

Cuando no quede sitio en el Infierno, los muertos caminarán sobre la Tierra²

“When there’s no more room in Hell, the dead will walk the Earth”

Pablo Martín Domínguez

Indiana University

Introducción

Uno de los mejores termómetros para medir los intereses, miedos y esperanzas de una sociedad se encuentra en las narrativas sobre las que dicha sociedad se mira y consume. En este escrito no pretendo caer en la dicotomía entre alta cultura y cultura popular, sino que miraré a la narrativa desde una perspectiva más liminal. Arjun Appadurai³ argumenta que en el tiempo que vivimos, se ha producido un fenómeno localizado a medio camino entre la cultura nacional y la cultura popular que denomina *cultura pública*. Appadurai concibe dicho espacio como un punto de negociación donde la cultura y los intereses de una sociedad toman forma, siendo por ello, un entorno privilegiado para tomar el pulso al fluir cotidiano, aspiraciones y preocupaciones de una sociedad.

El análisis de las narrativas desde la perspectiva de la cultura pública reviste un interés global en cuanto a que las narrativas mismas se difunden a un público que trasciende a las fronteras del estado-nación. Dichas narrativas, sin embargo, surgen en contextos determinados y la interpretación que de ellas hace el público incluye perspectivas culturales particulares. Un buen ejemplo en este sentido se puede localizar en la obra de Andrew Hammond *Popular Culture in the Arab World*.⁴ Hammond argumenta que la qatarí al-Jazeera se concibió como un canal de noticias enfocado en principio al mundo árabe sin distinción de nacionalidad. Si bien, un fenómeno global como es la televisión por satélite genera unos discursos a menudo conflictivos con los asuntos nacionales y locales. Dichos discursos inevitablemente han colisionado con los intereses de varios gobiernos llevando a la prohibición de emisión de la cadena de noticias en diversas ocasiones (como sucedió en Egipto o Siria) o saltando a entornos para los que originalmente no se concibió como demuestran las emisiones en inglés de al-Jazeera y las polémicas de dicha cadena con Estados Unidos, particularmente derivados de la invasión de Iraq.

Es precisamente el punto de partida de Hammond, el de la globalidad de los medios de comunicación, desde el que parto para abordar un fenómeno narrativo global: el apocalipsis zombi.

En los últimos años ha surgido una miríada de narraciones con este tema; desde novelas y manuales (*World War Z*⁵ o *Zombie Survival Guide*,⁶ ambos de Max Brooks) hasta cómics (*The Walking Dead* de Robert Kirkman), videojuegos (*Left 4 Dead*, *Resident Evil*) o películas (*Zombieland* de Ruben Fleischer). La multiplicidad de medios ha provocado una sinergia de géneros y una inevitable mirada a narraciones previas, particularmente las películas de serie B del afamado director John Romero, consideradas la base del zombi contemporáneo.

² Por supuesto, citando la icónica frase de Peter recordando las palabras de su abuelo en clásico de John Romero, *Dawn of the Dead*.

³ Arjun Appadurai, & Carol A. Breckenridge, *Why Public Culture?* en *Public Culture Bulletin*, Philadelphia, Vol. 1, N° 1, Fall 1988.

⁴ Andrew Hammond, *Popular Culture in the Arab World*, American University in Cairo Press, Cairo, 2007.

⁵ Max Brooks, *World War Z*, Three Rivers Press, New York, 2006.

⁶ Max Brooks, *The Zombie Survival Guide*, Three Rivers Press, New York, 2003.

¿Qué ha sucedido en los últimos años para que un género relativamente minoritario se haya convertido en un fenómeno mediático inmenso y global? ¿Cómo se ha pasado de una narrativa cultural muy específica (africana en origen) a un discurso del terror a escala planetaria? En las próximas páginas descubriremos cómo la figura original del zombi y sus referencias a la esclavitud pasan a mostrar temas ligados al miedo al otro exotizado. Posteriormente, veremos cómo en tiempos recientes, el zombi es una excusa para presentar una narrativa sobre la guerra definitiva, total e imparable, capaz de combinar los dos rostros mitológicos griegos: la cara racional, política y sistemática de Atenea con la de locura, sangre y horror de Ares.

