durante la Guerra Civil, por ser uno de los principales centros de abastecimiento de las tropas confederadas. Estos episodios fueron inmortalizados en la película *Lo que el viento se llevó* (Fleming, 1939). En la serie, Rick y su grupo se encuentran con un lugar poblado por caníbales que intentan retenerlos dentro de un vagón de tren (algo que también podría ser interpretado como una referencia al traslado de judíos a los campos de concentración, liberados posteriormente por los Estados Unidos durante la II Guerra Mundial). Como en tiempos de la Guerra Civil, el grupo de Rick, durante el primer episodio de la quinta temporada, acabará quemando el pueblo para evitar que los habitantes del mismo continúen engañando a otros seres humanos.

Aunque el grupo de Rick no es estable en cuanto a su composición, si podemos decir que existen ciertos personajes arquetípicos que se mantienen durante la mayor parte de las ocho temporadas. En primer lugar estaría su hijo, Carl, a quién Rick alecciona en aras de convertirlo en su «sucesor» natural: le enseña, entre otras cosas, a disparar y a mantener la cabeza fría con el fin de proteger a los suyos. En definitiva, le transmite todo lo necesario para sobrevivir en el nuevo mundo bajo los códigos de conducta planteados anteriormente. Otra vez, puede establecerse fácilmente un claro paralelismo con el movimiento *survivalista*. Maibaum (1986: 47) destaca el gran interés de estos grupos en el uso de armas de fuego para defenderse en el caso de un levantamiento social o, simplemente, para cazar en busca de comida. Según el académico, las primeras academias de entrenamiento fundadas por este movimiento, como *Harold's Survival School* (Dalton, Georgia) o *Gunsite* (Prescott, Arizona), centraban casi todos sus esfuerzos en la instrucción de sus miembros para el uso de estas armas, realizando charlas y talleres a lo largo de los Estados Unidos, sobre todo en pequeñas comunidades (Maibaum, 1986: 47). En la serie, sin embargo, Rick no será capaz de proteger a Carl, que acabará finalmente falleciendo, reafirmando (una vez más) el liderazgo indiscutible del protagonista. La muerte de Carl viene a evidenciar, también, que nadie volverá a estar a salvo en este mundo.

La pérdida progresiva de elementos que al principio van íntimamente vinculados al personaje de Rick (su sombrero, su placa, su uniforme), tiene que ver también con la crisis emocional y psicológica que va afectando al personaje a medida que avanza la serie. Es solo en los momentos más críticos, cuando el grupo se siente desconcertado, en los que liderazgos secundarios como los que veremos a continuación toman cierto protagonismo. Sin embargo, estos no durarán demasiado tiempo y cuando Rick retorna a la «normalidad» (aunque con la moral cada vez más afectada), volverán a aceptar a Rick como su líder.

Como acompañante fiel de Rick, destaca Glenn, un joven de rasgos asiáticos que se dedicaba a repartir pizzas en el «viejo mundo». Aunque el personaje será brutalmente asesinado durante la séptima temporada de la serie, Glenn juega un papel fundamental en el grupo casi desde el inicio. Rick lo describirá como el «experto en ir al pueblo», por su agilidad e intrepidez, cualidades heredadas de su antiguo oficio. Glenn es también la pareja de Maggie, la hija mayor de Hershel Greene, dueño de la granja en la que el grupo se refugia durante una temporada. Maggie es presentada como una mujer fuerte y decidida, que sin embargo se mantiene aislada de los problemas en la granja de su padre hasta que la llegada del grupo de Rick la obliga a enfrentarlos. Al mismo tiempo, una de las principales debilidades de Maggie es el amor que profesa hacia su padre, a su hermana, a su novio, lo que la mantiene siempre vulnerable y sin capacidad de liderazgo.

El grupo más leal a Rick lo cierra Michonne, una mujer negra experta en el uso de la catana y que aparece por primera vez en la serie escoltada por dos caminantes que consiguió «domesticar», al cortarles los brazos y la mandíbula. El personaje de Michonne se caracteriza por ser reservado y fuerte, casi como la contraparte femenina del personaje de Rick, a quien le guarda respeto y lealtad. Podríamos entender a Michonne como un ser mitológico, ángel de la guarda, andrógino, exótico; salva a Rick en varias ocasiones hasta acabar convirtiéndose en su pareja sentimental. Nos arriesgamos a asegurar,

tomando en cuenta las aportaciones de Castro (2002: 36), que la representación de Michonne como mujer salvaje y masculinizada guarda relación con la tendencia existente en la cinematografía de situar en los extremos a los personajes femeninos negros: ya sea bien como «panteras negras» o como personajes cómicos. De esta forma la diferencia es maximizada hasta el punto de crear una actitud de abierta confrontación mujer blanca/mujer negra (Castro, 2002: 36) entre Michonne y Lorie, la fallecida esposa de Rick. Este arquetipo se repite en otro personaje femenino negro, Sasha, asociada a un carácter belicista y portadora, en la mayoría de las escenas, de un enorme rifle francotirador.

