

Artículo / Article

El miedo al oprimido: el caso de *Estamos muertos*.

Fear of the oppressed: the case of All of us are dead.

Pablo Esteban Romero Medina

Doctorando de la Universidad de Granada

promeromedina@correo.ugr.es

Recibido: 20/02/2022 / Aceptado: 24/03/2022



Resumen.

¿Qué es peor que tener que sobrevivir a un apocalipsis zombi? Hacerlo y que aún así la sociedad te margine si suspendes Selectividad. Así al menos lo temen los chicos de *Estamos muertos*, serie surcoreana estrenada en Netflix. En este artículo reflexionamos a partir de las tesis del realismo capitalista de Mark Fisher distintos conflictos sociales que la serie nos transmite y que suelen exacerbarse en el género zombi. Con ellos nos permitimos también una reflexión sobre si este género pertenece a lo distópico y qué situación actual tiene la distopía en pleno siglo XXI. La serie nos permitirá reflexionar sobre la extraña situación de la distopía mainstream que no parece acusar la gran cantidad de transformaciones políticas de los últimos años y que parece atrapada en la primera década del siglo.

Palabras clave.

Teoría política; Distopía; Zombi; Meritocracia.

Abstract.

What's worse than having to survive a zombie apocalypse? Doing so and still being ostracised by society if you fail the university entrance exams. At least that's what the guys in *All of us are Dead*, a South Korean series released on Netflix, fear. In this article, based on Mark Fisher's thesis of capitalist realism, we reflect on different social conflicts that the series transmits to us and which are usually exacerbated in the zombie genre. Through them we also reflect on whether this genre belongs to the dystopian and what is the current situation of dystopia in the 21st century. The series will allow us to reflect on the strange situation of mainstream dystopia, which does not seem to be affected by the many political transformations of the last few years and which seems to be trapped in the first decade of the century.

Keywords.

Political Theory; Dystopia; Meritocracy; Zombi.

Sugerencia de cita / Suggested citation: Romero Medina, Pablo Esteban (2022). El miedo al oprimido. El caso de *Estamos muertos*.

Distopía y Sociedad: Revista de Estudios Culturales, 2, 126-138.

1. INTRODUCCIÓN.

¿Qué sería más horrible que tener que sobrevivir a un apocalipsis zombi siendo un adolescente? Hacerlo y que después el sistema te margine socialmente porque, entre esquivar a tus seres queridos convertidos en monstruos, lidiar con psicópatas y sobrevivir a las penurias físicas y psicológicas, se te ha olvidado estudiar para Selectividad.

¿Una exageración? Es en realidad el conflicto principal de Park Min-Jin, personaje secundario en la serie de Netflix *Estamos muertos* de Lee Jae-kyoo y Kim Nam-su (2022-presente), una estudiante de último curso del Instituto Hyosan en Corea del Sur, que repite constantemente a sus compañeros supervivientes más jóvenes que, ocurra lo que ocurra, nada es peor que hacer el examen de acceso a la universidad. Algo que podría resultar divertido para los espectadores extranjeros, como es el caso español donde la Selectividad, si bien es usada para aterrorizar a los alumnos en Bachillerato, difícilmente sería preocupación de algún joven español en caso de apocalipsis zombi. Pero que, en la realidad surcoreana, es un conflicto que puede resonar más fuertemente. A fin de cuentas, es un problema que lleva a una alta tasa de suicidio en los jóvenes (Castillo, 2015) debido al fracaso social que supone no entrar en una de las mejores universidades del país. Toda la experiencia en el instituto de los jóvenes está condicionada por la superación con éxito de dicho reto, desde las horas de estudio a las de sueño.

Tal es la preocupación por lograr este objetivo que la frase de Nam So-Ju, padre de una de las protagonistas, On-Jo, resulta extraña: “lo importante es la salud, no pasa nada si tus notas no son las mejores” ante la insistencia de la chica en el primer capítulo de que logrará superar sus expectativas académicas. Otros personajes y conversaciones irán señalándonos qué grado de importancia tiene la carrera académica en moldear la vida de los jóvenes surcoreanos.

Pero no es lo único interesante que la serie nos ofrece sobre la sociedad surcoreana, aunque sí es un síntoma del villano principal de la trama: la burocracia y el miedo al oprimido. La primera como el actor que se nos desvela como responsable no solo de la extensión del virus zombi, sino como articulador de distintas situaciones de opresión y agresión que sufren los jóvenes. Por otro lado, el miedo al oprimido como motor de la historia y como explicación del surgimiento de la criatura asesina. Tomando la misma sutileza que *28 días después* de Danny Boyle (2002), cambiando la rabia por miedo o más bien rencor si se atienden a las explicaciones de Lee Byeong-chan creador del virus en la serie.

Los sucesos de esta narración se moverán entre dos ideas principales. Por un lado, el deseo de sus protagonistas de sobrevivir, algo que lograrán gracias al esfuerzo colectivo y a la capacidad de autosacrificio que muestran la mayoría de los personajes. Y por otro lado cómo la burocracia estatal reacciona ante la amenaza, siendo el mensaje de fondo de la serie el que cualquier intento de revuelta de la población frente al sistema que les oprime acaba irremediabilmente en el caos.

A lo largo de este artículo trataremos de exponer cómo esta serie refleja una serie de tópicos sobre las sociedades neoliberales del presente. Acudiremos tanto a la obra de Lee Jae-kyoo y Kim Nam-su como a otros productos del género que de un modo u otro exponen este análisis. Mantendremos como referencia general las tesis del *Realismo capitalista* de Mark Fisher (2016/2018) como la explicación del espíritu de fondo de estas obras.

Antes de explicar a qué nos referimos por realismo capitalista, hemos de realizar una aclaración al respecto de si el género zombi es distópico o no. O, más bien, si tiene utilidad en sí para reflexionar el momento que está viviendo el género distópico.

