
Santiago Fillol

santiago.fillol@upf.edu
Profesor lector. Departamento
de Comunicación. Universitat
Pompeu Fabra. España

Glòria Salvadó-Corretger

gloria.salvado@upf.edu
Profesora agregada y
subdirectora de investigación.
Departamento de
Comunicación. Universitat
Pompeu Fabra. España

Núria Bou i Sala

nuria.bou@upf.edu
Profesora titular y directora del
Máster en Estudios de Cine y
Audiovisual Contemporáneos.
Departamento de
Comunicación. Universitat
Pompeu Fabra. España

Recibido

29 de junio de 2015

Aprobado

13 de octubre de 2015

© 2016

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.29.1.sp.53-67

www.communication-society.com

2016 – Vol. 29(1),
pp. 53-67

Cómo citar este artículo:

Fillol, S.; Salvadó-Corretger, G. & Bou i Sala, N. (2016). El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clasicismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea. *Communication & Society* 29(1), 53-67.

El imaginario del zombi cinematográfico en la representación de los desamparados: del esclavo del clasicismo hollywoodense al inmigrante de la contemporaneidad europea

Resumen

El presente artículo propone un recorrido crítico e iconográfico a través de las principales manifestaciones históricas de los zombis en el cine. Desde los orígenes del cine clásico, la figura del zombi se ha visto asociada al inmigrante, al esclavo. El objetivo de este trabajo es observar y establecer cuál ha sido la evolución de este arquetipo en la historia, y analizar su vigencia en los filmes del cine europeo contemporáneo que abordan la realidad socio política de los sin papeles, revisitando la figura del zombi. En este sentido, el artículo plantea una relectura histórico-política sobre este arquetipo de la cultura popular, tan presente en el cine y la televisión de nuestro tiempo.

Palabras clave

Zombi, cine, inmigrante, marginado, figura, motivo, Europa, políticas inmigración.

1. Introducción y metodología

Un grupo de inmigrantes africanos, reunidos al costado de una hoguera, calientan tornillos que luego utilizan para quemarse sus huellas digitales. La imagen es cruda y documental y esta especie de rito vudú es un verdadero y horroroso rito de pasaje. Los africanos cuentan a la cámara que tienen que borrar sus huellas para poder cruzar a Inglaterra y solicitar asilo político. Si en Inglaterra comprueban por sus huellas digitales que antes han solicitado asilo en otro país europeo, los deportan. Por esa razón se quitan las huellas con dolor y paciencia. “Ni muerto ni vivo. A medio camino entre la tumba y... Ni un humano ni un animal, algo entre los dos...” dice uno de los inmigrantes mientras continúa quemando las huellas de sus dedos. Esta tremenda imagen proviene del filme *Qu'ils reposent en révolte (Des Figures de Guerres I)* de Sylvain George, y fue rodada en 2010 en la ciudad francesa de Calais,

donde los inmigrantes arriesgan la vida intentando cruzar el canal de la mancha hacia Inglaterra.

Cuando vemos las imágenes de Sylvain George, y sentimos las terribles experiencias de los inmigrantes africanos que hablan de su condición de muertos vivos, no podemos evitar relacionarlas con uno de los arquetipos más inquietantes forjado por el cine fantástico de Hollywood en los años treinta: el zombi.

Los primeros zombis de la historia del cine, provenientes del imaginario de los esclavos africanos, asoman en las imágenes de cineastas contemporáneos como Pedro Costa (Portugal) y Nicolas Klotz (Francia), que vuelven a trabajar el arquetipo del zombi con evidente intención política sobre los inmigrantes más desprotegidos de la actualidad. Estos nuevos zombis, presentes en las ciudades europeas contemporáneas, nos exigen revisar críticamente el doble origen del arquetipo del zombi en la historia del cine: los zombis procedentes del colonialismo y los zombis marginados del sistema capitalista, surgidos a finales de la década de los sesenta con la renovación del arquetipo que George A. Romero llevó a cabo en *Night of the Living Dead* (1968). Como veremos, es inevitable asociar el zombi romeriano, cuyo canibalismo es un reflejo crítico de la sociedad capitalista, a los nuevos pobres comiendo los deshechos de la sociedad del consumo en las ciudades de la Europa en crisis.

En este sentido, indagaremos el motivo del zombi, siguiendo la definición de *motivo* efectuada por Panofsky en sus *Ensayos de iconología* (1939): “El universo de formas que reconocemos cargado de significaciones primarias o naturales puede ser denominado motivo artístico” (1991: 48). En toda imagen un motivo corresponde a una experiencia, a algo que se prueba inmediatamente identificable, constatable, nombrable. Un motivo es siempre el producto de una elaboración simbólica. Por tanto, a través de la indagación de un mismo motivo a través de la historia de sus representaciones más significativas y canónicas, se establece también qué elaboración simbólica, y con mayor precisión, qué imaginario depositó cada época en un motivo determinado (Brenez, 2006: 13-15). En nuestro caso, el motivo del zombi, nos permitirá estudiar su evolución en la historia del cine, y la historia de los diferentes imaginarios sociales, económicos y culturales que lo fueron configurando desde la década de 1930 hasta nuestros días.

El presente artículo propone, por tanto, un recorrido crítico a través de las principales manifestaciones históricas de los zombis en el cine, haciendo hincapié en las obras canónicas que han forjado este subgénero del terror, asociado a la figuración de los desamparados más extremos de la sociedad.

La hipótesis central de este estudio expone cómo algunos de los autores más reconocidos y destacados del cine europeo contemporáneo (Pedro Costa, Nicolas Klotz y Sylvain George), recuperan en sus obras el imaginario del zombi clásico, forjado en los orígenes del cine de terror hollywoodense, para dar forma a los nuevos excluidos del sistema capitalista (los inmigrantes ilegales, los sin papeles), con claras intenciones políticas.

Para este cometido, además de la definición de Panofsky, escogemos como modelo metodológico los estudios críticos realizados por Walter Benjamin sobre los motivos del “flâneur” y el “clochard” durante el siglo XIX en París. Estas dos tipologías de hombres no productivos, de roles de personas fuera del sistema capitalista, fueron tomados por Benjamin como objeto de un estudio histórico sobre sus representaciones, y sobre los imaginarios que la sociedad parisina del XIX depositaba sobre estos arquetipos. En este sentido, los trabajos de Benjamin sobre las funciones del “flâneur” y el “clochard” en la

cultura de masas y en la poesía de Baudelaire son un excelente ejemplo del tipo de trabajo crítico-histórico que aquí estamos emprendiendo¹.

Los criterios establecidos en el presente trabajo para determinar qué obras son canónicas, se fundamentan en la teoría de la Escuela de la Recepción de Constanza: Hans Robert Jauss, su principal teórico e historiador de la literatura, señala la posibilidad de reconocer en determinadas obras la capacidad de contener y resumir dentro de sí a toda una tradición precedente. Es decir, contener y consumir a un canon en ellas. En este sentido definimos, como obras canónicas de nuestro estudio, a las obras contemporáneas que incluyen y dialogan en su interior con las tradiciones donde ha sido forjado el motivo del zombi: así podemos reconocer, por mencionar algunos ejemplos, cómo en el cine de Sylvain George, Pedro Costa y Nicolas Klotz se consume y resume la tradición cinematográfica del cine de zombis de las décadas de los treinta y cuarenta, dialogando a la vez, aunque de manera más alejada, con la renovación que G. A. Romero realizó del arquetipo del zombi.

