

Posmodernismo zombi
Lucía G. Suárez Stanganelli
Arte e Investigación (N.º 23), e099, 2023. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e099>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

POSMODERNISMO ZOMBI

ZOMBIE POSTMODERNISM

LUCÍA G. SUÁREZ STANGANELLI | luciasuarez@hotmail.com

Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Recibido: 02/04/2023 | Aceptado: 23/05/2023

RESUMEN

A partir del análisis de tres casos audiovisuales que conforman el imaginario *zombi*, este artículo ofrece reflexiones sobre el debate modernidad/posmodernidad. Se propone pensar esta transición desde una perspectiva que haga hincapié en la cuestión geopolítica a partir de la tensión centro-periferia que se manifiesta en estas expresiones culturales. Los casos seleccionados corresponden a los filmes *White Zombie* (Victor Halperin, Estados Unidos, 1932), *Night of the Living Dead* (George A. Romero, Estados Unidos, 1968) y *Juan de los Muertos* (Alejandro Brugués, Cuba, 2010).

PALABRAS CLAVE

Cine; zombis; modernidad/posmodernidad; Latinoamérica

ABSTRACT

Based on the analysis of three audiovisual cases that integrate the zombie imaginary, this article offers reflections on the Modernity/Postmodernity debate. It is proposed to think about this transition from a perspective that emphasizes the geopolitical issue from the center-periphery tension that is manifested in these cultural expressions. The selected cases correspond to the films *White Zombie* (Victor Halperin, United States, 1932), *Night of the Living Dead* (George A. Romero, United States, 1968) and *Juan de los Muertos* (Alejandro Brugués, Cuba, 2010).

KEYWORDS

Cinema; zombies; modernity/postmodernity; Latin America



A partir de la justificación de la figura del *zombi* como ente que desde su ontología e historización logra manifestar varios de los fenómenos que nos traen a nuestro presente, este trabajo busca ser un aporte al entendimiento de nuestra contemporaneidad desde una perspectiva situada en Latinoamérica.

La investigación intenta traer a la luz los orígenes del mito del zombi y su devenir conceptual hasta la actualidad dentro del imaginario social como una estructura epistémica que nos habla del sentido y despliegue de la crisis moderna desde la que emerge la posmodernidad. Para ello se establecerá una dialéctica que permita una aproximación a dicho contexto como aquel que rodea y permite el surgimiento y la transformación de la expresión y aprehensión del zombi. A su vez se interpreta a sus distintas manifestaciones como evidencias de las transformaciones que atravesaron las cosmovisiones que estructuran el mundo histórico en este período complejo que comienza a gestarse a partir de la nebulosa que implica la crisis de la modernidad.

El interés por recuperar las raíces del mito del zombi reside en su capacidad por graficar lo que Nicolás Casullo advierte respecto al lugar que ocupa Latinoamérica en medio del debate modernidad/posmodernidad. El autor afirma que el re-emprendimiento violento de nuestra historia a partir del despuntar moderno a través de la conquista europea, nos involucra de forma particular en este problema, desde nuestra memoria y nuestras formas de participación en los códigos y paradigmas modernos: «desde nuestros antecedentes de seducción y enjuiciamiento a lo civilizatorio que ella propuso» (Casullo, 1995, p. 11).

Para la concreción de este análisis se adoptará como metodología el estudio de casos, específicamente la construcción de la figura ficcional del zombi en la cultura popular occidental a partir de la novela de William B. Seabrook, *The Magic Island* (1932) y sus distintas manifestaciones y transformaciones en tres relatos audiovisuales: *White Zombie* (1932) dirigida por Victor Halperin en Estados Unidos, *Night of the Living Dead* (1968) dirigida por George A. Romero también en Estados Unidos y *Juan de los Muertos* (2010) dirigida por Alejandro Brugués en Cuba.

El marco teórico de este estudio se construirá a partir de las concepciones de posmodernidad (siempre en relación al debate que se presenta frente a la modernidad) de Esther Díaz (1999) Son tomados en cuenta también los aportes de Nicolás Casullo (1995) y las reflexiones sobre las consecuencias culturales que este devenir histórico trajo sobre Latinoamérica de Nelly Richard (1998) y Juan José Bautista (2014). La conceptualización del proceso de globalización se abordará desde Gerardo Mosquera (1999).