2. ZOMBIS Y DISTOPÍA.

Canónicamente está claro que el género zombi no pertenece al género distópico, como explica Francisco Martorell en su reciente obra *Contra la distopía* (2021). Atendiendo a qué elementos debe contener este tipo de obras, vemos que están ausentes en las narrativas de los muertos vivientes.

La mayor parte no nos presenta una sociedad alternativa y alejada en el futuro, donde se constituye un régimen a partir de la exacerbación exagerada de un problema social presente. Tampoco se presenta todo un modelo de sociedad y los motivos de su existencia, que viene a ser el elemento mínimo de una obra distópica (Sargent, 1994). Es de dudar que tengan una pretensión alegórica como se le presupone a los textos distópicos de forma clásica, si bien la utilidad de esto último ha quedado enterrada en la actualidad debido a la ausencia de la utopía como contracara (Martorell, 2021).

No obstante, el género zombi desde sus inicios a través del cine de George Romero ha tenido un carácter marcado político en que sus principales obras han presentado una serie de críticas a la sociedad capitalista (Le Maître, 2016). Siendo la trilogía original de Romero (1968, 1979, 1985) un buen ejemplo al respecto con las temáticas del racismo, el inicio del modelo neoliberal y el miedo a la guerra nuclear de fondo, respectivamente en cada película. El componente de destrucción de la sociedad debido a la aparición de un enemigo interno es un elemento que despertaba el terror dentro de sociedades donde el pacto de conciliación de clases impulsado por el Estado de Bienestar y el contexto de la Guerra Fría alertaba sobre el peligro de una insurrección revolucionaria. La paz en la comunidad podía verse destruida no por un enemigo externo, sino porque tu vecino revelase ser un asesino despiadado.

Su evolución a lo largo de las últimas décadas ha mantenido en parte este carácter crítico. Pero si la distopía clásica advertía de peligros futuros a través de la exacerbación de problemas presentes, el género zombi más bien se limitaba a lo último, siendo un espejo de una serie de miedos y debates que la sociedad del momento estaba afrontando.

Argumentaremos que, si bien estamos de acuerdo con el profesor Martorell en que no pertenecen al género distópico, sí consideramos que son de utilidad para analizar la situación social y política actual, como siempre han hecho y que, además, expresan en su desarrollo aquellos problemas que este investigador afirma que sufre el género distópico. Empezando por que las distopías en las últimas décadas han sufrido una diferencia cualitativa en su predominio sobre las utopías al estar estas últimas ausentes.

Esto habría llevado a que las obras distópicas perdiesen todo componente crítico y terminen siendo funcionales al sistema, en tanto que sus relatos, al exacerbar los miedos sin que exista ninguna alternativa política, terminan por alentar el deseo del *status quo* (Martorell, 2021). Además de que, lejos de presentar modelos de sociedades alternativas, las obras actuales presentan más bien futuros muy cercanos y posibles, lo que les roba lo que hemos señalado anteriormente que son elementos esenciales del género y las acerca a narrativas como la zombi. Si actualmente lo que queda es observar un escenario hipotético y asumible por nuestra realidad, el zombi no queda tan distante si se le sustituye por otro tipo de pandemia. Al fin y al cabo eso llevamos viviendo dos años.

Por tanto, pensamos que diversas obras, entre las que incluimos la que analizamos en este artículo, *Estamos muertos*, sirven para explicar el panorama actual partiendo de una serie de conceptos que, como hemos anunciado anteriormente, son los del realismo capitalista. Al mismo tiempo que nos permiten una pequeña reflexión de hacia dónde va la distopía actualmente.

3. UNA BREVE EXPLICACIÓN DEL REALISMO CAPITALISTA.

La obra de Mark Fisher (2016/2018) da, como se ha visto a lo largo de los años, para infinidad de artículos y libros sobre qué supone su marco de análisis de la sociedad neoliberal, al que llamó realismo capitalista. Sus tesis

fueron escritas hace ya más de diez años, durante el ascenso y auge del proyecto neoliberal, en ese viejo mundo previo a las distintas crisis que nos llevan al fracaso de dicho proyecto de dominación capitalista. Con un escenario distinto al que se exponía en su obra, las ideas de Fisher nos permiten con algún matiz seguir analizando la realidad social.

Comencemos por la primera gran idea del realismo capitalista: “la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (Fisher, 2016/2018, p. 22). A este primer análisis el autor posteriormente añade: “es algo más parecido a una atmosfera general que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y acción genuinos” (Fisher, 2016/2018, p. 41). Por tanto, define el conjunto de la vida social y la manera que tenemos de afrontarla. Su principal fuerza reside en su capacidad de naturalizarse como un valor intrínseco a la naturaleza humana, como si siempre hubiese estado ahí, como si nos hubiésemos negado durante siglos a la evidencia del comportamiento humano. Una afirmación ahistórica y falsa pero que expone el alcance de la victoria de un bloque burgués ante el declive del Estado del Bienestar y el final de la Guerra Fría. El mundo que hemos conocido de forma posterior a ambos sucesos se ha diseñado o moldeado a partir de lo que posteriormente Fisher ha denominado realismo capitalista.

Otra de las cuestiones que nos gustaría resaltar es el carácter impersonal del sistema capitalista, con la falsa percepción de que no habría responsables de la opresión, sino un ente fragmentado y sin centro distinguible (Fisher, 2016/2018). Como no hay responsables, tampoco hay culpables, tan solo existe la responsabilidad individual de la persona, que debe asumir que todo lo malo que le ocurre es culpa suya y debe ser resuelto de forma individual. Como veremos más adelante este será un punto importante para comprender el inicio de la trama.