Los orígenes africanos del zombi: esclavitud y diáspora

La figura folklórica del zombi corresponde a un entorno cultural original claro: África occidental. Los países Benin, Togo, Ghana y Nigeria albergan la cuna del vudú, especialmente en el caso de los yoruba como practicantes más conocidos.

Es precisamente debido al comercio de esclavos provenientes de esta zona lo que produce el salto al continente americano donde el propio vudú se mezcla con el catolicismo para convertirse en las formas religiosas afro-caribeñas cuya práctica persiste actualmente como son la santería, el candomblé y el propio vudú.

Uno de los primeros textos académicos sobre el vudú en general y los zombis en particular se encuentra en *Tell My Horse* (1937)⁷ de Zora Neale Hurston donde la autora describe el encuentro con una mujer llamada Felicia Félix-Mentor, muerta con 29 años en 1907 y retornada a su lugar de origen años después. Aunque retratada por Neale Hurston, aún hoy existe controversia sobre la realidad de dicha zombificación.

Neale Hurston muestra claramente en *Tell My Horse* que las narraciones y leyendas sobre zombis tienen un tema común muy claro: la esclavitud. A pesar de la independencia de Haití en los primeros años del siglo XIX, la profunda dependencia económica del país no cesó y la mejora de las condiciones de vida de muchos de los antiguos esclavos no se llegó a producir nunca. La narrativa haitiana sobre zombies cumple una función similar a la música espiritual negra en Estados Unidos: es una forma artística que mantiene vivo el legado y el recuerdo de la razón por la que los ancestros de la población de origen africano llegó a las Américas en primer lugar.

El zombi en la tradición haitiana presenta el peor destino posible para cualquiera, una esclavitud que ni la muerte es capaz de hacer desaparecer. El zombi se crea gracias a la magia malvada de un *bokor* con el fin de ganar un sirviente sin voluntad de ningún tipo. Generalmente estos sirvientes se emplean para el trabajo en las plantaciones de azúcar, plantaciones que inmediatamente evocan las cicatrices y mutilaciones producidas por los accidentes con los machetes debido a las penosas condiciones de trabajo. El zombi haitiano no es necesariamente un cuerpo putrefacto, pero sí profundamente maltratado.

La época en que Neale Hurston describió Haití presenta también la base sobre la que se construye el zombi moderno, como veremos, una reinterpretación estadounidense nacida de una reinterpretación africana en el contexto caribeño. El hecho de que durante esta época, Haití estuviera ocupada militarmente por Estados Unidos nos muestra

⁷ Zora Neale Hurston, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Harper Perennial Modern Classics, New York, 2008.

el por qué del temprano interés en el vudú y sus muertos retornados.

El terror en casa: de *White Zombie* a George Romero

En 1932 se estrenó la película *White Zombie* dirigida por Victor Halperin con una mezcla de repulsión y malas críticas. A pesar de que se ambienta en Haití donde surgen todos los tópicos asociados con el zombi esclavizado antes comentado, la película introduce un elemento adicional y distinto de las historias tradicionales haitianas. Ésta vez la zombificación afecta a una mujer estadounidense (Magde Bellamy) inducida a la no vida por un no africano (Béla Lugosi). En éste caso, el origen del terror se localiza en un entorno extraño pero el peligro no lo es en absoluto.

White Zombie se encuentra entre las pocas películas del género de terror que no sólo identifica el origen haitiano del zombi, sino que además ambienta la narración en el propio Haití. Podríamos considerar esta película como el lugar intermedio entre la narrativa haitiana y las actuales narrativas globalizadas. La popularidad de esta película combinada con la difusión de *Tell My Horse* popularizaron entre el público estadounidense la narrativa de los zombis en principio apoyada en el miedo al otro desconocido, especialmente teniendo en cuenta el auge del Ku Klux Klan en el periodo de entreguerras.