La historia de los zombis en el cine, es una historia de muertos que siguen padeciendo las injusticias del sistema que los ha matado. Como pensaba Benjamin, “[...] ni los muertos estarán seguros ante el enemigo si es que éste vence. Y ese enemigo no ha cesado de vencer.” (2008: 308). Obviamente, para Benjamin el enemigo que “no ha cesado de vencer” no era otro que el fascismo europeo espoleado y alimentado por la lógica de un capitalismo salvaje.

2. Origen etnográfico y cinematográfico del zombi: esclavos y colonialismo

La primera descripción de un zombi proviene de *La isla mágica*, de William Buehler Seabrook, libro publicado en 1929 donde se relatan las extrañas experiencias que éste ex militar americano vivió durante su estancia en el Haití ocupado por los EE.UU.: “Sus ojos eran lo más impresionante. No fue sugestión mía. Eran de verdad como los ojos de un muerto; incluso los ojos de los ciegos tienen más expresión. Su cara toda, de tan vacía, de tan carente de gestos, reflejaba la ausencia del alma, y te hacía daño. Confieso que estuve a punto de desmayarme” (2005: 211).

Esta descripción determina (y moldea) la imagen arquetípica del zombi, cuyos ojos vacíos de voluntad, perduran hasta nuestros días. La obra de Seabrook causó un gran impacto en EE.UU. y lanzó la figura del zombi hacia la cultura popular, a tal punto que incluso Orson Welles realizó en 1936 una adaptación radiofónica del Macbeth shakesperiano, situada en Haití y plagada de ritos vudús y muertos vivientes (Uzal, 2006: 13).

El creciente interés popular sobre la figura de los zombis alentó una serie de estudios etnográficos sobre la cultura vudú haitiana. Entre los más destacados cabe señalar el trabajo que la antropóloga Zora Neale Hurston (1938) realizó en los años treinta, enviada por el célebre etnógrafo Frank Boas, para investigar el mito de los hombres que volvían de la muerte. La procedencia de la palabra zombi se atribuye a la tribu Mitsogho de Gabon, en África del oeste, que empleaban el término *ndzumbi* para referirse al cadáver de un muerto. Los esclavos africanos enviados a las colonias de Haití, Martinica y Jamaica, entre el siglo XIX y comienzos del XX, habrían popularizado su uso (y creencias) en la nueva tierra. El temor a ser poseído por otra persona es uno de los rasgos más evocados en todas las creencias folklóricas alrededor del zombismo, y tienen su probable origen en los horribles recuerdos de los años de la esclavitud: los trabajos de Wade Davies (1988) y Marina Warren (2002) relatan las terribles prácticas de los amos esclavistas, y dan soporte a esta hipótesis.

¹ Véase: Sobre algunos Motivos en Baudelaire y El Flâneur. En Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada; Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal; y Tesis de filosofía de la historia. En Benjamin, W. (1992). *Discursos Interrumpidos, I*. Madrid: Taurus.

Este hecho marca un fenómeno muy importante en relación al origen de este arquetipo. Los zombis son las primeras criaturas sobrenaturales que no nacen de una tradición gótica europea (como Drácula o Frankenstein), sino que surgen directamente de las prácticas folklóricas de los esclavos africanos que llegan, tras su desarraigo y padecimiento, a Haití y las islas del Caribe. Como señala Shawn McIntosh (2008), la figura del zombi pasa directamente del folklore a la cultura popular, sin haber sido fijada previamente por la literatura.

White Zombie (1932), de Victor Halperin, establece la primera aparición de los zombis en la historia del cine. Esta sucede de noche, al costado de los campos de caña de azúcar de un latifundio en Haití. Un cochero africano lleva a una pareja de novios americanos que ha venido para casarse en la mansión de un terrateniente. En el camino, topan con un grupo de zombis, seres que no miran hacia ningún sitio y caminan lentamente, arrastrando sus pies, con las herramientas del campo en la mano. Cuando el novio le pregunta por qué se ha alterado tanto al cruzarse con esos hombres extraños, el cochero responde: “No son hombres Monsieur, son muertos vivientes, zombis, cadáveres levantados de sus tumbas para trabajar en los campos de azúcar.” Esta primera aparición de los zombis en la historia del cine, implica una marca fortísima: desde su origen aparecen ligados a la sobreexplotación laboral, y su función no es la de comer humanos, sino la de seguir trabajando para los terratenientes, incluso después de la muerte. El filme pionero de Halperin no plantea un dilema político, ni ofrece ningún tipo de crítica sobre la situación inhumana de los zombis. El dilema de *White Zombie*, como su título indica, no es el de los sobrenaturales esclavos africanos, sino el de una chica blanca y burguesa: Madeleine, la zombi blanca del filme, que será convertida en zombi por un amo vudú (Bela Lugosi) porque el terrateniente se ha enamorado de ella, sin ser correspondido. En sus dominios, vemos a los zombis negros amontonados en el interior de un molino, empujando como animales las ruedas de la molienda de azúcar. Son las primeras imágenes (y actos) que el cine nos ofrece de estos seres, y en ellas aparecen famélicos, extenuados, con las miradas vaciadas de toda voluntad: casi una prefiguración de las imágenes más terribles de los refugiados e inmigrantes africanos detenidos en los centros de internamiento contemporáneos que rueda Sylvain George, mientras esperan poder cruzar las vallas que los separan de Europa.

Esta primera representación cinematográfica pone de manifiesto las principales creencias que los americanos fueron desarrollando sobre el vudú, y las leyendas de los africanos caribeños, durante los años de su ocupación militar en Haití (de 1915 a 1934). El temor de los blancos a ser poseídos por las prácticas de los hombres negros explotados, comenzaba a tomar cuerpo en estas imágenes, al mismo tiempo que afloraban las culpas alojadas en el inconsciente de la clase colonial dominante. El arquetipo del zombi se abría paso en la historia, junto a la mala consciencia de los blancos.

En el libro *Les chasses à l'homme* (2010), el filósofo francés Grégoire Chamayou traza una minuciosa historia de la caza del hombre por el hombre, desde los primeros comercios de esclavos, hasta las modernas cacerías a los inmigrantes que intentan cruzar los muros de la Europa del bienestar. Chamayou señala que si bien la caza y comercio de los esclavos africanos comienza durante el siglo XVI con los colonos portugueses en África, esta “no alcanza toda su amplitud hasta el descubrimiento de América, y el comercio triangular que esta impone, es decir, con la constitución de un capitalismo trasatlántico” (2010: 66). Este y no otro es el origen (no tan oculto) de la figura del zombi en la cultura popular. Los zombis nacen del imaginario del esclavo sobreexplotado. Son su peor pesadilla: un ser al que incluso levantan de la tumba para que siga trabajando durante toda su muerte, durante toda la eternidad. Los testimonios reales de los propios esclavos describían literalmente la vida en las plantaciones como una no-vida, como una vida de muertos vivientes. (Douglass, 1994: 324).