Finalmente se asume que, atravesando un proceso de deconstrucción de la cultura blanca euro-colona-descendiente en la cual fue criada quien suscribe, existe el riesgo de hacer interpretaciones parcializadas. Razón por la cual se expresa esta disculpa por anticipado con toda la comunidad Afro y Afroamericana, entendiendo que este texto forma parte de dicho proceso y deseando que sirva al desarrollo de más y mejores aproximaciones sobre su problemática en el contexto de la producción académica, dado que, como expone Nelly Richard

Ya no es posible una teoría latinoamericana que se piense independiente de la trama conceptual del discurso académico metropolitano porque, entre otras razones, la misma categoría de subalternidad periférica que modula el pensamiento de lo latinoamericano está siendo hoy acaparada —en su clave postcolonial— por el programa de los Estudios Culturales y del Latinoamericanismo, haciendo que un modelo teórico globalizado sobredetermine su uso local y amenace con borrar el detalle — y accidente— de las memorias y localizaciones que debemos salvar del abuso de las generaciones macro-operativas (Richard, 1998, p. 1).

UNA HISTORIA DE TERROR

El origen del concepto *zombi* se remonta a los inicios del siglo pasado, cuando el escritor y periodista William B. Seabrook (1884-1965) publica en 1929 *The Magic Island*. Esta novela de terror, atravesada por la fascinación del autor por el ocultismo y los fenómenos paranormales, narra sus experiencias en una expedición que emprendió sobre suelo haitiano durante el año 1928. De hecho, si bien el texto contiene un análisis general sobre la cultura, la sociedad y las condiciones políticas de Haití interpretadas por el periodista; lo que captó ferozmente el interés de sus lectores, convirtiéndolo rápidamente en un *best seller*, no fue su repaso sociopolítico de la isla, sino la detallada explicación de las prácticas esotéricas.

Resulta necesario destacar que, en este contexto histórico-social, teorías como la eugenesia y el evolucionismo darwiniano eran muy difundidas con el fin de justificar científicamente la supremacía del hombre blanco, las consecuencias de estas estructuras de pensamiento aún no se dimensionaban, la Segunda Guerra Mundial iniciaría una década más tarde. Nos encontramos frente a esa línea desdibujada y confusa que se traza a partir de la crisis de la modernidad, ya que, si bien en el campo de la cultura las vanguardias ya habían irrumpido en el campo artístico anunciando el derrumbe del régimen de las Bellas Artes modernas, en el plano sociopolítico no es sino hasta el fin de la segunda guerra mundial que se asume la caída de las concepciones desarrollistas fundadas en el pensamiento positivista. Otra cuestión fundamental en este sentido político se da con la ausencia del comunismo como proyecto alternativo al capitalismo, que surge a partir de la caída del Muro de Berlín (1989), con el fin de la Guerra Fría.

A su vez, en este caso se plasma lo que Nelly Richard observa sobre la distribución internacional del trabajo en la producción artística entre centro y periferia en cuanto a forma–contenido. Dicha situación avala los cánones sobre los cuales las obras de la periferia se involucran con el contenido de manera naturalista y antropológica, resignando el trabajo sobre la forma y las poéticas al centro, que también monopoliza los criterios de análisis y la crítica (Richard, 2006).

Esta tensión subyace en el relato de Seabrook, que adopta una actitud paternalista y condescendiente en una extraña mezcla de desprecio y admiración por los haitianos. De hecho, el libro está dedicado a *Maman Célie*, la chamana que introdujo al forastero en los rituales haitianos y a quien Seabrook traicionaría al difundirlos en sus propios términos y beneficios. Por las mismas razones las ilustraciones originales de este libro, realizadas por Alexander King [Figura 1], denotan un evidente racismo si nos detenemos en la exaltación de ciertos rasgos que caricaturizan y primitivizan a esta población.