Las disidencias dentro del grupo están representadas por los personajes de Daryl y Carol. Carol es la primera en cuestionar la capacidad de liderazgo de Rick, hasta el punto de ser «expulsada» de la comunidad durante un tiempo. El personaje de la mujer entabla una buena amistad con Daryl, el otro «renegado» de la serie. Inicialmente catalogado como un vándalo por el grupo, poco a poco va integrándose al mismo aunque siempre con una actitud recelosa y desconfiada de las estructuras y de la autoridad de Rick. Esto sin dudas tiene que ver con el pasado marginal del personaje, al que podríamos describir como un *red-neck* que de niño se perdía durante días en el bosque mientras su padre —viudo después de que su mujer muriese calcinada por fumar en la cama— se dedicaba a las fiestas y el alcohol. Un personaje acostumbrado al exterior, no sólo físico, sino también social, cultural y político. La extraña pareja formada por Daryl y Carol, aunque siempre en los límites, es quien acaba abriendo grietas para ver al otro lado de un muro que Rick se empeña en cerrar. Si Rick se empeña en levantar barreras y generar un interior en términos civilizatorios, estos dos personajes suponen una resistencia y un vínculo con el exterior.

En este sentido, podemos decir que la respuesta del espectador a las preguntas planteadas anteriormente (¿qué haría yo?; ¿cómo reaccionaría?), dependerán de los términos en que se produzca la descodificación del mensaje en el lugar del receptor. Hall (2004: 220) afirma que para que el mensaje pueda engendrar un «uso», debe ser primero percibido como un discurso con sentido y descodificado con un significado:

Efectos, usos, ‘gratificaciones’, son también enmarcados dentro de estructuras de interpretación, así como dentro de estructuras sociales y económicas que dan forma a su ‘comprensión’ al final de la cadena de recepción, y que permiten a los mensajes significados por el lenguaje el convertirse en conducta o consciencia.

Aunque, como señala Hall (2004: 227), esta identificación solo se produzca en términos de «juego simbólico», al igual que sucede con los *westerns*. Volviendo al planteamiento de Hall, respecto al aislamiento de los elementos ‘violentos’ del *western* por parte de los investigadores:

El ‘mensaje’ o la ‘proposición’ (...) podrían entenderse no como un mensaje sobre la ‘violencia’ sino un mensaje sobre la conducta, incluso el profesionalismo, o quizás la relación del profesionalismo con la personalidad.

Así, la interpelación al espectador de *The Walking Dead* no funcionaría en términos de una lectura denotativa (Rick como protector porque es el que más caminantes ha conseguido matar, por ejemplo) sino en términos connotativos (del tipo: para sobrevivir y ser un héroe en un mundo

amenazante hay que «dominar todo tipo de contingencias demostrando una ‘frialdad’ experta y profesional»³). Por esto, es probable que el seguidor habitual de la serie, acabe lógicamente identificándose con el propio Rick, así como con los personajes que le rodean y le respaldan. Como en un *western*, con los *cowboys* antes que con los indios.

Tras el análisis, y siendo conscientes de la necesidad de un estudio más profundo de algunas de las ideas planteadas, creemos posible afirmar que *The Walking Dead* es, por una parte, una relectura del mito fundacional estadounidense en tiempos de crisis, a través de la resignificación para el gran público de una serie de elementos e hitos (signos) fácilmente identificables por el espectador norteamericano. En este mito fundacional, representado en el *American Way of Life* o *American Creed* (Lieven, 2004: 3), encontramos a la religión y la familia como bases culturales operativas del mismo. No obstante, la desaparición del estado-nación obliga a redimensionar su definición en el nuevo mundo, recayendo su funcionamiento en la comunidad, entendiendo esta como un conjunto de familias que conviven bajo el mando de una familia o estirpe en concreto, dirigida por Rick.

Sin embargo, tal resignificación y relanzamiento del mito, parece traer consigo —de forma más o menos intencionada— un conjunto de rasgos que pueden ser identificados con lo que Paxton (2004: 54) llamó «pasiones movilizadoras» del fascismo, a las que creemos que debemos prestar atención. Nos referimos en concreto al sentimiento de crisis, al miedo, al refugio de una masa que renuncia a autodirigirse en la figura de un líder fuerte que le proporciona seguridad y, finalmente, el control «total», también en términos biopolíticos.