I Walked with a Zombie (1943), de Jacques Tourneur, es el primer filme de zombis que pasa a ser canónicamente reconocido como obra maestra del subgénero y del cine de terror². Situado también en Haití, comienza con una joven enfermera que viaja a las Antillas para trabajar en la plantación de azúcar de una familia de terratenientes, rica y desgraciada. En los primeros compases, el filme muestra a la chica navegando hacia la misteriosa isla en un barco repleto de africanos hacinados en la proa, clara evocación de los primeros esclavos que llegaron a esas tierras. Más adelante, uno de los sirvientes expone directamente a la enfermera que los Holland (la familia de terratenientes), trajeron a los tatarabuelos de todos los africanos de la plantación en los barcos de esclavos. Afirmación a la que la enfermera responde con blanca ingenuidad: “Al menos os trajeron a un lugar muy hermoso, ¿no?” Esta marca de indiferencia, o anestesia moral de los blancos hacia el sufrimiento de los sirvientes negros, tiene en el filme de Tourneur una vertiente crítica-irónica inusitada en el cine de Hollywood. La trama del filme, propia de la función contestataria de las series B de terror, hace hincapié en los dramas y miserias de los amos blancos, que suceden con el telón de fondo del vudú y los zombis.

Tourneur decidió trabajar con verdaderos nativos de Haití, y rodó los rituales con respeto y fidelidad cuasi documental, retratando a los zombis como algo más que un monstruo aterrador. En su obra, como en *White Zombie*, el vudú y el zombismo extorsivo es una práctica de los amos blancos y no de los descendientes de los esclavos. Sólo en manos de los blancos estos rituales se vuelven una fuerza de posesión y dominación negativa (Fujiwara, 1998; Uzal, 2006).

El paradigma base de estos filmes pioneros del subgénero zombi está sustentado en un dispositivo poseedor/poseído, que se evidencia tanto a un nivel narrativo como enunciativo. En *White Zombie*, el amo vudú ejecuta un gesto de posesión que consiste en entrelazar con fuerza sus manos y dictar su voluntad a los dóciles sirvientes. En *I Walked with a Zombie*, los muertos vivientes sólo reconocen la voz de la matriarca de la plantación, que habla a través del supuesto dios vudú. Más allá de las ambiguas formas en las que se representan estas formas de posesión, la puesta en escena subraya este hecho mostrando el control que los amos blancos ejercen sobre los cuerpos sin alma de los descendientes de africanos. Los planos-contraplanos de esta dominación exponen un único punto de vista posible, determinado por el amo dominante que mira con grotesca intencionalidad a su esclavo, mientras éste se muestra doblegado y sin mirada, o con una mirada completamente vacía de voluntad. Mirada de muerto viviente.

Entre las numerosas versiones de este arquetipo, cabe destacar una obra cuya excentricidad nos permite reconocer las primeras e indudables marcas del ya establecido canon: *Revenge of the Zombies* (1943), de Steve Sekely fue producida meses después de la obra maestra de Tourneur, y sitúa en el mismo comienzo del filme a un sirviente negro que entra en un cementerio para levantar de sus tumbas, con un claro mandato, a un grupo de zombis: “El amo dice coged palas, picos, id a trabajar”. Como enseña la teoría de la Escuela de la recepción de Constanza, en las obras secundarias de un género podemos reconocer las marcas de un imaginario ya convertido en canónico. En las obras que continúan las marcas fundacionales de los primeros filmes de zombis, se “enuncian las leyes de un género que permiten reconocerlo como tal” (Jauss, 1992). Si nos detenemos en la representación del arquetipo en esta obra menor, observamos que junto a las marcas fisionómicas y estéticas habituales de los zombis (miradas vacuas, andar desgarbado, vestimentas deshilachadas, el escenario del cementerio como hábitat natural, la noche como tiempo particular, etc.),

² En este sentido véase: Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós; Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Barcelona: Paidós; Dufour, E. (2006). *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris: Presses Universitaires de France - PUF; Losilla, C. (1993). *El cine de terror*. Barcelona: Paidós; entre muchos otros.

reconocemos también la primordial acción narrativa e ideológica que tiene lugar sobre un zombi: el primer mandato implica, inevitablemente levantarse de la muerte para ir a trabajar.

En esta ocasión, *Revenge of the Zombies* narra la excéntrica voluntad de un amo alemán, Von Otterman, que está intentando mejorar el embrujo haitiano para formar un ejército de zombis inmortales que luchan en las filas de los nazis. Uno de los primeros casos donde la práctica del zombismo se exportaba hacia nuevas culturas de la explotación. Al final de la obra, los personajes americanos detienen al malvado amo, pero la única inquietud causada por el filme reside en el nazismo que anima las intenciones de este personaje de serie B. La creación de zombis en sí, no sólo no implica ninguna problemática moral, sino que se sigue constatando banalmente, como un simple telón de fondo, habitual para cualquier tipo de drama vagamente situado en las Antillas. Dos décadas más tarde, en *The Plague of the Zombies* (Joe Gillis, 1966), obra británica de la célebre productora de terror Hammer, se retoma el mito emplazándolo en una pequeña villa inglesa donde misteriosamente desaparecen los pobladores más desfavorecidos. En una antigua mina de estaño, cerrada por la falta de condiciones de seguridad, un terrateniente ha convertido en zombis a los antiguos mineros, y los ha condenado a trabajar clandestinamente para toda la eternidad. Entre las galerías de la explotación minera de estaño, vemos a esclavos negros mezclados con los proletarios ingleses: un significativo y alegórico anacronismo. El eje de la explotación sobrehumana del zombi, continuaba flotando como base argumental tres décadas después de su debut en el cine.

3. El zombi como figura política del cine americano de los 70: hambre y capitalismo

En 1968, con la película *Night of the Living Dead*, George A. Romero reelabora la figura del zombi alejándola, en primera instancia, de la problemática concreta de la sobreexplotación de los esclavos negros para desarrollar un discurso general sobre las relaciones humanas bajo el capitalismo en Norteamérica. George Romero “liberó al zombi de los grilletes de su amo y les dotó no con una función (un trabajo o tarea como los que los sacerdotes vudú daban normalmente a los zombis), sino con una pulsión (comer carne humana)” (Dendle, 2001).

Esta nueva caracterización, que recorre el imaginario zombi de la mayoría de las posteriores producciones literarias, gráficas, cinematográficas, televisivas o interactivas, recupera la anterior imagen arquetípica del muerto viviente que ya hemos comentado: con ropas desastreadas, la mirada se mantiene perdida y el andar es igualmente desgarrado. La pena del trabajo es substituida por un hambre que es también mostrada como una condena: si el primer zombi hundía una y otra vez la pala para trabajar, el muerto viviente de Romero hincó sus dientes repetidamente sobre los cuerpos que palpitan. Así, se abre a la iconografía de los zombis el retrato del muerto viviente que roe huesos humanos o se abalanza sobre vísceras o largos intestinos, sin agotarse, de manera ilimitada.

Y aun así, el zombi es un ser débil. Romero, en *Night of the Living Dead*, presenta su primera criatura en un cementerio, atisbada por dos hermanos que se han acercado a poner flores sobre una tumba. No es casual que estos dos personajes provengan de una clase social alta y que uno de ellos se burle de la figura que camina torpemente a lo lejos. Cuando el desconocido se les acerca –y antes de sospechar que puede atacarlos– extiende sus brazos y manos hacia la pareja de hermanos en un gesto de total desamparo. Este gesto acompañará, a partir de esta película, las futuras representaciones de los zombis: el zombi no silencia su condición inhumana y parece, en primera instancia, que reclame ayuda cuando alarga sus extremidades. De esta manera desconcierta a sus víctimas, que movidas por la piedad terminan poniéndose en peligro. Esta marca se escenifica detenidamente en el clímax de la última parte del filme, justo antes de que los zombis estén a punto de entrar en la granja

donde los protagonistas se refugian: en el momento en que los muertos vivos intentan abrirse paso entre las ranuras de las zanjias que fortalecen las paredes, Romero muestra largamente los múltiples brazos que se extienden y baten hacia arriba y abajo como si pidieran ayuda. La amenaza se presenta en forma de petición de auxilio, porque los zombis necesitan alimentarse: son siervos de su necesidad devoradora. Romero crea unos cuerpos terroríficos engullidores de humanos, pero inserta en la apariencia de estas criaturas la desesperación de los más excluidos socialmente³ a partir de mostrar su carencia básica, el Hambre, “la metáfora más clara de la pobreza” (Caparrós, 2015: 520).