Figura 1. Ilustraciones realizadas por Alexander King para el libro *The Magic Island* de William B. Seabrook (1929).

La novela se estructura a partir de una serie de relatos que dan cuenta de los zombis a partir de las prácticas del vudú.¹ Pero la caracterización que hace el autor de estas criaturas dista considerablemente del zombi que constituye el imaginario social contemporáneo. Describe seres que han perdido cualquier signo vital o identitario: no poseen recuerdos, ni personalidad, ni conciencia, y se dedican a ejecutar las órdenes de quién los convirtió: el *bokor*. Son cadáveres esclavizados, por ejemplo, según indica el encabezado de uno de los capítulos, para trabajar en los campos de caña.

¹Dentro del vudú se puede interpretar al zombi en dos acepciones: los cuerpos sin alma y las almas sin cuerpo. El segundo caso refiere a entidades espirituales que son robadas de sus cuerpos y atrapadas en cántaros o vasijas con fines de protección o agresión.

En términos del propio Seabrook

Aunque el zombi surgía de la tumba, no era ni un fantasma, ni una persona que resucitase, como Lázaro,² de entre los muertos. El zombi, dijeron ellos, es un cadáver humano sin alma, que aún muerto, es profanado de su tumba y dotado de una apariencia autómatas a través de la brujería: es un cadáver hechizado para caminar, actuar y moverse como si estuviera vivo. Personas que tienen el poder para hacer esto, al ver una tumba fresca, desentierran el cuerpo antes de que tenga tiempo de pudrirse y lo reaniman para luego hacer de él un sirviente o esclavo, ocasionalmente para el encargo de algún crimen, más a menudo, simplemente como mano de obra para llevar las tareas alrededor de la finca o la granja, sometiéndolo a tareas pesadas, aburridas y golpeándolo como una bestia tonta si se afloja. (Seabrook, 1929, p. 93).³

Etimológicamente, el origen de la palabra *zombie*, que es la traducción angloparlante del criollo haitiano, se remite a distintos contextos entre los cuales es posible identificar una raíz común dentro de culturas africanas y afroamericanas⁴ (donde los rituales originarios se hibridaron con las tradiciones católicas a partir del sometimiento colonial).

A partir de la fiebre occidental por el exotismo y la curiosidad por las prácticas esotéricas, en 1932, la novela de Seabrook fue la base para una obra teatral de Broadway bajo el título *Zombie*, la dirección estuvo a cargo de Kenneth Webb. Si bien la obra no resultó exitosa (estuvo en cartelera desde el 10 de febrero al 27 del mismo mes, con un total de 21 presentaciones en el *Biltmore Theatre* de Nueva York), alcanzó para llamar la atención de los hermanos Edward y Victor Halperin y fue la inspiración para la primera representación audiovisual de estos monstruos. Estos empresarios, que eran propietarios de una pequeña productora de cine independiente, encargaron a Garnett Weston un guion basado en la obra teatral; unos meses después se estrenaría *White Zombie*.⁵

² William Buehler Seabrook era el hijo de un sacerdote protestante con una amplia tradición familiar cristiana.

³ «It seemed (or so I had been assured by negroes more credulous than Polynice) that while the zombie came from the grave, it was neither a ghost, nor yet a person who had been raised like Lazarus from the dead. The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life — it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks, and beating it like a dumb beast if it slackens» (Seabrook, 1929, p. 93).

⁴ En Congo se registra el término *nzambi* para referirse al espíritu de una persona muerta, en Angola el dialecto Kikongo-Bonda adopta el vocablo *zombi* para significar al retornado que ha vuelto de la muerte, en Gabón la cultura Mitsogha usa la palabra *ndzumbi* para remitir a los cuerpos sin vida y en Cuba los Yoruba usaban el término *fúmbi* para referirse al espíritu.

⁵ Kenneth Webb, autor de la obra teatral, intentó detener el rodaje de la película denunciando plagio, pero no tuvo éxito en sus acusaciones y finalmente la película se estrenó el 4 de agosto de 1932 en Estados Unidos y fue distribuida por *United Artist*.