Es con George Romero en 1968 que la narrativa de zombis da el salto definitivo a Estados Unidos ya no como terror exógeno, sino endógeno con la famosísima película *Night of the Living Dead*. La crítica ha identificado en las películas de temática zombi de Romero elementos de crítica social a la cultura estadounidense. A lo largo de sus cuatro películas sobre el tema, Romero ha reflejado problemas como el consumismo (*Dawn of the Dead*), conflictos de clase (*Land of the Dead*) o los turbulentos años sesenta (*Night of the Living Dead*). En todo caso, la narrativa de Romero ha pasado a convertirse en el marco más habitual en que las historias del apocalipsis no-muerto se desarrollan: un mundo actual sin más elementos fantásticos que los propios muertos donde personajes que reflejan individuos cotidianos (oficinistas, trabajadores, tenderos...) se ven obligados a lidiar con situaciones de emergencia.

Modernidad y muertos vivientes.

Zygmunt Bauman argumenta en *Miedo Líquido*⁸ que el terror en el tiempo actual es un terror profundamente irracional que contrasta con el ideal ilustrado sobre el que se asienta, supuestamente, nuestra cultura occidental moderna. El miedo de la modernidad líquida de Bauman es de dos tipos; un miedo justificado (quedarse en paro, no poder pagar deudas, enfermar...) y uno diferido, caracterizado por una sensación de vulnerabilidad con orígenes difusos. Fenómenos como el terrorismo, las epidemias o los desastres naturales corresponden a esta clase de miedo.

La narrativa de zombis aparentemente queda fuera de dicho espectro por presentar una amenaza totalmente

⁸ Zygmunt Bauman, *Liquid Fear*, Polity, Cambridge, 2006.

fantástica. Si bien es cierto que el cadáver humano convertido en un inexorable asesino devorador de carne (humana en la mayoría de ocasiones), generalmente difícil de detener y con la potencialidad de infectar a cualquiera independientemente de su condición es una creación de ficción, los efectos que produce representan elementos de tensión que pueden desembocar en soluciones aún más pavorosas y realistas que el problema inicial.

Series de comic (y ahora televisivas) como *The Walking Dead*⁹ muestran no tanto al muerto viviente como los riesgos y desafíos que genera un mundo donde la amenaza de ser devorado es constante. Dicha serie bebe de un componente épico marcadamente estadounidense, la idea del pionero en un mundo hostil que ha animado otros géneros como el Western y aún hoy se encarna profundamente en el valor ideológico añadido a productos como los vehículos *todoterreno* o el equipamiento de acampada. Los zombis refuerzan todas las asunciones del individuo excepcional y superviviente: es capaz de improvisar, es compasivo o despiadado según la necesidad, ingenioso en sus soluciones y generalmente salido de variadísimos trasfondos sociales, educativos y étnicos. Por otro lado, la narrativa no incide únicamente en el individuo excepcional en condiciones extremas (un reflejo excelente del proverbial individualismo estadounidense que se remonta a las descripciones de Toqueville), sino que además destila un cierto romanticismo ruralista y reminiscente de los Estados Unidos en su periodo fundacional y pre-independencia, compuesto por pequeñas comunidades donde la familiaridad y confianza del pequeño grupo tanto familiar como de vecinos se valora como un elemento de supervivencia y desarrollo positivo.

El sentido de comunidad es uno de los aspectos más importantes de cualquier narrativa de zombis que se presente bajo la premisa de una infección generalizada y global. El zombi se convierte en el adversario perfecto: imparable, desideologizado, motivado sólo por un impulso feral de consunción (a menudo reforzado por la representación gráfica de cuerpos humanos desmembrados, destripados y bañados en sangre) y sin piedad contra cualquier víctima con total independencia de posiciones políticas, religiosas, económicas, laborales o incluso familiares (es muy habitual encontrar en estas narraciones momentos tensos entre un personaje y uno de sus familiares convertidos en no-muertos). Paradójicamente, la masa bamboleante de cadáveres está compuesta por una multitud de amenazas individuales, reforzando así el sentido de pertenencia a un grupo de los supervivientes debido justamente a la falta de un auténtico sentido de comunidad entre los no-muertos. El conflicto que el apocalipsis zombi plantea a los supervivientes es una guerra donde se eliminan todas las razones complejas y la supervivencia misma de la humanidad como especie es el único objetivo.