En *Night of the Living Dead* siete personajes se encierran en una granja de Pensilvania para protegerse de un ataque de “criaturas corrientes en estado de trance”, tal y como son denominadas por los medios de comunicación. Más tarde, un informativo televisivo los llama *necrófagos*, comunicando que sólo un golpe o un tiro en la cabeza puede destruirlos. Poco a poco, Romero va clarificando los hábitos de esta figura renovada del zombi que se distingue de la originaria no sólo por comer carne humana, sino también por ser de cualquier raza (aunque en el filme de Romero los zombis son mayoritariamente blancos). En contrapartida, el negro es ahora el protagonista que lucha contra los zombis. Aunque esta inversión tendrá una irónica vuelta de tuerca: después de lidiar intensamente con los necrófagos, Ben (Duane Jones), el personaje afroamericano, queda solo entre los cadáveres de los zombis y de sus compañeros y en el instante en el que, abatido, ve finalizada su gesta heroica, unos civiles armados le disparan desde lejos, tomándolo por un muerto viviente. Ben es asesinado como un zombi. El historiador Jean-Baptiste Thoret señala que es justo la *indiferenciación* el gran tema de la siguiente película de Romero, *Dawn of the Dead* (1978), en la que muertos y vivos casi no se distinguen en un comportamiento y físico cada vez más semejante (Thoret, 2006: 304). En efecto: con sus seis películas⁴ sobre muertos vivos que realiza de 1968 a 2009, Romero entabla un discurso siempre claro sobre la inexistencia de una línea divisoria entre zombis y humanos.

Se ha leído que *The Night of the Living Dead* escondía una crítica a la guerra del Vietnam y a la sociedad estadounidense después de la represión del Movimiento de Derechos Civiles, así como se ha comentado que el filme es una alegoría de la lucha contra la segregación racial en Estados Unidos (Wood, 1986)⁵. Las últimas imágenes de Ben recogido por los civiles son instantáneas congeladas como si fueran fotografías actuales de prensa (Ben es arrastrado hasta una hoguera como si fuera a ser linchado por el Ku Klux Klan), subrayando, como señala Jamie Russell que “estos acontecimientos no son parte de algún horror sobrenatural, sino de algo mucho más corriente” (2005: 68). Lo que le interesa a Romero es representar “el desastre del gobierno norteamericano” (Lerman, 2008: 38), señalar que los

³ Para el concepto sociológico de exclusión social, ver Gil Villa, F. (2002). *La exclusión social*. Barcelona: Ariel, o Tezanos, J. F. (Ed.). (1999). *Tendencias en desigualdad y exclusión social*. Madrid: Sistema, o del mismo autor *La sociedad dividida. Estructura de clases y desigualdades en las sociedades tecnológicas* (2001). Madrid: Biblioteca Nueva.

⁴ La primera, como ya se ha comentado, es la de 1968, *Night of the Living Dead*. La siguen *Dawn of the Dead* (1978), *Day of the Dead* (1985), *Land of the Dead* (2005), *Diary of the Dead* (2007) y *Survival of the Dead* (2009).

⁵ Las lecturas políticas sobre el imaginario zombi de Romero son múltiples. Ver por ejemplo: Newitz, A. (2006). *Pretend We're Dead. Capitalist Monsters in American Popular Culture*. Durham: Duke University Press; Bishop, K.W. (2010). *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, NC: McFarland; Ochando, L. P. (2013). *George A. Romero. Cuando no quede sitio en el infierno*. Madrid: Akal; Drezner, D. W. (2015). *Theories of International Politics and Zombies*. New Jersey: Princeton University Press; o los artículos de Stephen Harper “Night of the Living Dead. Reappraising and Undead Classic”, *Bright Light Films Journal* (noviembre de 2005); Christopher Cooker. “Dying to Fight: Some Reflections on Zombies and War”. *International Politics Reviews I* (December 2013): 91-99; o el capítulo de Dillard, R.H. (1987). *Night of the Living Dead: It's Not Just a Wind That's Passing Through*. En Waller, G. (Ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*. Urbana: University of Illinois Press.

zombis surgen de una sociedad desamparada, enferma, saciada de violencia⁶. No es casual que los muertos vuelvan a la vida a causa de un experimento militar que el gobierno autorizó; ni Dios ni el Vudú tienen nada que ver con la *epidemia zombi* que se abalanza sobre Norteamérica⁷. Es el hombre con su afán de destrucción quien genera estas mutaciones igualmente destructoras. En la primera película de zombis de George A. Romero se establece, entre el grupo de sobrevivientes, una lucha por el poder en la que el patriarca de la familia se enfrenta a Ben e intenta incluso deshacerse de él. Esta será finalmente una de las marcas que más influirán a las posteriores narraciones sobre zombis: el infierno no está en que los muertos se levanten de sus tumbas sino en las relaciones belicosas de los sobrevivientes.

En 1978, diez años después de *Night of Living Dead*, George A. Romero realiza su segundo filme sobre zombis, *Dawn of the Dead* (1978), donde se narra cómo cuatro supervivientes se refugian en un centro comercial para protegerse de los muertos vivientes, pero pronto descubren que el espacio está infestado de zombis. Se explica que si los muertos vivientes residen allí es porque reproducen sintéticamente lo que hacían cuando estaban vivos: deambular por galerías, escaleras automáticas y encandilarse ante escaparates. Este impulso de permanecer en un hábitat consumista es el mismo que tienen los protagonistas cuando se los muestra excitados cogiendo ropas, joyas o materiales electrónicos de las tiendas: se convierten en ecos de los zombis que necesitan consumir los bienes superfluos de la sociedad capitalista. Los sobrevivientes consumen de forma insaciable como luego se verá que los zombis devoran las carnes humanas: la pulsión famélica de comer indefinidamente se engarza de manera diáfana a la imagen del capitalismo y el consumismo desenfrenado. Romero asocia por montaje a los vivos y a los muertos, siendo la imagen de los maniqués de los escaparates la que unifica a todos estos consumidores: los cuerpos estáticos o los rostros de plástico faltos de pensamiento reproducen una humanidad anestesiada que niega la singularidad o personalidad individual. “Con el nacimiento de los grandes almacenes, por primera vez en la historia, los consumidores comienzan a sentirse como masa. (Antes eso sólo se lo enseñaba la escasez)” intuyó Walter Benjamin antes de la segunda Guerra Mundial (2005: 77).