A este carácter impersonal que dificulta siquiera visibilizar cualquier transformación política habría que añadirle el problema de la generalización del espontaneísmo político. Este es identificado por el autor como el convencimiento por parte de la población, debido a la presión ideológica del realismo capitalista, de que en caso de percibir una injusticia debe actuar inmediatamente con la acción más rápida posible sin pararse a analizar en primer lugar las raíces de dicha injusticia. Por ejemplo, si nos preocupa la pobreza en el Tercer Mundo, antes que pararnos a pensar en la división internacional del trabajo y en el imperialismo, tenemos que donar a una ONG o en un acto solidario y ya, ahí se termina nuestra acción. Incluso podríamos acudir a una manifestación aislada, pero se nos hace pensar que no hay necesidad de un mayor grado de autoorganización y de reflexión colectiva. Fisher asocia esto a la inexistencia de lo que llama obrero colectivo y que podríamos resumir como la falta de una dirección política del movimiento obrero desde finales de la Guerra Fría. Al no tener capacidad de autoorganizarse y de plantear un proyecto propio, la clase obrera termina a la deriva en el escenario político burgués y haciendo seguidismo a los bloques políticos de la clase burguesa.

La burocracia, la gran villana de *Estamos muertos*, también es otro de los temas que afrontó el autor británico en su obra y que se liga a la cuestión anterior sobre la falsa percepción de que no hay un responsable al que culpar. En sus tesis del realismo capitalista, Fisher nos describe cómo el aparato burocrático, lejos de reducirse como afirmaban los discursos neoliberales, ha crecido en el modelo posfordista asumiendo nuevos roles en una gran parte de ámbitos de la vida. Define este nuevo modelo como: “ha proliferado una nueva forma de burocracia (la de objetivos y las metas, los resultados, las declaraciones de principios, etc.)” (Fisher, 2016/2018, pp. 72-73). Lejos de reducir el peso sobre los trabajadores, este nuevo modelo da más información a los jefes y aumenta el grado de auto vigilancia que los trabajadores ejercen sobre sí mismos. A través de un ejemplo del sistema educativo británico, el autor señala como todo este nuevo modelo de gestión deriva en que no se impulsa la producción ni la mejora del servicio, tan solo se añaden capas de intermediarios destinados a evaluar el rendimiento de los trabajadores por encima incluso de si se llegan o no a los objetivos en sí:

Lo que tenemos enfrente no es una comparación directa de los rendimientos o desempeños de los trabajadores, sino una comparación entre *representaciones* auditadas del desempeño o el rendimiento. Ocurre entonces un cortocircuito ineludible: el trabajo comienza a orientarse a la

generación de representaciones más que a los objetivos oficiales del trabajo mismo (Fisher, 2016/2018, p. 75).

Acaba importando más quedar bien en los *rankings* y evaluaciones externas a si el alumno en sí aprende algo, básicamente porque el desarrollo personal e intelectual del joven no va a determinar la financiación del centro o las expectativas de promoción individual del trabajador. Este sistema se extiende como una parte fundamental del modelo posfordista, el cual acaba imponiendo su forma de pensar al conjunto de la estructura:

La nueva burocracia no toma la forma de un cuerpo de funciones específicas y delimitadas para trabajadores particulares, sino de algo que permea a todas las áreas de trabajo y que hace que los empleados se conviertan en sus propios auditores, forzados a evaluar su propio desempeño (Fisher, 2016/2018, p. 85).

Otro rasgo a destacar de la burocracia es que refleja muy bien esa visión del sistema como impersonal, ya que, como expone el autor, cualquiera que haya lidiado con una Administración Pública habrá pasado por situaciones donde el funcionario individual niega cualquier responsabilidad con el problema y delega en otro al que uno no puede acceder a preguntar. Nuevamente, nadie tiene la responsabilidad, nadie tiene la culpa, pero el problema lo sigue teniendo el individuo que lo sufre.

Los efectos de este nuevo sistema burocrático se extienden a todas las profesiones, pero Fisher como trabajador de la Educación tomó especial interés en su campo. La evolución de esta última dentro del realismo capitalista expresa para el autor alguna de sus más importantes contradicciones: su doble rol como institución disciplinaria al estilo clásico y su nuevo rol como función de entretenimiento. Debido al escaso tiempo del que disponen los padres debido a la flexibilidad (es decir, mayor grado de explotación) del trabajador posfordista, algunas de las tareas de la estructura familiar recaen en el profesor, que termina siendo un padre sustituto. Esto exprime tanto la contradicción del posfordismo que se apoya en las familias al mismo tiempo que las destruye debido a las nuevas condiciones del mercado laboral, como pone el foco en los problemas que sufren los jóvenes cada vez más aislados y con peores oportunidades de socialización debido al entorno en el que crecen.

El último aspecto que queremos resaltar del realismo capitalista, y que consideramos que está ligado en parte al propio funcionamiento de la burocracia, es la ontología de los negocios. Se trata de una de las ideas más básicas de la tesis de Fisher, refiriéndose a la creencia de que todo dentro de la vida social humana debería regirse como si fuese una empresa privada, cualquier ámbito del individuo o cualquier institución (Fisher, 2016/2018). La idea de que no existe mejor forma de planificar ni dirigir la vida humana es uno de los valores ideológicos centrales del realismo capitalista, una de las victorias políticas del bloque capitalista tras la Guerra Fría.

Por último, y como complemento a las tesis del realismo capitalista, ya que entendemos que facilitan en parte la comprensión del discurso ideológico de la responsabilidad del individuo y del éxito capitalista, nos gustaría añadir el análisis de Michael Sandel sobre la meritocracia. El autor norteamericano, en su libro *La tiranía del mérito* (2020/2021), hace una extensa reflexión sobre un aspecto del discurso ideológico neoliberal que sería transversal a ambos lados del espectro político burgués (para el autor no hay fuerzas más allá, aparentemente).

La idea fundamental es que el pensamiento de que un individuo tiene éxito en la sociedad y escala en la estructura social debido únicamente a su esfuerzo personal y su talento es radicalmente falsa. Pero no solo eso, sino que habría permeado al conjunto de la sociedad a partir de la segunda mitad del siglo XX todo un discurso ideológico que legitimaría la sociedad de clases en base a dicha premisa falsa, construyéndose la idea de que quien es rico es porque “se lo merece” y quien es pobre también es porque “se lo merece” descartando cualquier otra explicación u análisis que resalte en especial las causas estructurales para que según qué grupos estén en una posición privilegiada de nacimiento.

