

NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS

El muerto viviente como espejo móvil

Jordi Costa

1

En los primeros minutos de “Zombies Party (Una noche de muerte)” de Edgar Wright, inteligente comedia que pasó inadvertida por la cartelera española, un desfile de andares sonámbulos conformaba una coreografía cotidiana, a los sones del tema filo-*lounge* “Sunny Delights” del grupo británico I Monster: antes de que el primer zombi (propriadamente dicho) hiciese acto de presencia, ese prelude dejaba claro que, en nuestro mundo de *i-pods*, colas de supermercado y vidas en suspenso en la parada de autobús, todos somos, en mayor o menor grado, zombis. Es la conclusión inevitable a la que tenía que llegar el género desde que, en 1978, George A. Romero, padre del muerto viviente como arquetipo del terror moderno, convirtiese en “Zombi”, su brillante secuela de “La noche de los muertos vivientes” (1968), a las legiones resurrectas en espejo de la inercia consumista, voraz e insaciable incluso después de la muerte cerebral.

En la película de Wright, feliz eco de la serie televisiva “Spaced”(1999-2001), la plaga zombi también sirve como pretexto para esbozar un retrato crítico de nuestra contemporánea cultura del narcisismo, donde lo íntimo siempre le gana el pulso a lo colectivo. En el primer tramo de la película, mientras los informativos de la televisión van dando cuenta de la progresiva situación apocalíptica, los personajes están tan absorbidos en sus propias preocupaciones cotidianas que no reparan en el problema. En cierto sentido, “Zombies Party (Una noche de muerte)” prelude lo que, mucho más tarde, intenta contarnos “Monstruoso” (*Cloverfield*, 2007), la película de Matt Reeves que el productor J. J. Abrams convirtió en poderoso *hype*: que el sujeto ya no está capacitado para descifrar la catástrofe en términos de desastre colectivo, sino como un pequeño apocalipsis del sentimiento. En ambas películas, el motor de la acción es sentimental y lo fantástico queda reducido a contexto. No son historias de supervivencia, sino de

redención sentimental, de reconciliación: quizás lo importante no es tanto salvar el pellejo como morir con la conciencia tranquila, con el corazón en calma. Una actitud, en suma, en consonancia con esa ego-cultura alentada por la blogosfera en la que las cuitas minúsculas de cada vida privada alcanzan (o aspiran a alcanzar) una resonancia global.

“Zombies Party (Una noche de muerte)” también se atreve a formular una situación cómica que permanecía latente en todas las aproximaciones ortodoxas (y serias) al arquetipo cinematográfico del muerto viviente: en un momento determinado, los protagonistas tienen que atravesar una zona infestada de zombis y, para ello, recurren a la estrategia de simular ser zombis. Lo que no explicita Wright es que, de hecho, los personajes ya eran, en cierto sentido, muertos vivientes. O sea, individuos perfectamente adaptados a la contemporaneidad.

2

En las historias del género de horror se suele marcar una clara distinción entre el zombi extraído del folklore haitiano y el muerto viviente reformulado por Romero. Pero quizás haya más de un vínculo entre un modelo de hambre y otro. Según David J. Skal, autor de “The Monster Show. A Cultural History of Horror”, el primero ya fue empleado como metáfora política en el cine fantástico de los años 30: los zombis de “La legión de los hombres sin alma” (1932) de Víctor Halperin invocaban el fantasma de las colas de racionamiento en plena Depresión. A Katherine Hill, crítico de cine de la época en un diario de San Francisco, no se le escapó la funcionalidad del zombi en esos tiempos difíciles, porque, según escribía, “*no parece importarles hacer horas extras*”. En “La legión de los hombres sin alma”, que, entre otras virtudes, fue la primera película de zombis de la historia, éstos eran, directamente, mano de obra barata (o, más bien, gratuita) en la industria del azúcar. En otras palabras, proletariado en manos de un poder vampírico, al que, no en vano, prestaba rostro y voz transilvana Bela Lugosi.

3

En el cine fantástico no hay cabida para la tautología: un monstruo nunca es un monstruo, sin más. Siempre es el eco de un miedo colectivo o la metáfora de una angustia compartida y coyuntural. Con George A. Romero nace el zombi como arquetipo moderno, pero sus señas de identidad no surgen de la nada: la novela “Soy leyenda” (1954) de Richard Matheson fue una fuente de inspiración confesa, aunque, por aquel entonces, Romero quizás no era consciente de hasta qué punto ese modelo parecía profetizar el desarrollo que el arquetipo iba a experimentar en sus manos. Los vampiros post-apocalípticos de Matheson son el paso previo al salto evolutivo que tomará el relevo de la especie humana: el presunto héroe de la novela, Robert Neville, acaba siendo el monstruo del relato, la excepción a la regla, lo que no puede ser comprendido por la mayoría y, por tanto, debe ser exterminado.