Aparecer como masa es precisamente una de las constantes que desde 1968 escenifica la visión de los muertos vivientes: la imagen de un zombi que avanza aparentemente solo y que al abrirse el plano se ve acompañado de otros de su especie aparece como una clara marca canónica a lo largo de la posterior figuración de estas criaturas. Se repite, asimismo, la idea visual de los protagonistas que necesitan controlar esta masa desde las alturas, siendo, en el caso de *Dawn of the Dead*, la azotea del centro comercial el único punto desde donde la masa puede contemplarse miniaturizada. El objetivo es anular a los zombis empujándolos a sus cuerpos, pero Romero, en su visión siempre crítica de la sociedad norteamericana, reconsiderará esta miniaturización como la visión imparables de una epidemia que se extiende y no puede controlarse. Por ello, el historiador Jean-Baptiste Thoret subraya como nueva marca el hecho que los zombis “ocupen la integridad del cuadro” (2006: 300), conquisten, pues, el plano que fue una presa que consiguieron no solo los muertos vivientes sino también otros representantes de los marginados de las películas

⁶ Es interesante complementar esta visión centrada en el subtexto político de los filmes de zombis de los años 70 con el estudio que, desde una vertiente sociológica y antropológica, realiza Jorge Martínez Lucena en relación a la figura del zombi romeriano y su evolución hasta la actualidad. Véase: Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.

⁷ Daniel W. Drezner enumera las distintas causas que las posteriores ficciones cinematográficas reutilizaron para explicar el origen de los zombis: las razones pueden ser extraterrestres, tecnológicas, microbiológicas o sobrenaturales. El mismo Romero cambia en su posterior película, *Dawn of the Dead*, 1978, el origen radiactivo de la primera por una explicación más sobrenatural en la que los zombis retornan a la Tierra porque ya no caben en el infierno (2015: 27).

de los años setenta⁸. Esta idea visual será retomada de manera evidente por los cineastas Sylvain George y Nicolas Klotz que, en su retrato de los inmigrantes de la Europa contemporánea, darán también importancia a la masa, pero añadirán, como veremos en el siguiente apartado, una carga de convulsa violencia.

En las siguientes películas que Romero realizó sobre muertos vivientes nos interesa destacar el resurgimiento del primer zombi clásico representado como esclavo: esta figuración se desarrolla de manera muy fructífera en la cuarta película de Romero, *Land of the Dead* (2005) en la que el director muestra a los zombis literalmente como esclavos, formando parte de una feria en la que se exhiben espectáculos circenses y torneos de luchas de zombis encadenados. Al lado de estos esclavos que entretienen a los humanos, hay zombis que forman parte de la clase trabajadora. Entre ellos se alza un líder afroamericano que enseña a sus compañeros a utilizar armas rudimentarias y de fuego. Así, derrocan al final a los ricos con significativas herramientas de trabajo: palas, picos, llaves, tuercas o martillos perforadores representan a los trabajadores más desfavorecidos que se levantan contra un patrón hasta conseguir vencer –devorar– a la clase alta.

En la última entrega de Romero al imaginario zombi, *Survival of the Dead*, estrenada en el 2009, los personajes se preguntan si los muertos vivientes pueden domesticarse y convivir con los humanos. En este intento, los zombis vuelven a mostrarse encadenados y son tratados como animales. Así, los muertos vivientes subsisten bajo grilletes y cadenas retomando el vínculo originario con la figuración de los primeros zombis de la historia del cine, medio siglo después de que Romero comenzara a aportar nuevos matices a la tradición clásica, sus últimos zombis contienen y consumen los principios de esta tradición clásica, explicitando que los zombis siguen representando, década tras década, a los desamparados más extremos de la sociedad. De esta forma, por un lado vemos cómo el imaginario visual que Romero estableció se reconoce claramente en una amplia herencia que va desde el célebre video musical de Mickael Jackson, *Thriller* (John Landis, 1983), hasta las nuevas comedias de zombis como *Return of the Living Dead* (Dan O'Bannon, 1985) a *Warm Bodies* (Jonathan Levine, 2013). Pero como nos recuerda la serie televisiva *The Walking Dead* (Frank Darabont, AMC, 2010-), entre otras tantas propuestas del cine contemporáneo⁹, el cine de zombis, desde la tradición clásica hasta Romero, incluye un discurso político contestatario que el cine europeo contemporáneo retomará con más fuerza y profundidad.

⁸ Es importante señalar aquí cómo John Carpenter, un cineasta a quien le interesó captar de forma crítica la masa desfavorecida, trata visualmente en *Asalto a la comisaría del Distrito 13* (1976) a los delincuentes callejeros como si fueran zombis. Carpenter confesó que *Night of the Living Dead* fue un referente para él, de forma que sus pandillas se multiplican en el plano, asediando peligrosamente a la comisaría. De la misma manera, en su posterior filme *El príncipe de las tinieblas* (1987), Carpenter muestra cómo los mendigos, conducidos por una satánica fuerza del Mal, se mueven y acechan a los protagonistas como si fueran zombis.

⁹ Jamie Russell (2005) presenta una exhaustiva filmografía en su libro *Book of the Dead: The Complete History of Zombi Cinema* donde demuestra que las narraciones sobre zombis son un fenómeno cinematográfico que trasciende las realizaciones estadounidenses: filmes australianos, británicos, chinos, checos, alemanes, italianos, mejicanos, japoneses o coreanos se abrieron paso sobre todo en los años ochenta y siguieron produciendo aun con más cantidad a partir de la década de los noventa. Daniel W. Drezner indica que en el siglo XXI las ficciones sobre muertos vivientes han seguido aumentando, sobre todo después del ataque terrorista del 11 de septiembre (2015, p. 2). En este sentido, véase Briefel, A. & Miller, and S.J. (Ed.). (2011). *Horror after 9/11. World of fear, cinema of Terror*. Austin: University of Texas Press; Pollard, T. (2011). *Hollywood 9/11. Superheroes, Supervillains and Super Disasters*. Boulder: Paradigm Publishers; Rockmores, T. (2011). *Before and after 9/11: A Philosophical Examination of Globalization, Terror, and History*. New York: Continuum. También es importante tener en cuenta la cantidad de videojuegos que reutilizan el imaginario zombi como demuestra Tanya Krzywinska (2008).

4. Figuras de resistencia: el zombi como representación de los inmigrantes sin papeles de la Europa actual

Tras el análisis de las dos tradiciones centrales de filmes de zombis en la historia del cine (los zombis víctimas del colonialismo, y los zombis víctimas del capitalismo), podemos volver al punto inicial del artículo (la imagen de los inmigrantes que borran sus huellas para evitar ser expulsados de la Europa actual), para abordar algunas cuestiones centrales sobre el tratamiento de este arquetipo en el cine europeo contemporáneo.

Tal como se ha apuntado, en las películas de Sylvain George, Pedro Costa y Nicolas Klotz, los inmigrantes son figuras sin identidad, al margen de la sociedad (el barrio marginal de Fontainhas, en la obra de Costa, es un exponente de este tipo de suburbio aislado de la ciudad), sin pasaporte (los inmigrantes retenidos en el aeropuerto de *La blessure*), sin huellas (los inmigrantes de *Qu'ils reposent en révolte*), amenazados de expulsión (el argumento de *Low life* de Nicolas Klotz, así como el de *A caça ao coelho com Pau, Tarrafal y O nosso homem*, de Pedro Costa, giran en torno al hecho de recibir una carta de deportación). Existen sin existir. Son vivos muertos.