El desarrollo de este discurso habría generado toda una serie de estructuras y sistemas dentro de diferentes ámbitos, como el educativo y el político, donde las élites autoconvencidas de dicho discurso

reproducirían toda una serie de comportamientos y acciones destinadas a mantener su legitimidad social y política en base a esta idea. Un ejemplo sería pagar para que sus hijos accedan a las universidades más prestigiosas independientemente de su rendimiento académico y cómo habría un sistema de trampas incluso en torno a dicho acceso a la universidad (Sandel, 2020/2021). Trampas que estarían perseguidas y castigadas por el propio sistema que exige a sus élites que transcurran el camino marcado a fin de mantener en coherencia dicho discurso. Otro posible ejemplo sería cómo dentro de las fuerzas políticas que se consideran progresistas habría calado también este discurso ideológico, adoptando en sus programas políticos una serie de medidas que lejos de combatir sus efectos terminan por asumirlos. De superar la división del trabajo a políticas de redistribución de la riqueza para que todo el mundo empiece la competición “al mismo nivel”.

Aunque el autor no lo menciona, cabría señalar la interacción que existe entre la extensión de este discurso y la adopción de la burocracia tal y como la describe Fisher, estando la segunda legitimada en gran parte por la meritocracia como explicación de fondo para la necesidad de medir el rendimiento de trabajadores y estudiantes. Como si fuese una manera de evaluar quién merece el éxito social a la cual hemos accedido como arbitro imparcial con derecho a definir y moldear nuestras vidas. La ontología de los negocios también está muy ligada a la cuestión meritocrática, presentándose como la forma lógica de ascender por la estructura social al ordenar nuestras vidas de la forma más eficiente según nos enseñan en las escuelas, en esa trampa ideológica de convertirse a uno mismo en una marca que vender constantemente a nuestros semejantes. El individuo que se automejora a sí mismo y se gestiona como empresa y que debe hacerlo bajo pena de ser considerado un inadaptable o un vago en caso de negarse a invertir su tiempo libre en hacerlo.

La meritocracia es ese policía interno que nos regula y vigila estemos dentro o fuera de los centros de trabajo y estudio para que no nos olvidemos nunca de la necesidad de revalorizar nuestra fuerza de trabajo constantemente. Es un árbitro que legitima en nuestra cabeza qué situaciones de desigualdad social deben parecernos justas y adecuadas y cuáles deben escandalizarnos.

A continuación, expondremos un análisis de *Estamos muertos* en el que evidenciaremos cómo la obra expone una serie de críticas que se ven recogidas en las tesis del realismo capitalista de Mark Fisher.

4. ¿ZOMBIS O BUROCRACIA?

¿A manos de quiénes han sufrido más los adolescentes de Hyosan: zombis o la burocracia educativa? *Estamos muertos* juega con esta premisa en sus primeros capítulos al relatarnos las vidas de los distintos jóvenes que componen el grupo de supervivientes al brote zombi.

La serie nos presenta la vida de un instituto normal de Corea del Sur donde distintos chavales provenientes de diversos entornos sociales están viviendo su adolescencia marcada por la imperiosa necesidad del éxito académico: no entrar a la universidad simplemente es la muerte social.

Algo que se nos remarca al principio con la bronca que sufre Jang Ha-Ri, estudiante de último curso y deportista de élite, que es usada como ejemplo de fracasada por el entrenador del equipo de tiro con arco del instituto por no haber conseguido entrar al equipo olímpico del país y, por tanto, haber perdido su oportunidad de ir a la universidad. Es más, los sacrificios que habría hecho para tener la oportunidad de competir por dicha plaza le imposibilitan cualquier otro camino alternativo al éxito social. El discurso meritocrático a lo largo de la serie es tan sutil como el ataque de las criaturas y deja a veces incluso mayor huella que el ataque de los zombis en los personajes. A ello habrá que añadirle distintos casos de opresión que sufren algunos personajes y que nos desvelan matices sobre la sociedad capitalista surcoreana.

El inicio de la infección se da aparentemente en un chico, Lee Jin-su, hijo del profesor de ciencias y principal víctima del *bullying* de los matones de la escuela, quienes le acorralan en la azotea de un edificio para pegarle una paliza por haberles delatado a la dirección de la escuela. El encuentro acaba con la víctima atacando como un

animal rabioso a sus agresores y finalmente cayendo al vacío. Posteriormente descubrimos que sigue vivo y que su padre lo encuentra en el hospital donde asiste a su transformación en el primer zombi. El padre, Lee Byeong-chan, consigue apresarlos y se los lleva a casa.

La base “científica” del virus según la serie es que estaría explotando el instinto de supervivencia que todos poseemos y que se expresa de forma química en nuestros cuerpos a través del miedo. Byeong-chan, harto de que su hijo sufra acoso y se plantee el suicidio, decide destilar dicho miedo con la esperanza de desarrollar un medicamento que le dé el valor a su retoño para afrontar a sus agresores. El fracaso al hacer esto es que su hijo ha terminado siendo una criatura asesina sin raciocinio, lo que es básicamente un zombi.

Días después, una joven se encuentra limpiando el laboratorio de ciencias y descubre un experimento secreto realizado por Byeong-chan, profesor de ciencias del instituto, y es infectada por una rata de laboratorio. Es apresada por Byeong-chan, quien la retiene durante días sin que nadie se dé cuenta hasta que finalmente aparece. Desorientada, es llevada a la enfermería donde muerde a la enfermera y a un par de compañeras y posteriormente es trasladada al hospital. Este es el punto de inicio de una orgía de destrucción y muerte a medida que el brote zombi se desencadena por toda la ciudad desde el hospital y desde el propio instituto. Byeong-chan es poco antes detenido y enviado a comisaría donde un inspector de policía inicialmente lo trata de secuestrador y agresor por lo sucedido.