El devenir vertiginoso de la novela a su representación teatral y su posterior transposición al cine, en tan solo tres años, manifiesta una coherencia con la vorágine con la que se distribuyen productos culturales asociados a la industria del entretenimiento y a los públicos de masas de los tiempos posmodernos, en asociación directa al concepto de globalización. Al respecto Mosquera afirma que tanto los procesos de la modernidad, como aquellos que implicaron su crisis y el advenimiento del movimiento posmoderno atravesados por la lógica colonial y neocolonial, fueron dirigidos por Occidente, y esto implicó la generalización de la cultura occidental como una metacultura que «desarrolló una capacidad múltiple para imponer y asimilar, para reciclar y homogeneizar». (Mosquera, 1999, p. 58). En este sentido, la explotación del mito haitiano por parte de Seabrook sirve como claro ejemplo de cómo «la metacultura occidental ha procurado tanto absorber en usufructo elementos de otras culturas, como globalizar a las demás culturas o sus fragmentos desde el enfoque hegemónico» (Mosquera, 1999, p. 59).

LA LEGIÓN DE LOS HOMBRES SIN ALMA

Así se tradujo el título de *White Zombie* para el público de habla hispana que fue dirigido por Victor Halperin. El *film* de terror pre-código presenta una estructura particular dado que, en la época del surgimiento del sonoro y la popularización masiva de los *talkies*, los diálogos solo se concentran en algunas escenas alcanzando apenas una porción muy reducida de la cinta; por lo demás la película responde a la sofisticación visual y las actuaciones antinaturalistas (que remiten a cierta tradición expresionista enmarcada en decorados barrocos) de las películas mudas de finales de los años veinte (motivo por el cual la crítica no fue para nada generosa con el *film*).

La representación de los zombis en este *film* responde totalmente a la descripción de Seabrook. La historia nos sitúa en una misteriosa Haití, al son de los tambores y los cantos tribales de un funeral que se practica en la mitad del camino para evitar que el cuerpo sea profanado por los *bokor* en busca de mano de obra gratuita. El cochero que trae a los protagonistas logra transmitir el pavor que genera, para los haitianos, la posibilidad de que los transformen en zombis, incorporando al relato la tensa relación entre amos y esclavos, blancos y negros, centro y periferia. El mito logra captar la desazón producto de las condiciones inhumanas de existencia dentro de la colonia francesa, que fuera explotada sin límites hasta que la rebelión esclava⁶ se levantó contra los amos en 1791. Pero a su vez puede interpretarse en una doble lectura, dado que el relato se estructura desde la perspectiva occidental, la zombificación se interpreta como amenaza para la clase dominante, que a través del embrujo pudiera convertirse en clase trabajadora subyugada por aquellos que

⁶ Este enfrentamiento se extendió por varios años, fue la única revolución que lograron vencer los esclavos en la historia de la humanidad y una de las más violentas también.

hasta ahora han sido oprimidos, o como ocurre en esta historia, por un extranjero que aprende a usar estos poderes por medio del vudú.

Haití, por su historia, padeció que el imperio difundiera una construcción simbólica-identitaria de una república establecida sobre un lugar peligroso, marginal y salvaje; un territorio al que los Estados Unidos modernizaría a partir de su ocupación, que se extendió desde 1915 a 1934.

¿Qué implica la modernización de una cultura? En palabras de Cristian Fernández Cox, se refiere al «desarrollo de una cierta racionalidad instrumental» (Fernández Cox, 1991, p. 36), y el mito del zombi logra graficarlo desde un lugar situado, muy a pesar de que sus sentidos hayan intentado ser cooptados por la cultura blanca. Si bien el término “moderno” se ha utilizado en muy diversos sentidos a lo largo de la historia “expresó una y otra vez la connivencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición de lo viejo a lo nuevo” (Habermas en Casullo, 1995, p. 53). La cultura moderna se consolidará, siguiendo a Esther Díaz, en tres esferas: la ciencia, la moralidad y el arte que se validan respectivamente a través de la verdad, el deber y la belleza; estos paralelismos convergen en el ideal de progreso, es decir la creencia de que “en tanto y en cuanto la razón gobierna las acciones humanas, la humanidad se dirige hacia la perfección” (Díaz, 1999, p. 17).