Conclusiones

El anterior análisis sirve como un ejemplo de las posibilidades contempladas a la hora de plantear un escenario postcolapsista. La distopía sirve así como evidencia de la crisis de subjetividad vinculada a un entorno inestable y amenazante, que pone sobre la mesa no sólo aquellos recursos más propiamente narrativos (la exageración o el drama mencionado por Claeys en anteriores apartados) sino también cuestiones relacionadas con la identidad y con la crisis de sociabilidad en el «Occidente americanizado» (Yamamoto, 2015: 3). *The Walking Dead*, sin embargo, opta por presentar un panorama desolador, de constante lucha contra las diferentes otredades que acaban por inmovilizar a los personajes y al espectador, invitándolo a aceptar el destino que se le impone como algo inevitable.

De esta forma, la distopía analizada puede perfectamente enmarcarse dentro de la categoría de anti-utopía, como reacción a un presente (capitalista) y a una serie de verdades científicas evidentes que nos conducirán ineludiblemente al colapso. Un colapso al que se deberá responder de una determinada manera —y sólo de esa— en aras de sobrevivir. Esto, en la serie, se traduce en la imposibilidad de encontrar una salida alternativa, consensuada y colectiva al colapso planteado, lo que se refleja en las maneras en las que el grupo protagonista se relaciona con el resto de comunidades (siempre a través de la violencia o el recelo). El espectador occidental, por otra parte, descodifica este

³ La frase propuesta aquí está tomada de las reflexiones de Hall (2004: 227) respecto del *western*: «Para ser un determinado tipo de hombre (héroe) es necesario dominar todo tipo de contingencias demostrando una ‘frialdad’ experta y profesional».

mensaje ligándolo con su realidad más inmediata en la que el «apocalipsis», también inevitable ante la falta de alternativas, le sobreviene de forma casi divina, sobrenatural; las mencionadas crisis (económica, migratoria, ecológica, política) se presentan como producto de una supuesta «naturaleza humana» que justifica, a su vez, la necesidad de un Leviatán más autoritario y represor. El «regreso a lo básico» (Žižek, 2009: 23) observado en la exaltación de los valores tradicionales (la familia, la nación, la religión), sirve así como refugio interior reconocible y seguro ante la inestabilidad del peligroso exterior. Contraposición interior/exterior que, por otra parte, colabora en la construcción de una subjetividad basada en el cinismo que conlleva la pérdida de cualquier tipo de horizonte utópico (incluso el capitalista) (Žižek, 2009: 7).

Ante tal sensación de vulnerabilidad ante un futuro colapso, movimientos como el mencionado *survivalismo* o preparacionismo encuentran el perfecto caldo de cultivo desde donde nutrir sus filas con nuevos adeptos. Las mencionadas características de estos grupos, que aparecen representadas con cada vez mayor frecuencia en los productos culturales como el mencionado, conjugan perfectamente con este sujeto en permanente crisis, que necesita anticiparse al futuro como única forma de sentirse a salvo (Huddleston, 2016: 241). Esto, sumado al recurso al que vuelve constantemente la serie del «mito fundacional» de los Estados Unidos de América (con la imagen del *cowboy*, la bandera o las referencias a la conquista del Oeste), a su hegemonía y supremacía, ya no tanto en términos económicos y políticos, sino más bien culturales, crean el caldo de cultivo perfecto para atrapar al espectador en la trampa de una realidad que es siempre menos real que posibilidad.

Sería interesante, desde el enfoque de los Estudios Culturales, realizar un análisis semejante de un producto audiovisual distópico generado en un contexto cultural, social y político diferente. Si bien, cuando hablamos de mito axiológico en términos occidentales, admitimos que existe un gran espacio donde el capitalismo es la única idea hegemónica, es muy posible la existencia de matices y diferencias. Por poner un ejemplo, el desmantelamiento del Estado o el descrédito del mismo, así como las representaciones en término de reacciones individualistas de tipo preparacionista propias de los Estados Unidos, quizá no se darían de la misma manera en el contexto de la Unión Europea, donde el mito fundador está intrínsecamente relacionado al Estado de Bienestar y el pacto social de posguerra. Sería también conveniente analizar si en el resto del mundo, en el espacio no-occidental, existen, y de qué manera, productos audiovisuales análogos al analizado en el presente artículo.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (2003): *Estado de excepción*. Trad. Flavia Costa e Ivana Costa. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1ª ed., 2005.
- ARIAS MALDONADO, Manuel (2015): «El giro antropocénico», *XIII Congreso de la AECPA*, San Sebastián, 13-15 julio 2015.
- BUTZER, Karl W. (2012): «Collapse, environment, and society», *PNAS*, 109/10, pp. 3632-3639.