Por otro lado, nos encontramos un grupo de alumnos liderado por Nam On-Jo, experta en supervivencia tras haber aprendido de su padre que es bombero, y por Lee Cheong-san, amigo de la infancia de On-Jo y quien asume el rol de protagonista masculino en general, si bien son los personajes secundarios quienes nos introducen a los conflictos más interesantes de la serie mientras estos dos jóvenes más bien van reaccionando a lo que ocurre y liderando las opciones de supervivencia del grupo.

Aquí la serie comienza una división en la narración entre lo que va sucediendo a los jóvenes y las explicaciones de Byeong-chan a la policía y a los propios espectadores de la serie. Estas explicaciones provienen tanto de conversaciones como de un diario que se muestra en formato video, donde el propio profesor explica cómo ha creado de forma accidental un virus zombi como un intento fallido de darle a su hijo el valor de enfrentarse a los matones del instituto. La posibilidad de esto se explica con que Byeong-chan con anterioridad a su trabajo como profesor de instituto había sido un biotecnólogo de fama internacional antes de un incidente en su carrera profesional. El punto central de Byeong-chan es que la sociedad debe regirse por el darwinismo social, siendo su virus una forma de destruir los obstáculos que impiden que la ley del más fuerte se imponga y dándole a los oprimidos la fuerza para rebelarse. Su tesis parte de que esta es una ley natural del reino animal que ha sido negada por el sistema social en el que vivimos pero que gracias a sus acciones ha sido reestablecida. Este planteamiento iusnaturalista recuerda al carácter más clásico del género distópico (Martorell, 2021).

Aquí la impersonalidad del sistema es explícita, ya que Byeong-chan, a pesar de saber quiénes son los responsables directos del *bullying* que ha llevado a la muerte de su hijo, decide vengarse de la población en general, como si todo el mundo fuese responsable, es decir nadie lo es en concreto, de una situación de desigualdad social. Byeong-chan no se para a examinar quienes están en una posición de privilegio o poder para imponer las situaciones de injusticia y quiénes son tan víctimas como su hijo, sino que decide que toda la Humanidad pague.

Desde las tesis del realismo capitalista podríamos afirmar que la inexistencia del obrero colectivo lleva a Byeong-chan a asumir que todo está en su mano para resolverse en una decisión unilateral que niega cualquier análisis de las causas estructurales de la desigualdad y cualquier solución colectiva. Sin embargo, el propio planteamiento del profesor nos convence de la desconfianza que siente de las masas obreras y cuál sería su postura ante ellas.

Si en *28 días después* (Boyle, 2002) la metáfora de la rabia planteaba que una posible revuelta de las masas devendría en el caos que arrasase nuestras sociedades y colapsase al Estado, aquí el razonamiento de Byeong-chan es que no es la rabia sino más bien el rencor de los oprimidos lo que motiva el colapso social. Porque para el

profesor de ciencias del Instituto Hyosan la única respuesta que parece quedarle a los oprimidos es la violencia espontánea a sus agresores, sin posibilidad de organización ni planificación de sus acciones para salir de su situación. Con argumentos dignos de un adolescente fan de *V de Vendetta* (McTeigue, 2005), Byeong-chan expone un punto de vista donde los oprimidos, la masa, es reducida a un animal acorralado e irracional que aprovecha un chute de adrenalina para atacar por sorpresa al cazador.

Si, por un lado, *28 días después* partía de la premisa de un miedo al peligro que supone la revuelta de las masas, y centraba sus críticas hacia el rol autoritario que puede tomar cualquier grupo armado y, en especial, elementos del Estado burgués en un contexto de guerra civil tras el colapso violento del Estado, en *Estamos muertos* tanto la policía como el ejército aparecen como los únicos actores con un mínimo de responsabilidad y como quienes resuelven la crisis, teniendo que hacer sacrificios únicamente cuando las circunstancias les fuerzan a ello.

Frente a unos militares que o eran un grupo de violadores y asesinos o eran en la segunda parte un ejército de ocupación que administraba la explotación de los nuevos colonos; en la producción surcoreana su papel es más ambiguo, adoptando el rol reflexivo y dirigente de la sociedad ante la crisis. Toman decisiones crueles, sí, como cuando rechazan rescatar a los protagonistas en un momento dado, pero su líder termina aceptando todas las decisiones que lleva a cabo a través del suicidio. La clase política aparece únicamente interesada en eludir responsabilidades tras haber dejado todo en manos de un general con el que debemos compadecernos sin preguntarnos por qué ciertas decisiones se toman de forma autoritaria.

Si la serie empezaba con una fuerte crítica al Estado burgués a través de la institución educativa por el ritmo que impone, por esa burocracia de los objetivos y evaluaciones que denunciaba Fisher y que en la ficción lleva a la muerte del hijo de Byeong-chan, termina reconociendo la necesidad de la tecnocracia para resolver crisis de vida o muerte. Ningún representante político toma una decisión activa sobre cómo debe resolverse la crisis según evoluciona, todo queda en manos de la burocracia militar que asume progresivamente un rol de liderazgo mientras la clase política únicamente aparece como privilegiada, incapaz o más preocupada por sus carreras. El intento de crítica al Estado burgués termina reforzando en el fondo la creencia en este, como acostumbran las obras distópicas, en especial en los últimos tiempos (Martorell, 2021).

Algo que no debe sorprendernos teniendo en cuenta que el mayor peso de la crítica recae en el personaje de Byeong-chan, cuya postura sobre darle una oportunidad a la Humanidad se reduce a la lectura que haría un adolescente del superhombre de Nietzsche. Siguiendo con la lógica de darwinismo social, reduce la existencia humana a una minoría que por causas genéticas desarrolla inmunidad natural al virus (una propuesta narrativa interesante) frente a la gran masa reducida a animales salvajes debido a no ser suficientemente “fuertes” para asumir el “regalo” que Byeong-chan les estaría dando. Es decir, la gran salida emancipatoria para acabar con las situaciones de opresión propuesta por alguien lo suficientemente inteligente para crear un virus zombi en un laboratorio de instituto es generar, de forma accidental, una aristocracia legitimada por su superioridad genética que gobierne las ruinas de un mundo dominado por una población convertida en bestias sin raciocinio.