Estos personajes dan forma a una nueva figuración del zombi en el cine europeo contemporáneo que aúna los dos imaginarios analizados anteriormente. Por un lado, los nuevos zombis siguen arrastrando el peso de la historia colonial y de los esclavos (su objetivo es realizar el viaje inverso de los conquistadores y llegar a Europa, aunque una vez allí la mayoría serán inmigrantes ilegales explotados; sigue la maldición ancestral) y, por el otro, configuran un grupo humano de desamparados, desfavorecidos, una suerte de despojos de la sociedad, abandonados por esa Europa en la que ansían encontrar una nueva vida. “Cuando ya no queda espacio en el infierno, los muertos vuelven a la tierra” dice Peter, recordando un viejo dicho de su abuelo africano en *Dawn of the Dead* que establece un estrecho vínculo entre el zombi clásico y el zombi romeriano a través del vudú. En la Europa contemporánea podríamos afirmar que cuando la situación en África es insostenible, sus habitantes intentan llegar a Europa. Estos filmes europeos filman el reflejo de la masa incontenible de muertos vivientes que buscan otra oportunidad. Ya no agitan los brazos ni comen carne humana, pero siguen siendo figuras movidas por la pulsión desesperada de volver a la vida desde la muerte. Esta nueva figuración del zombi adquiere tintes de resistencia, una fuerte carga política que va más allá de sus representaciones anteriores.

Es habitual, como vimos al principio del artículo en relación a *Qu'ils reposent en révolte*, que los personajes reflexionen sobre su condición; que sean conscientes de su muerte en vida. En *Cavalo Dinheiro* (2014), Ventura y sus compañeros en el hospital comentan su condena más allá de la muerte. Todos han sufrido terribles accidentes de trabajo: “nos seguiremos quemando, nos seguiremos cortando con las máquinas, seguiremos cayendo de terceros pisos. Siempre hemos muerto y vivido así, es nuestra enfermedad.” La enfermedad del zombi.¹⁰

También Julio y Khadra Hussein, protagonistas de *Low Life*, hablan de su estado con sus compañeros. Julio, postrado en una cama, deja de comer y de hablar. Finalmente explica lo que le ha llevado a esa situación: el malestar tras un denigrante chequeo médico por parte de la policía para comprobar su edad. Siente que las máquinas que han escrutado su cuerpo son una especie de demonio que le han robado los recuerdos y sueños porque afirman que

¹⁰ *Cavalo Dinheiro* incluye dos fragmentos musicales que explicitan el malestar de los inmigrantes. La canción *Alto Cutelo* de Os Tubarões, un grupo caboverdiano popular a finales de los setenta, explica las miserias de la (no)vida sobreexplotada de los inmigrantes de Cabo Verde en Lisboa, mientras vemos los rostros de estos zombis/esclavos (generalmente de la construcción) contemporáneos. La historia es terrible; el espacio en el que se encuentran, paupérrimo; pero sus rostros solo expresan dignidad. En otro momento del film dos personajes cantan *Pepe Lopi* y repiten el estribillo hasta la saciedad: “tengo hambre y no puedo comer; tengo sed y no puedo beber; tengo sueño y no puedo dormir”. Son plenamente conscientes de su condición.

nació dos años antes de lo que le dijo su madre, de modo que no reconocen su identidad. Julio sigue despierto pero no se mueve; deja de hablar de nuevo. Opta por el silencio.

Su amigo Hussein, afgano, tras recibir la carta en la que le deniegan el asilo, decide encerrarse en la habitación de su amada, Carmen. Allí, tras un largo periodo de encierro en el que parece irse desvaneciendo, se pregunta dónde está la Europa de los derechos humanos. Ironiza con el término flujo migratorio y dice que los inmigrantes son tratados como excrementos. Es el pensamiento de un mundo muerto, afirma. Se siente acosado, su vida se le escapa de las manos y son otros los que han decidido cómo debe vivirla. Es un zombi en manos de la burocracia y de la estadística. A Hussein y Julio les han robado la vida, son muertos que quieren integrarse en el mundo de los vivos pero la política de inmigración europea no se lo permite. La respuesta de estos inmigrantes ante la indiferencia de los gobiernos es la magia ancestral, el vudú, las prácticas rituales de origen africano. Los gestos de rebeldía se muestran como algo misterioso, relacionado con la irrupción de “otredad” que propicia el fantástico. No en vano, los inmigrantes de *Low Life* viven en la calle Carrefour, homenaje directo a *I walked with a zombie*.

El cine portugués contemporáneo, de un modo más o menos evidente, se preocupa por la reflexión histórica y la confrontación del pasado colonial del país, que todavía genera consecuencias. La cuestión postcolonial es muy evidente en el cine de Pedro Costa. La conexión entre zombis y colonialismo se establece de un modo explícito en *Casa de lava* (1994), película que se escribe sobre el argumento de *Yo anduve con un zombi* de Jacques Tourneur y que descubre el día a día de los habitantes de Cabo Verde. En este caso, el zombi que la enfermera protagonista debe curar es Leão, un trabajador de la construcción caboverdiano que sufre un accidente en Lisboa. Se establece un claro paralelismo entre esclavos e inmigrantes explotados. *Casa de lava* deviene una especie de film-matriz a partir del cual se desplegará la geografía física y humana de Fontainhas. El barrio, hecho de chabolas de estilo caboverdiano, se erige como una de las zonas más degradadas de la capital portuguesa. Sus habitantes viven de un modo inercial, sin posibilidad de cambio o de salida. Son las siluetas que, como Carrefour en *I walked with a zombie*, cruzan el plano de un modo silente, pesado, sonámbulo. Parecen no tener voluntad porque no les es permitido tenerla. Son las víctimas invisibilizadas del capital y los fantasmas de una revolución olvidada.

Ventura, encarnación moderna y “real” de Carrefour, es la figura central de la obra de Costa. Sus relatos sobre las terribles experiencias vividas como obrero de la construcción en Lisboa retornan los ecos (el dolor atávico) de los esclavos que los conquistadores portugueses trajeron hacinados en barcos (Salvadó, 2012). En *Cavalo Dinheiro*, despierta bajo el rótulo de Construcciones Amadeu Gaudencio, la empresa en la que trabajó cuarenta años atrás. La pulsión del trabajo lo lleva de nuevo a una rutina que ya no existe, a una fábrica en ruinas; a una vida de muerto viviente. Allí retoma los gestos del pasado, imagina que habla con el dueño de la fábrica que huyó con el dinero y con las máquinas cuando quedó en bancarrota. Estos pequeños gestos, se convierten en gestos de memoria viva y por tanto, de resistencia frente a la destrucción.

Este es uno de los rasgos que distinguen al nuevo zombi del cine europeo contemporáneo, su capacidad de persistir (como un espectro) y la carga política que adquieren sus actos. Estos zombis modernos, en muchos casos sin papeles, despojados de identidad oficial, articulan su historia, toman la palabra (o permanecen en silencio voluntario). Ventura, Blandine en *La Blessure*, Julio y Hussein, los distintos inmigrantes de Calais en *Qui’ls reposent...: sus experiencias e historias son el punto de partida de las películas que protagonizan. De este modo, el zombi contemporáneo ocupa el primer plano, su rostro se distingue de la masa (los inmigrantes de Qui’ls reposent... se preocupan por dejar escrito su nombre sobre el muro, en una piedra, en una pared; una muestra de su paso por la vida); toman la palabra para relatar su muerte en vida. La palabra y el rostro son,*

entonces, elementos centrales de la puesta en escena. Aparece así un componente subjetivo en el intento de escribir otra Historia, la de los desarraigados, invisibles, marginados.