Pese a que la Guerra Fría como periodo concluyó con la desintegración de la Unión Soviética, la tónica de conflictos localizados y a pequeña escala (comparados con las dos Guerras Mundiales) se ha mantenido hasta la actualidad. La narrativa de zombis llena el vacío de un conflicto a escala planetaria que el fin de la aniquilación nuclear mutua quedó en suspenso en la imaginación estadounidense. De hecho, la naturaleza biológica de la amenaza, totalmente carente de objetivos ideológicos, refuerza la idea de la concordia mundial necesaria no para prevenir la destrucción mutua asegurada, sino en la necesidad de unir a toda la especie humana para librar una guerra profundamente romántica dada la práctica imposibilidad de sobrevivir si no es acabando con todos y cada

⁹ Robert Kirkman, *The Walking Dead (omnibus)*. Image Comics, Berkeley, 2009.

uno de los no-muertos. Jean Baudrillard¹⁰ comenta la inexistencia de la Guerra del Golfo recurriendo a la definición que de ésta hacía Von Clausewitz de “diplomacia por otros medios”. Ante la ausencia de diplomacia, argumenta Baudrillard, no existe guerra posible salvo por las víctimas. El romanticismo de la guerra contra el zombi no reside en la ausencia de diplomacia, sino en la glorificación del conflicto como solución inherente a una amenaza liminal (en el sentido de humana en origen, pero no human en esencia), conflicto que necesita de las estructuras tradicionales y a menudo pre-modernas de la pequeña comunidad, la familia y el ingenio del bricolagista (opuesto según Lévi-Strauss, recordemos, al del ingeniero moderno) para hacer frente a una extinción asegurada.

A menudo los análisis académicos sobre la narrativa de zombis inciden sobre el elemento de crítica a la sociedad y cultura estadounidense en sentidos como la despreocupación por el medio ambiente, la falta de ética en el uso de descubrimientos científicos o la sedentarización y abotargamiento de la propia población. Análisis como éstos, sin embargo, no inciden en el componente bélico y violento inherente al apocalipsis zombi.

Podemos argumentar que el alzamiento de los muertos vivientes ha sustituido en la cultura estadounidense a la invasión comunista del país como fenómeno narrativo que a la vez que desencadena el caos, permite (alienta, de hecho) y finalmente justifica de manera literal el proceso de militarización necesario para retomar el país cueste lo que cueste haciendo renacer Estados Unidos de sus cenizas y convirtiéndolo de nuevo en un país al que muchos de sus ciudadanos consideran envejecido, falto de la energía y juventud que una vez tuvo.

Quizá el efecto más interesante de ésta narrativa no estriba en la interpretación de ciertas tendencias y valores dentro de la sociedad estadounidense, sino en la proyección global y naturalización que proyecta al mundo entero. En *World War Z*, Max Brooks plantea la respuesta planetaria al apocalipsis zombi. Desde Siberia a las Islas Británicas, desde Australia a Finlandia, toda resistencia y eventual victoria ante las hordas de muertos pasa por un comienzo desesperado por la supervivencia, una reorganización renqueante por método de prueba y error para dar paso a un contra-ataque militar o paramilitar centrado en la aniquilación y reconquista del espacio tomado por los zombis. Los detalles cambian en función de la cultura y país, ciertamente, pero el final es ineludiblemente el mismo. Ésta naturalización es en esencia lo que implica la globalización que vivimos actualmente: el discurso que argumenta que las tendencias y apreciaciones culturales particulares; en este caso, el entendimiento de la guerra como una actividad intrínseca e inevitable además de potencialmente gloriosa y aceptable, no son rasgos mutables y dependientes del contexto cultural, geográfico y temporal, sino la esencia misma de la humanidad.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun & Breckenridge, Carol A. “Why Public Culture?” en *Public Culture Bulletin*, Vol 1, N 1, Fall 1988.
- Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, 1995.
- Bauman, Zygmunt, *Liquid Fear*, Polity, 2006.
- Brooks, Max, *The Zombie Survival Guide*, Three Rivers Press, 2003.
- Brooks, Max, *World War Z*, Three Rivers Press, 2006.

¹⁰ Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Hammond, Andrew, "Popular Culture in the Arab World", *American University in Cairo Press*, 2007.

Kirkman, Robert, *The Walking Dead (ómnibus)*, Image Comics, 2009.

Neale Hurston, Zora, *Tell My Horse. Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Harper Perennial Modern Classics, 2008.