La primera adaptación cinematográfica de la novela de Matheson –“L’Ultimo Uomo della Terra” (1964) de Sidney Salkow y Ubaldo Ragona- proporcionó a Romero la inspiración iconográfica para su fundacional “La noche de los muertos vivientes” (1968), película que le dio definitiva legitimidad al zombi como arquetipo, pero en la que el significado del monstruo pertenecía, aún, al terreno de lo indeterminado. Se habló –y, posiblemente, con propiedad- de la película como reflejo de las tensiones colectivas provocadas por la guerra de Vietnam, pero quizás habría que esperar a la secuela para que el sentido político del zombi como imagen del sujeto contemporáneo adquiriese todo su sentido: el muerto viviente no es el Otro, sino la premonición de nuestro porvenir inmediato. O el eco de nuestra estructura profunda.

“Diary of the Dead” (2007), quinta película que Romero dedica al arquetipo zombi, da una nueva vuelta de tuerca al asunto: ejercicio de terro-realidad de la era YouTube, la cinta aporta un giro final donde el muerto viviente es reciclado como víctima-espectáculo dentro de una cultura del narcisismo que quizás esté abriendo el primer capítulo en la historia de la post-humanidad (o el post-humanismo).

Situado casi siempre a la extrema izquierda del imaginario fantástico; en contraste con las modulaciones aristocráticas del Mal, el zombi ha evolucionado como metáfora flexible: hace

poco, Joe Dante lo convertía en pura emergencia putrefacta de una memoria incómoda en su episodio “Homecoming” (2005) para la serie televisiva “Masters of Horror” y, algo antes, el británico Andrew Parkinson lo insertaba, en “Dead Creatures” (2001), dentro de los parámetros hiperrealistas del cine de Kean Loach. No es extraño que el arquetipo haya interesado a Robin Campillo, guionista de “El empleo del tiempo” y montador habitual del comprometido Laurence Cantet: su debut en la dirección, “Les Revenants” (2004), estrenado en nuestro país en dvd como “La resurrección de los muertos”, aborda el tema en clave de problema económico y social.

En buena medida, todas estas relecturas contemporáneas del muerto viviente mantienen una relación de parentesco con un trabajo que ni siquiera pertenecía, en sentido estricto, al género fantástico: “J’Accuse” (1938) de Abel Gance, nueva versión de su película muda homónima rodada en 1919 donde se añadía una excéntrica coda sobrenatural a su discurso antibélico. Al final de la película, su protagonista, un superviviente de la Primera Guerra Mundial reciclado en inventor, lograba resucitar a los soldados caídos en el frente, interpretados en su mayor parte por auténticos mutilados de guerra pertenecientes a la Union des Gueules Cassés. Los rostros deformes de esos veteranos entroncaban con la iconografía del coetáneo cine de horror de la Universal y aportaban un giro radical en el espectáculo de la monstruosidad: el monstruo se convertía en espejo posible de cualquier espectador. El muerto viviente asumía, así, su primera encarnación como metáfora de aquello que todo nuevo orden quiere dejar fuera de la ecuación social: el cargamento culpable de todo estado de paz. Los soldados muertos en Irak que reclaman su derecho a voto en “Homecoming” son los descendientes naturales de los fantasmas de guerra de “J’Accuse!”.

Sin mantener una relación explícita con el arquetipo del muerto viviente, la película japonesa “Kaïro” (2001) de Kiyoshi Kurosawa formulaba una idea que iban a recoger algunas aportaciones posteriores al cine de zombis: considerado por la crítica francesa como el Antonioni del nuevo cine de terror japonés, Kurosawa mostraba cómo, en nuestro universo de vidas sedentarias frente a las pantallas de ordenador, la diferencia entre el mundo de los vivos y el de los muertos resulta casi irrelevante. En “Kaïro”, una página de internet donde se muestran suicidios reales recogidos en webcam se convierte en un doble foco: de atracción y de infección. A través de la pantalla de ordenador, el mundo de los muertos infectará al de los vivos, porque

consonni

los vivos han dejado de serlo: se han convertido en lo que el lacaniano Slavoj Žižek llamaría “*el elemento orgánico residual*” de unas existencias que ya han pasado al otro lado del espejo, delegando su contenido al ámbito de lo virtual. O sea, de lo inmaterial, de lo espectral.

En los títulos de crédito de “El amanecer de los muertos” (2004) de Zack Snyder – *remake* de la insoslayable “Zombi” (1978)- se sugería una asociación en clave casi subliminal entre la irracional rabia indiscriminada del muerto viviente y la naturaleza suicida del terrorismo islámico: un plano de fieles musulmanes orando en dirección a La Meca se colaba entre el cóctel de imágenes que, a los sonos de una canción apocalíptica de Johnny Cash, construía una imagen del caos. El muerto viviente sumaba así un nuevo significado a su naturaleza polisémica: el zombi es Al Qaeda por otros medios.

Tampoco es arbitrario que la invasión zombi haya sido el *leit-motiv* de muchos *flash-mobs*, con frecuencia orientados a un lúdico activismo anti-consumo. Lo raro era, sí, que los zombies le sirvieran a Danny Boyle tan sólo para elaborar un ejercicio de estilo en “28 días después” (2002): “28 semanas después” (2007), la secuela dirigida por Juan Carlos Fresnadillo demostró que, en ocasiones, un título derivado puede llegar adonde no lo hizo el original, postulando al zombi (o su símil vírico) como lo más dolorosamente vivo en los tiempos muertos de la reconstrucción y los nuevos órdenes mundiales.