Si el personaje de Byeong-chan debía ser un elemento crítico con el sistema actual dentro de la narración, termina siendo absolutamente reaccionario en tanto que la forma de plantear su solución profundiza precisamente en las raíces de la opresión. Como muchas obras distópicas, se busca la validación de las leyes en una reivindicación de la Naturaleza como árbitro con capacidad de marcar al ser humano el camino (Martorell, 2021). Las injusticias desaparecerán cuando el ser humano vuelva a actuar según las leyes del reino animal.

Su rol a lo largo de la serie termina siendo el de deslegitimar cualquier conato de revuelta o violencia política espontánea al asimilarlo a un comportamiento animal instintivo. Aunque finalmente se arrepienta de sus actos y decida ayudar al Estado burgués a resolver la situación, lo hace más bien por una cuestión moral. Además, nadie desdice sus posiciones políticas a lo largo de la obra. Su postura pertenece a los planteamientos antiutopistas que desde los años 80 tomaron fuerza en los discursos políticos en los que la posibilidad de

transformación de la realidad se criminaliza porque se los acusa de irracionales y totalitarios (Jameson, 1994/2000).

La desconfianza en las masas y su decisión de que estas están condenadas a estallidos de violencia espontáneos de corto alcance es un tópico dentro de este antiutopismo que impregna a muchas producciones culturales de las últimas décadas. Propiciando además una despolitización de los problemas que terminan por devenir responsabilidades individuales.

Del lado de los jóvenes, entre escena y escena de acción, nos muestran diversas historias y conflictos que desvelan casos de opresión y desigualdad que han vivido los diferentes estudiantes. Descubrimos, por ejemplo, que Lee Jin-su no es la única víctima de *bullying* sino que denunció su caso junto a otros dos estudiantes y que la dirección del instituto forzó en una comisión de investigación el darle carpetazo al asunto para que no afectase a la reputación del centro poco antes de las evaluaciones externas que debía recibir el centro. El director del instituto explica a Byeong-chan que no debe exagerar lo que está sufriendo su hijo y que no puede poner en riesgo el *ranking* del centro educativo por lo que son “bromas entre chavales”. Esto no solo motiva los sucesos que llevan a Byeong-chan a crear el virus, sino que también nos desvela el desenlace para otras dos víctimas de *bullying*, en especial el caso de Min Eun-Ji, una adolescente que es acosada sexualmente y a la que se amenaza con difundir un vídeo de ella desnuda en sus redes sociales para humillarla como castigo por haberles denunciado.

La trama de Min Eun-Ji nos introduce a otro de los motivos que nos lleva a pensar que la obra gira en parte en torno a un mensaje de miedo a la revuelta de los oprimidos. En un momento dado, ella es mordida por un zombi y, en un giro interesante, es el primer caso de inmunidad que nos encontramos. Eun-Ji se transforma en una híbrida entre ser humano y zombi que es capaz de navegar por el instituto en su búsqueda de borrar las pruebas del vídeo que la humilla y también es capaz de vengarse de sus antiguos agresores, entre ellos el profesor de gimnasia que negó que estuviese siendo acosada. Sin embargo, su personaje torna casi en una villana secundaria, no solo porque afecta a las posibilidades de supervivencia del grupo principal sino porque plantea un discurso de venganza, totalmente lógico y justo teniendo en cuenta lo que ha vivido, pero que se deslegitima en tanto sus acciones se vuelven erráticas. Si en un momento dado trata de quemar el instituto para borrar el pasado, también convence a la única persona que la entiende de que debe odiar al resto del alumnado independientemente de si han tenido un rol o no en el *bullying*, lo que afectará a las posibilidades de supervivencia del grupo, ya que este último chico impedirá que se rescate a los protagonistas mintiendo a un grupo de militares que se desplaza en un momento dado en búsqueda de supervivientes. Nuevamente, no se señala a los responsables de la opresión, sino que se afirma que todos somos en un mismo grado culpables de la desigualdad social, a pesar de que, repetimos, algunos de los que terminan muriendo probablemente son casi tan víctimas como Eun-Ji de situaciones de opresión.

Posteriormente ella será incapaz de controlar sus impulsos tras ser rescatada e internada en un campo de concentración y asesinará a varios militares, provocando que el ejército dé por hecho que es imposible distinguir infectado de civil y, por tanto, se niegue a rescatar a más gente e incluso plantee el bombardeo de la ciudad como solución a la crisis sanitaria. Esto se producirá al mismo tiempo que la serie nos introduce a otro personaje femenino que sí es capaz, debido al amor, de controlar sus impulsos como híbrida y de no atacar al grupo. Nam-Ra, hija de clase pudiente y delegada en el instituto, es la única híbrida que retiene su humanidad y que se integra en el grupo de los supervivientes, donde desvela que las expectativas de ascenso social de su familia la habían relegado a ser una paria social entre los jóvenes de su edad.

La comparativa entre ambas da a entender que si Eun-Ji decide comportarse como una salvaje es porque se ha rendido a esa visión del odio que maneja Byeong-chan, donde ambos entienden que todo lo que le queda al oprimido tras recibir una segunda oportunidad es la destrucción espontánea de su entorno, sin ningún planteamiento de transformación efectiva de este. No se deja posibilidad a que estos se organicen para cambiar sus vidas. Esencialmente de las dos víctimas de *bullying* que la serie nos deja conocer uno aparece como un cobarde que condena conscientemente a la muerte a unos inocentes y otra como una nihilista que deviene en un animal rabioso hacia el final de la obra a pesar de tener otra oportunidad.

Otro gran problema del que nos hablan dentro de la trama del grupo protagonista es el de la meritocracia, un veneno interno en la mente de los jóvenes que lleva a situaciones catastróficas. No solo genera problemas de confianza entre gran parte del grupo y Nam-Ra a la que tienen aislada por ser la mejor alumna y a la que odian inicialmente por envidia, aunque luego la aceptan como una más, sino que se expresa de forma cruda a través de la pelea de Han Gyeong-su con Lee Na-yeon.