Sin embargo, a pesar de esta individualización, la masa sigue siendo un elemento central, tal como ocurría en el imaginario romeriano. Hussein en *Low Life* afirma que hay algo acercándose en el exterior. Sus palabras parecen referirse a los inmigrantes abandonados por Europa; a una especie de fuerza invisible surgida del olvido, que conecta con los rituales vudú; a una presencia en el fuera de campo, configurada por la suma de las historias individuales relatadas en todos estos filmes. El ambiente sonoro en los filmes de los Klotz, el blanco y negro saturado de los filmes de George y los claroscuros de las películas de Pedro Costa sugieren una amenaza. Algo ocurre en el fuera de campo; algo silencioso se agita. La masa de desfavorecidos, hambrientos, abandonados, sigue clamando ayuda, como en los filmes de Romero, sin obtener respuesta.

A estos nuevos zombis ya no les mueve la pulsión caníbal, sino el deseo de conseguir asilo en un país europeo, de romper la frontera, del mismo modo que los zombis de Romero intentaban a toda costa irrumpir en el encuadre. Los gestos no son los mismos pero sobrevive la idea de revuelta de los desamparados, de revolución lenta, sostenida. Estos seres a los que se les intenta negar la identidad, insisten en el intento por conseguir cruzar esta frontera hacia Occidente.

Los nuevos muertos vivientes no comen humanos pero sí se alimentan de restos, basura, deshechos de la sociedad de consumo. En *No quarto da Vanda* la madre de Vanda despelleja un gato en la parte trasera de la chabola; en *Qui'ils réposent en révolte...* los inmigrantes comparten una mezcla de restos de comida entre escombros y bajo los graznidos de las gaviotas que los acechan. No aparece el canibalismo (aunque en *Juventude em marcha* Ventura explica que una enfermera le ha preguntado si era caníbal) pero el zombi sigue siendo un reflejo crítico de la sociedad de consumo. Blandine en *La blessure* se verá obligada a ejercer como prostituta; los inmigrantes de *Qui'ils réposent en révolte...* construyen sus chabolas a base de cartones y otros materiales llenos de marcas y eslóganes publicitarios. Irónicamente, viven cobijados por la palabrería del mercado que los condena.

El espacio que habitan los inmigrantes es resultado de una concepción segregadora, precarizadora. Las chabolas de La Jungla en *Qui'ils réposent en révolte...*, el suburbio de Fontainhas en la obra de Pedro Costa o las casas paupérrimas abarrotadas de inmigrantes de *La Blessure* o *Low Life* mantienen a los zombis al margen de la sociedad. Por eso el programa narrativo de estos filmes siempre se basa en la conquista de un espacio; en la posibilidad de habitar un lugar y de existir de sus protagonistas.

Ventura y sus vecinos caboverdianos, en *Juventude em marcha* (2006) son obligados a abandonar el barrio de Fontainhas porque va a ser demolido. Una vez más, se pone de manifiesto su no pertenencia a ningún espacio; su imposibilidad de localización en la sociedad. Su no-vida se desarrolla en una especie de limbo, un espacio en suspensión, entre Cabo Verde y Portugal. Su condición ilegal los convierte en figuras invisibles, inexistentes, como los inmigrantes de La Jungla, otro espacio límbico, de *Qui'ils réposent en révolte*¹¹.

Esta no pertenencia a ningún lugar activa la necesidad de control policial, tan visible en los filmes de Nicolas Klotz y Sylvain George. Se trata de mantener la plaga de zombis/inmigrantes tras unos muros de contención¹²: las fronteras europeas que defienden los policías de *Qui'ils réposent en révolte* o de *Low Life* (2011); las salas del aeropuerto de *La blessure* donde encierran a los demandantes de asilo en Francia sin ni siquiera escuchar su

¹¹ En su intento por encontrar un lugar que les sea propio, tanto los habitantes de Fontainhas como los inmigrantes de La Jungla son los responsables de la construcción de sus casas/chabolas. El rasgo límbico también proviene de la naturaleza insular de los espacios que ocupan los zombis. Recordemos que la tradición del vudú nace de los esclavos que llegan a las Antillas.

¹² No olvidemos que el imaginario del *western* y de la frontera es clave en los filmes de zombis de Romero.

petición¹³; los centros de internamiento de extranjeros. Se trata de políticas de control en los límites de un espacio que podría corresponder al propio encuadre de lo social. Sin embargo, estos cineastas sitúan a sus protagonistas en el centro del plano; les ceden el lugar principal (ya no se encuentran en el fuera de campo propio del monstruo del cine clásico; ni son figuras diluidas en la masa como ocurre con los zombis romerianos). Y se ocupan de la violencia que supone querer expulsarlos hacia el exterior (de Europa, del encuadre), sobre todo en los filmes de Klotz y George.

Estos cineastas filman a los inmigrantes con la fuerza de la excepción, en la tradición del cine fantástico. Además, producen junto a ellos¹⁴ imágenes extraordinarias que rivalizan con las imágenes ordinarias de la prensa, que los archiva en un tópico. Al volver al imaginario de los zombis, al retribujar esa fuerza en estado de excepción, las imágenes de la inmigración pueden convertirse en imágenes resistentes. Como dijo Walter Benjamin, la esencia de las cosas no se expone en su uso ordinario, sino en lo extraordinario. Este cine batalla contra la vulgarización de las imágenes. Rebusca en la tradición cinematográfica, para otorgar a sus seres reales un cariz legendario, sobrenatural, la potencia resonante de todos los zombis de la historia¹⁵.

En este sentido, la figura del zombi lleva al paroxismo la figura del esclavo. Alcanza un grado de esclavitud metafísico, donde toda opción de liberación o soberanía moral está fuera de cualquier planteo biológico-natural. La condición zombi implica, en los términos que Hegel expone en su célebre “Dialéctica del amo y el esclavo”, estar incapacitado para conquistar la liberación, por falta de vida. En este sentido, las ideas hegelianas alcanzan una inesperada dimensión en estas películas. Hegel señala que si el esclavo es esclavo, es porque ha preferido vivir en la servidumbre antes que afrontar la muerte para defender su libertad. Hace depender, en este sentido, el estado de esclavitud de la propia voluntad del esclavo (Hegel en Chamayou, 2010: 77-83). Chamayou crítica la concepción de la dialéctica hegeliana enfrentándola sin concesiones al esclavismo colonial, recordando que, ante la revuelta que tuvo lugar significativamente en Haití a principios del s. XIX, Hegel desestimó la liberación de los esclavos, y el valor de su soberana determinación de conquistar la libertad asumiendo la muerte en su revolución. Se posicionó a favor de una abolición gradual y paternalista, argumentando que el valor emancipatorio de los esclavos africanos era relativo (“los negros mueren a la ligera”, argumentó el filósofo alemán), y que debía ser guiado por los colonos europeos (Chamayou, 2010: 79).

El terrible etnocentrismo, expresado en la posición de Hegel, se evidencia también en todos estos filmes europeos. Ir a buscar otra vida a Europa desde la muerte y hacerlo el número de veces que sea necesario, exige sin lugar a dudas un planteo político-fantástico. Si un esclavo muerto no puede volver a asumir la muerte para conquistar su libertad y soberanía, se torna necesario abordar una figuración y un imaginario propio del cine fantástico para que los inmigrantes puedan cruzar las fronteras, parecen decirnos estos filmes del cine europeo contemporáneo.