La historia de *White Zombie* encarna con valor documental esta cosmogonía. La razón guía a los personajes blancos: Neil Parker (John Harron) y Madeleine Short (Madge Bellamy) aceptan la invitación del terrateniente Charles Beaumont (Robert Frazer) para casarse en Haití con la promesa de asegurarle un puesto al joven novio como agente en Nueva York. Claramente la guía del deber y la moralidad están presentes como justificación del accionar de los personajes. Pero los planes no se concretarán, Beaumont, lejos de apadrinar a la pareja, pretende quedarse con la novia por sobre su voluntad. Así entra en escena Legendre, interpretado por el icónico Béla Lugosi, el bokor que transforma a todos sus enemigos en zombis, que trabajan sin descanso en su molino de azúcar.

Estos eran los años de Joséphine Baker y del *blackface*⁷ de Al Jolson, el mundo del espectáculo se abría a incorporar elementos de la cultura afro, pero de formas que exaltaban un valor exótico o, en el caso de Jolson, encarnando, desde la cultura blanca occidental, estereotipos que hoy son considerados absolutamente ofensivos. La incipiente apertura también se asocia a la crisis del relato moderno unívoco, aunque aún se aleje sustancialmente de la multiplicidad de voces posmoderna. *White Zombie* no escapa a estas concepciones de época, los haitianos son retratados

⁷ El término *blackface* hace referencia a una práctica racista en la cual personas blancas se *disfrazan* maquillando su piel y exagerando rasgos que se atribuyen a los afrodescendientes.

bajo estos estereotipos que se construyen desde la alteridad y la extravagancia. Esta lógica se aprecia en la caracterización del ritual fúnebre en el inicio del film, en el personaje del cochero y en el agrupamiento de los zombis de Legendre que se perciben como un grupo de otredades, mezclando y confundiendo fragmentos de culturas diversas en condensaciones, simplificaciones y exageraciones [Figura 2].



Figura 2. Imágenes del film *White Zombie* (1932).

Estas construcciones discursivas evidencian la tensión centro/periferia en el ámbito de las representaciones que, como analiza Richard, plantean un universo simbólico desde el cual se retrata a lo latinoamericano como marginal supeditado a su propia autoridad. Esta autoridad teórica de la función-centro reside en ese monopolio del poder de representación, según el cual representar es controlar los medios discursivos que subordinan el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior (Richard, 1998).

Retomando el relato del film, una vez que la joven pareja se casa, Beaumont le proporciona un veneno a la novia, condenándola a la muerte. Tras el funeral, el padrino de bodas con la ayuda de Legendre, profanan la tumba y zombifican a la joven. Existe cierto lugar común que identifica a los zombis como el proletariado de los monstruos (en contraposición a Drácula que representaría al monstruo aristocrático). Claramente, esta decisión narrativa responde a la lógica patriarcal occidental, ya que, si bien el zombi es blanco, es en realidad blanca y sometida a la voluntad de los hombres que la desean. Esta lectura coincide con la asociación de la mujer al proletariado de los géneros de la teoría de Simone de Beauvoir (1949), ya que el hombre blanco, burgués, heterosexual, occidental nunca se muestra susceptible de ser esclavizado. El final del film refuerza esta concepción patriarcal, ya que el personaje femenino es liberado por el prototípico héroe salvador, encarnado por su novio, que tras acabar con Legendre (cuya caracterización responde a la estructura del villano clásico, desprovisto de complejidad) apela al amor verdadero para despertar a su novia del hechizo.