Na-yeon es una alumna pija, el prototipo de niña adinerada repelente que durante la primera parte de la serie no hace nada salvo dar órdenes aterrada al resto del grupo y exigirles soluciones rápidas y seguras a lo que es una crisis infernal. Aunque ella trata en general mal a todo el mundo, la serie nos deja claro que tiene un problema en especial con Gyeong-su, el mejor amigo de Cheong-chan y el personaje bromista del grupo. Tras múltiples conflictos de cómo ir resolviendo el moverse por el instituto e ir sobreviviendo, los chicos consiguen llegar a donde se encuentra refugiada una de sus profesoras, Park Sun-hwa. Esta última representa de alguna forma a la institución educativa y por ende al Estado burgués, y como siempre nos desvelará la poca original sorpresa de que este siempre protege a los privilegiados.

En un momento dado, un zombi atacará por sorpresa la habitación donde se encuentran los jóvenes. Estos, que aún se encuentran en *shock* (sigue siendo el primer día del brote), aún no saben defenderse, pero Gyeong-su se arma de valor y consigue empujar por la ventana a la criatura. Sin embargo, se hace un corte en el forcejeo, lo que es utilizado por Na-yeon para sembrar dudas sobre si ha sido mordido. Hasta ese momento, los jóvenes han deducido que si has sido mordido vas a transformarte en un periodo de tiempo corto, por lo que cunde la confusión sobre qué hacer. Finalmente, Cheong-chan se coloca del lado de su mejor amigo y junto al resto de chicos consigue que se le dé una opción al herido. Este, muy molesto, se encara con Na-yeon, a la que acusa de inútil y afirma que solo lanza la acusación porque se trata de él. Esta comienza a insultarle y empieza a repetir un insulto que cabrea al chico.

Cuando la profesora intercede como árbitra descubrimos que Na-yeon está insultando a Gyeong-su porque su familia es pobre y depende de ayudas sociales, afirmando que no debería poder acudir al Instituto Hyosan y que es “un fallo del sistema” que haya logrado estar allí. Siguiendo las normas de la meritocracia, las mejores escuelas son para la élite y esta chica reconoce que ello excluye a los pobres al parecer independientemente de sus resultados académicos, lo cual rompe con el discurso oficial, pero es coherente con cómo ocurre realmente la reproducción intelectual de las élites (Sandel, 2020/2021).

Para mantener la confianza del grupo, el chico accede a encerrarse en una sala contigua y dice que lo hará por una hora a pesar de que es un tiempo excesivo para comprobar si es una amenaza, pero que así ganará la pelea. A mitad de tiempo, Na-yeon, presionada por los demás, entra en teoría para disculparse con él, pero aprovechando que es una sala insonorizada tan solo le limpia la herida con un pañuelo y vuelve a insultarle para provocarle. Minutos después, Gyeong-su empieza a transformarse, pero trata de escapar de la sala para no poner en peligro al grupo. Finalmente, es su mejor amigo quien debe empujarle por la ventana para protegerles.

Al finalizar la acción, Na-yeon exige que todo el mundo le pida perdón y admita que tenía razón, ignorando el *shock* y el luto que estaba guardando el grupo. Sin embargo, en ese momento Nam-ra interviene y la acusa de asesina exponiendo como Na-yeon había manchado el pañuelo a propósito con la sangre de otro zombi para así infectar al chico y matarlo. La acusada no lo niega, sino que se justifica, afirmando que básicamente estaba corrigiendo un error del sistema y expresando envidia sobre cómo, a pesar de la diferencia social y de estar en una postura de privilegio, nadie quería ser su amigo y sintiéndose excluida en donde debería ser figura popular.

Tras ser expulsada del grupo, tan solo la profesora la acompaña dejando a su suerte al resto de jóvenes. Una postura poco comprensible pues, antes de tomar esa decisión, le remarca al grupo la importancia de la vida humana y la pérdida de humanidad que supone ser un asesino, como si quisiera evitar cualquier represalia de los chicos hacia la asesina de su amigo. Si eso es así, ¿no debería priorizar la vida de los chicos inocentes sobre la de una asesina confesa que mata por motivos clasistas y mezquinos? Pues no, corre a proteger a la chica privilegiada

y ambas morirán sin mayor peso en la trama, salvo que durante un día Na-yeon acaparará los suministros de comida del instituto y no los compartirá con el resto.

La cuestión meritocrática terminará acompañando a los personajes en distintos puntos de la serie hasta su final, por ejemplo, con Jang Ha-ri ocultándole a su hermano que no ha entrado en el equipo olímpico para tranquilizarle en mitad del brote zombi, o con el constante miedo a los exámenes que deberán hacer si sobreviven. O con el conflicto de autoridad entre dos policías cuando el de más rango descubre que su inferior sí está en la universidad y, por tanto, se permite cuestionar sus decisiones a pesar de su inexperiencia como agente.

5. CONCLUSIONES.

La obra de Lee Jae-kyoo y Kim Nam-su sin ser, como decimos, canónicamente una obra distópica nos expone una serie de críticas que se le han hecho recientemente al estado actual del género.

En primer lugar, porque sus mayores críticas a la sociedad actual no se hacen desde el planteamiento de regímenes alternativos y tampoco se mantienen muy sólidas a lo largo de la serie. Frente al rol político crítico que el género zombi jugaba más en sus inicios, aunque no pretendiese ser cine político explícito, aquí uno puede terminar alabando el *status quo*, el papel de según qué sectores del Estado burgués y temiéndolos efectos que una revuelta violenta puede tener en sus vidas. Como les ocurre a las obras distópicas más recientes, y como señalaba el profesor Martorell en su análisis, termina por reforzar el modelo de Estado que pretende criticar. La misma burocracia que inicia el problema en teoría lo ha resuelto mayormente al final de la serie (aunque tiene final abierto) e incluso puede salir reforzada frente al pésimo papel jugado por los representantes políticos.