- CASTRO, Maricruz (2002). «Feminismo y teoría cinematográfica», *Escritos: Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, No. 25, pp. 23-48.
- CLAEYS, Gregory (2017): *Dystopia: A Natural History*. Oxford, Oxford University Press.
- COLAIZZI, Giulia (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- DIAMOND, Jared (2005): *Colapso. Por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*. Barcelona, Debate, 1ª ed., 2006.
- FERNÁNDEZ DURÁN, Ramón - GONZÁLEZ REYES, Luis (2014): *En la espiral de la energía. Volumen II: Colapso del capitalismo global y civilizatorio*. Madrid, Libros en acción, 2ª ed., 2018.
- GÓMEZ, Francisco - BORT, Iván (2009): «Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada», *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, Año 6, No. 1, pp. 25-41.
- HALL, Stuart (2004): «Codificación y descodificación en el discurso televisivo», *Cuadernos de Información y Comunicación*, No. 9, pp. 210-236.
- HERNÁNDEZ-RANERA, Sergio (2008): «Prólogo», en ZAMIATIN, Evgueni Ivánovich, *Nosotros*, Madrid, Akal, pp. 5-29.
- HOGGET, Paul (2011): «Climate change and the apocalyptic imagination», *Psychoanalysis, Culture & Society*, Vol. 16: 3, pp. 261-275.
- HUDDLESTON, Chadd (2016). «“Prepper” as Resilient Citizen: What Preppers Can Teach Us about Surviving Disasters», en COMPANION, Michele - CHAIKEN, Miriam S. (eds.), *Responses to Disasters and Climate Change: Understanding Vulnerability and Fostering Resilience*. Nueva York, CRC Press, pp. 239-247.
- JAMESON, Fredric (2003): «Future City», *New Left Review*, n. 21, pp. 75-79.
- KABEL, Allison y CHMIDLING, Catherine (2014). «Disaster Prepper: Health, Identity, and American Survivalist Culture», *Human Organization*, Vol. 73, No. 3, pp. 258-266.
- LIEVEN, Anatol (2004): *America Right or Wrong. An anatomy of American Nationalism*. Nueva York, Oxford University Press.
- LLORCA, Germán (2007): *Globalización, cronopolítica y propaganda de Guerra: aproximación al pensamiento crítico de Paul Virilio* (Tesis Doctoral). Valencia, Universitat de València.
- LOTMAN, Yuri M. (1970): *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 2ª ed., 1982.
- MAIBAUM, Matthew (1986): «Survivalism in the USA», *Patterns of Prejudice*, 20: 4, pp. 46-48.
- MARTEL, Frédéric (2011): *Cultura Mainstream: Cómo nacen los fenómenos de masas*. Madrid, Taurus.
- MÈLICH, J.C. (2001): «El ocaso del sujeto (la crisis de la identidad moderna: Kleist, Nietzsche, Musil)», *Educação & Sociedade*, ano XXII, no. 76, pp. 47-62.
- ORLOV, Dmitry (2013): *The Five Stages of Collapse. Survivors' Toolkit*. Gabriola Island, New Society Publisher.

- PAXTON, Robert O. (2004): *Anatomía del Fascismo*. Trad. De José Manuel Álvarez Flórez. Barcelona, Península, 1ª ed., 2005.
- REY SEGOVIA, Ana-Clara (2016): *Cine distópico y crisis social: El caso de la adaptación cinematográfica de Los Juegos del Hambre* (Trabajo Fin de Máster). Valencia, Universitat de València.
- SARGENT, Lyman Tower (1994): «The Three Faces of Utopianism Revisited», *Utopian Studies*, Vol. 5, No. 1, pp. 1-37.
- _____ (2003): «The Problem of the “Flawed Utopia”: A Note on the Costs of Eutopia», en MOYLAN, Tom - BACCOLINI, Raffaella (eds.), *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, pp. 225-231.
- TAIBO, Carlos (2017): *Colapso: capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*. Buenos Aires, Libros de Anarres.
- TAINTER, Joseph A. (2006): *The Collapse of Complex Societies*. Cambridge, Cambridge University.
- VIRILIO, Paul (2005): *El accidente original*. Trad. de Irene Agoff. Buenos Aires, Amorrortu, 1ª ed., 2009.
- YAMAMOTO, Eduardo Y. (2015): «The Walking Dead: sobrevivencialismo, corpo sem órgãos e comunidade das singularidades nômades», *E-Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, v. 18, n. 2, pp. 1-18.
- ŽIŽEK, Slavoj (2009): *Primero como tragedia, después como farsa*. Trad. de José María Amoroto Salido. Madrid, Akal, 1ª ed., 2011.
- _____ (2010): *Viviendo en el final de los tiempos*. Trad. de José María Amoroto Salido. Madrid, Akal, 1ª ed., 2012.