ROMERO Y LA RECONFIGURACIÓN DEL ZOMBI

Siguiendo a Esther Díaz (1999), las profundas transformaciones que manifiesta la posmodernidad incluyen tanto a las prácticas sociales como al imaginario colectivo con el que interactúan. En relación a esta nueva actitud posmoderna, la autora la resume en una especie de descreimiento en el progreso global de la humanidad. Los discursos únicos, que niegan la pluralidad, van perdiendo su poder de convicción. Los ideales rígidos y excluyentes adolecen de fuerza seductora, aunque paradójicamente, también se asiste al recrudescimiento de algunos fundamentalismos como el neoliberalismo, que, pretendiendo pasar como un sistema flexible que fomenta la libertad, termina bombardeando pueblos con total impunidad (Díaz, 1999).

Estas son las paradojas que George Romero⁸ pretende metaforizar con su visión que inaugura la formulación posmoderna del zombi. En su ópera prima *Night of the living dead* de 1968, una película en blanco y negro, de terror estadounidense clase B, se constituye la figura ficcional antropofágica desvinculada de sus raíces haitianas y reconfigurada como mutación, consecuencia de una patología infectocontagiosa dentro de los códigos de la ciencia ficción. Este film es la primera parte de la trilogía que se completaría con *Dawn of the Dead* de 1978 y *Land of the Dead* de 2005.

Al respecto de la trilogía el director expresó

Eso fue a finales de los 60 y nuestra idea trataba en realidad sobre la revolución. Me refiero a que si los verdaderos muertos vivientes en Estados Unidos volvieran a la vida, tal vez el gobierno y sus políticas no tendrían ninguna posibilidad (...) Es como si la historia estuviera sucediendo alrededor de los zombis y nadie les está prestando atención. Así es el mundo real. Nadie está prestando atención al calentamiento global ni a la razón por la que a Estados Unidos genera rechazo para el resto del mundo (...) En el film hay un personaje que tal vez está pensando un poco más claramente que el resto, pero realmente no simpatizo con los humanos. Es un enfoque diferente. Los villanos en mi película son siempre los vivos, no los muertos (Romero en Applebaum, 2005).

El guion está basado en la novela *I Am Legend* escrita por Richard Matheson y publicada en 1954. Si bien en el relato literario subyace una visión crítica de las sociedades occidentales y su tendencia a la xenofobia, presenta varias diferencias en relación a la película. En el libro la pandemia convierte a las personas en vampiros y la narración comienza cuando el mundo está en un estado posapocalíptico,

⁸ De madre lituana y padre español, fue criado en el Bronx. Se graduó en 1960 de la Universidad Carnegie Mellon de Pittsburgh.

tomando como protagonista al último hombre en la tierra. El film, por su parte, trata la invasión de los devoradores de carne cuando ésta recién comienza y un grupo de personas diverso se agrupa espontáneamente, en medio del caos, con el objetivo de sobrevivir (estructura básica de la gran mayoría de películas de terror que le sucedieron).

El audiovisual presenta varias características que, incluso hoy, resultan llamativas: para empezar, el protagonista y el último en morir (que, paradójicamente, es asesinado por los hombres y no por los zombis) es un personaje afroamericano; mientras que el hombre blanco, jefe de familia, se caracteriza como un ser individualista y cobarde, carente de espíritu comunitario. Las dinámicas y personificaciones se dan con una notable complejidad; donde las miserias, los prejuicios, el altruismo y los actos de valentía se equilibran en un interesante retrato de los vínculos humanos. También podemos hacer una lectura política de la escena donde la niña zombi mata a sangre fría a sus padres (que representan una construcción de pareja que se sostiene más por mandato social que por afinidad), para luego devorarlos [Figura 3]. Otra cuestión a destacar es que la palabra *zombi* nunca aparece como calificativo de los no vivos, aunque en el imaginario contemporáneo se identifiquen automáticamente como tales.

Atendiendo a lo anterior, esta construcción narrativa coincide con lo desarrollado por Nicolás Casullo cuando afirma que cierta crítica posmoderna argumenta que este disolverse de las representaciones modernas, permite por primera vez imaginar una cultura sin legados que cumplir, sin fanatismos de los cuales sentirse parte, sin sueños omnicomprendivos que padecer (Casullo, 1995).



Figura 3. Imágenes del film *Night of the Living Dead* (1968).