¹³ Otra clara figuración del limbo. Los inmigrantes, cuando se ven forzados a través de métodos violentos a subir a un avión que los lleve de vuelta a su país, gritan desesperados que esto es condenarlos a muerte. Prefieren morir intentando escapar de su país que volver al punto de partida.

¹⁴ En todos los casos se trata de cine independiente. Las experiencias de rodaje de Costa y George son bastante solitarias (con pequeñas cámaras digitales) y muy intensas, ya que ambos convivieron durante largos periodos con los protagonistas de sus films para obtener su complicidad.

¹⁵ No es baladí notar que en múltiples ocasiones, los tres cineastas han expresado la influencia del cine de zombis, y en especial de autores clásicos como Jacques Tourneur, en su obra. Uno de los primeros filmes de Pedro Costa, *Casa de lava* (1994) es una variación de *I walked with a zombie*; también *Low Life* de Nicolas Klotz y *A caça ao coelho com Pau, Tarrafal* y *O nosso homem* de Pedro Costa están inspiradas en *Night of the Demon* (1957) de Jacques Tourneur. En la obra de ambos autores, el mensaje demoníaco del Dr. Karswell toma forma de carta de expulsión.

5. Conclusiones: revertir el motivo para contar la historia de los invisibles

Klotz, Costa y George retoman el arquetipo del zombi justamente desde su paradoja constitutiva, explorando el poder del género fantástico y el vudú como formas de resistencia. Los inmigrantes que se queman las huellas digitales en el filme de George enuncian: “si los europeos desarrollan controles de nuestras huellas digitales para deportarnos, nosotros desarrollamos nuestros métodos para desaparecer de sus controles”. En *Low Life* los africanos que reciben las órdenes oficiales para abandonar el territorio francés (OQTF¹⁶), realizan una suerte de rito vudú sobre los papeles oficiales, y los esconden en los bolsillos de policías o burgueses, que terminan muriendo en trágicos accidentes. Son formas de profanar, con el imaginario cinematográfico de los filmes de zombis, las concretas dialécticas de la opresión contemporánea. Todos estos filmes (plagados de secuencias en cementerios y secuencias vudú) toman los patrones y tópicos del género, y los reinvierten políticamente. Hacen del zombi una figura resistente, como si quisiesen decirnos: “un hombre muerto no puede morir”. Esta frase, expresada por los inmigrantes del filme de Sylvain George, gira la aporía de los zombis hacia una declaración de resistencia. De ahí que el título del filme de George sea “*qu’ils reposent en révolte!*”. Reposar en revuelta, ese oxímoron que es la base de la violencia con la que se manifiestan los débiles y desarraigados de la sociedad, una paradoja que toma la calle, y cuya figuración nace en la tradición del subgénero de películas de zombi en la historia del cine.

Nicole Brenez considera que el cine, en la medida en que está tratando con elaboraciones simbólicas, debe ser considerado no sólo como reflejo, síntoma o instrumento, sino como un agente; de modo que cualquier empresa visual que tenga por efecto reconfigurar un motivo se puede considerar elemento clave de una investigación, sobre todo cuando lo que persigue es pulverizarlo. Según Brenez, un motivo deviene interesante cuando se critica su instalación, su asentamiento y su papel en el repertorio visual social (2006: 77). Este es el uso que hacen del motivo del zombi cineastas como Pedro Costa, Sylvain George o Nicolas Klotz, que lo destinan a reconfigurar la representación miserabilista de los africanos ilegales en Europa. “Profanan”, en el sentido que da a este término Giorgio Agamben (restituir algo al libre uso de los hombres; 2005: 95-121), el motivo del zombi, y reinvierten el dispositivo esclavista del vudú hacia una forma de resistencia política: los dedos quemados, el hechizo sobre las órdenes de deportación. Estos cineastas retoman este arquetipo para resucitar el pozo de rabia y resistencia depositado en ese imaginario, y hacen estallar el repertorio visual biempensante instalado por nuestra sociedad.

Costa, George o Klotz no filman al zombi negro de nuestra época como un ser doblegado, sino que vuelven a revisar la historia de su figuración para revertir estas tramas de posesión y mostrar a los zombis contemporáneos desde sus gestos de resistencia. Sus actos figurativos amplifican y ponen en primer término una lectura política que este arquetipo guardaba adormilada, como en sordina, desde sus orígenes en la historia del cine.

¹⁶ OQTF son las siglas de “obligation de quitter le territoire français”, una medida administrativa francesa de alejamiento de extranjeros, prevista en el artículo L. 511-11 del código de entrada y estada de extranjeros y del derecho de asilo.

References

- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. In W. Benjamin. *Obras. Libro I. Vol. 2*. Madrid: Abada Editores.
- Brenez, N. (2006). *Traitement du Lumpenprolétariat par le cinéma d'avant-garde*. Biarritz: Atlantica-Séguier.
- Caparrós, M. (2015). *El Hambre*. Barcelona: Anagrama.
- Chamayou, G. (2010). *Les chasses à l'homme*. Paris: Éditions La Fabrique.
- Davis, W. (1988). *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombi*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Dendle, P. (2001). *The Zombi Movie Encyclopedia*. Los Angeles: McFarland.
- Douglass, F. (1994). *Autobiographies: Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave; My bondage and my freedom; Life and times of Frederick Douglass*. New York: Literary Classics of the United States.
- Drezner, D.W. (2015). *Theories of International Politics and Zombies*. New Jersey: Princeton University Press.
- García, S. (2012). *The Walking Dead. Apocalipsis zombi ya*. Madrid: Errata naturae.
- Hurston, Z.N. (1938). *Tell my horse*. Philadelphia: Lippincott.
- Jauss, H.R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- Fujiwara, C. (1998). *Jacques Tourneur: The Cinema of Nightfall*. Jefferson, NC: McFarland.
- Krzywinska, T. (2008). Zombies in Gamespace: form, context and meaning in Zombie-Based Video Games. In S. McIntosh & M. Leverette (Ed.) (2008). *Zombi Culture* (pp. 153-168). U. S.: The Scarecrow Press.
- Lerman, G. (2008). George A. Romero interview in *Dirigido por...*, 380.
- Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.
- Marx, K. (2007). *El Capital. Libro I. Tomo III*. Madrid: Akal.
- McIntosh, S.; Leverette, M. (Ed.) (2008). *Zombi Culture*. EE.UU: The Scarecrow Press.
- Merleau-Ponty, M. (1960). Notes sur Machiavel. In M. Merleau-Ponty. *Signes* (267-283). Paris: Les éditions Gallimard.
- Panofsky, E. (1983). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (2008). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Russell, J. (2005). *Book of the Dead: The Complete History of Zombi Cinema*. Surrey: FAB Press.
- Salvadó Corretger, G. (2012). *Espectres del cinema portuguès contemporani. Historia i fantasma en les imatges*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Seabrook, W. (2005). *La isla mágica*. Madrid: Valdemar.
- Thoret, J.B. (2006). *Le cinéma américain des années 70*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Uzal, M. (2006). *Vaudou de Jacques Tourneur*. Paris: Yellow Now.
- Warner, M. (2002). *Fantastic Metamorphoses, Other words: ways of telling the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- Wood, R. (1986). *Hollywood: from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.