Esto ya sucedía en la mencionada *28 días después* (Boyle, 2002) o en *Shaun of the Dead* (Wright, 2005), donde uno temía lo que podía conllevar el colapso social y el miedo a la guerra civil que propone el primer filme y termina alabando y amando la rutina tras visionar el segundo. La diferencia cualitativa entre estas dos propuestas y la que hemos analizado brevemente en este artículo es de carácter cronológico. Estas películas pertenecen al momento de auge del neoliberalismo antes de la crisis del 2008 y expresan el momento de mayor poder de lo que Fisher denomina realismo capitalista. Se trataba de un momento político donde no existía margen a la alternativa salvo que deseásemos la barbarie.

Sin embargo, el contexto político de 2022 es radicalmente diferente, no solo por la pandemia del covid-19 sino porque llevamos casi diez años de crisis orgánica del capitalismo. Esta serie se ha rodado en el declive del mundo neoliberal, donde ya existen movimientos que ponen en duda la primera idea clave del realismo capitalista: la incapacidad de pensar mundos alternativos al existente. La movilización de los chalecos amarillos en Francia en 2018 o las revueltas en Latinoamérica en el mismo período ponen en entredicho la inexistencia de un horizonte de emancipación (Chingo, 2019). Es decir, existen tímidos planteamientos de que existe un mundo fuera del capitalismo, aunque aún no esté acompañado por la producción de textos utópicos que nos los describan. Aún así, se va fragmentando la barrera que nos describía el realismo capitalista.

La obra refleja un problema del género distópico y del utopismo en general dentro del *mainstream* que no parece acusar las transformaciones políticas que se están sucediendo en los últimos años y apuesta por anclarse al mundo precrisis. Es cierto que muchas de estas obras son reificadas por el capital y utilizadas por este para mantener un *status quo* ideológico (Baccolini y Moylan, 2003). No obstante, ya no vivimos en el momento de fuerza del proyecto que derribó el Estado del Bienestar y propició el clima antiutopista en el que hemos crecido en las últimas décadas, si bien es cierto que se mantienen los códigos del mundo neoliberal en tanto que aún en crisis, permanece como dominante, a la espera de que surjan alternativas de superación.

Hace unos años que entramos en un periodo de crisis, revueltas y posibles revoluciones que cambian radicalmente el escenario político (Albamonte y Maiello, 2011), lo que abre la puerta a diferentes transformaciones dentro del utopismo.

La primera de ellas podría ser la lenta recuperación de la utopía tras su ausencia patente durante un período de derrota política subjetiva de los grupos que buscaban la emancipación. Esto quizás depende de la presencia de movimientos políticos que de algún modo vuelvan a colocar el horizonte de emancipación como posible en el imaginario de los oprimidos. Por otro lado, la distopía podría recuperar un tono crítico si reaparecen modelos alternativos de sociedad que nos parezcan más positivos que el actual.

Mientras, seguiremos asistiendo a ese extraño carrusel de productos culturales que tratan de agarrarse a esa sociedad del miedo en el que vivimos y donde la distopía nos trata de empujar a amar la rutina y nuestras vidas actuales independientemente de nuestras condiciones. Una disonancia con el mundo actual que se transforma a gran velocidad y donde nuevos episodios históricos se suceden desvelándonos que el utopismo aún tiene mucho que aportar a la emancipación humana.

REFERENCIAS.

- Albamonte, Emilio y Maiello, Matías (2011). En los límites de la “restauración burguesa”. *Revista de Estrategia Internacional*, 27, 57-89.
- Baccolini, Rafaella y Moylan, Tom (2003) (Eds.). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Nueva York (NY): Routledge
- Boyle, Danny (Director) y How, Robert y Macdonald, Andrew (Productores) (2002). *28 días después* [Película]. Reino Unido: DNA Films& British Film Council.
- Castillo, Ángela (4 de noviembre de 2015). El país de los universitarios suicidas. *El Mundo*.
- Chingo, Juan (2019). *Gilets jaunes, le soulèvement: quand le trône a vacillé*. París: Communard.e.s.
- Fisher, Mark (2018). *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?* (Trad. C. Iglesias). Buenos Aires: Editorial Caja negra. (Obra original publicada en 2016).
- Lee, Jae-kyoo y Kim, Nam-su (Creadores) (2022-presente). *Estamos muertos* [Serie de televisión]. Corea del Sur: JTBC Studios&Kim Jong-hak Production.
- Jameson, Fredric (2000). *Las semillas del tiempo* (Trad. A. Gómez). Madrid: Editorial Trotta. (Obra original publicada en 1994).
- Le Maître, Barbara (2016). *La Nuit des morts-vivants. George A. Romero. Précis de recomposition*. Lormont: Le Bord de L'Eau.
- Martorell Campos, Francisco (2021). *Contra la distopía: La cara B de un género de masas*. Valencia: Editorial La Caja Books.
- McTeigue, James (Director) y Silver Joel, Hill Grant y The Wachoswskis (Productores) (2005). *V for Vendetta* [Película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.
- Romero, George A. (Director) y Streiner, Russell W. y Hardman, Karl (Productores) (1968). *Night of the Living Dead* [Película]. Estados Unidos: Continental Distributing.
- Romero, George A. (Director) y Rubinstein, Richard P. (Productor) (1979). *Dawn of the Dead* [Película]. Estados Unidos: United Film Distribution Company. Romero, George A. (Director) y Rubinstein, Richard P. (Productor) (1985). *Day of the Dead* [Película]. Estados Unidos: United Film Distribution Company.
- Sargent, Lyman Tower (1994). *The three faces of utopianism revisited*. *Utopian Studies*, 5, 1-37.
- Sandel, Michael (2021). *La tiranía del mérito* (Trad. A. Santos). Madrid: Debate. (Obra original publicada en 2020).
- Wright, Edward (Director) y Park, Nira (Productora) (2005). *Shaun of the Dead* [Película]. Reino Unido: Studio Canal.