Según Terry Eagleton (1997), la posmodernidad es un estilo de pensamiento que desconfía de las nociones clásicas de verdad, razón, identidad y objetividad, de la idea de progreso universal o de emancipación, de las estructuras aisladas, de los grandes relatos o de los sistemas definitivos de explicación. Por otro lado, plantea al posmodernismo como un estilo de cultura que refleja algo de este cambio de época, en un arte sin profundidad, descentrado, sin fundamentos, autorreflexivo, jugueteón, derivado, ecléctico, pluralista que rompe las fronteras entre cultura

“alta” y cultura “popular”, tanto como entre el arte y la experiencia cotidiana (Eagleton, 1997).

LA REAPROPIACIÓN DEL ZOMBIE

El tercer y último caso de este análisis es *Juan de los Muertos*, film estrenado en 2011 bajo la dirección y el guion de Alejandro Brugués. Esta película transgénero narra, en clave de comedia, la misma estructura de herencia romeriana (un grupo diverso se une para sobrevivir al apocalipsis zombi), con las particularidades que implica el contexto cubano.

La película vuelve a rescatar la potencia metafórica del cine de zombis, pero, esta vez, para retratar un contexto sociopolítico latinoamericano que denota sentidos en contraposición a los *films* contemporáneos del *mainstream* del mismo género, en medio de un dominio cultural globalizado, abierto y flexible. En palabras de Esther Díaz: «las modas y las costumbres cotidianas de las sociedades desarrolladas –y la aspiración a compartirlas de las sociedades periféricas– no permanecen inmunes a las transformaciones epistémicas, políticas y culturales de esta nueva época histórica» (Díaz, 1999, p. 23).

La cuestión de la transgeneración con la comedia también nos habla de un estadio avanzado de la posmodernidad. Ciertas características les son comunes a las manifestaciones estéticas posmodernistas, entre ellas: el pastiche, el collage, la hibridación y lo ambiguo.⁹ En el caso de este *film* es reconocible cierta estética *kitsch*. El escenario cubano ofrece una impronta anacrónica en su arquitectura y en los automóviles, producto del congelamiento que ha generado Estados Unidos con el bloqueo económico que le impuso. Y es que, por obra del azar o no, la figuración del zombi nos vuelve a ubicar en una isla revolucionaria habitada mayoritariamente por afrodescendientes. Otra vez, las tensiones entre centro y periferia resurgen como los muertos-vivos desde sus orígenes coloniales, para invadir la era poscolonial y recordarnos que las lógicas de opresión siguen organizando la escena internacional.

Pero, como resalta Mosquera, cuando el imperio se apropió de América, imponiendo sus formas modernas, esto trajo aparejados ciertos efectos colaterales. Así afirma que la imposición global de la metacultura occidental con fines de conversión y dominio llevó implícito el acceso generalizado. Si la imposición buscó convertir al Otro, el acceso le facilitó usar esta cultura con fines propios, diferentes, y transformarla desde dentro. La metacultura occidental ha devenido un medio

⁹ Carlos Fajardo Fajardo (2001) hace un análisis de la posmodernidad en vinculación con las figuraciones neobarrocas que ahonda en todos estos aspectos, incluso utiliza las categorías de los monstruoso y lo kitsch.

paradójico para la afirmación de la diferencia en la era postcolonial. Como advierte Gerardo Mosquera: «Usada desde otro lado ha permitido difundir perspectivas diferentes y ha sufrido adecuaciones acordes con estas perspectivas. Impuesta por el colonialismo, ha sido después un instrumento para la descolonización y la actividad internacional de los nuevos países» (Mosquera, 1999, p. 59).

La trama de la película no ofrece nada nuevo en relación a la estructura romeriana, lo interesante es lo que sucede entre medio: sus formas y sus diferencias respecto del modelo hegemónico, lo que efectivamente pasa y lo que esperamos que suceda, la extraña cotidianidad. La generación de expectativa es un atributo audiovisual muy estudiado por Hollywood: el clímax del suspense, la inevitabilidad de la catarsis melodramática, el compromiso con la batalla en las películas de acción, etcétera. Aquí sucede otra cosa, pero tampoco es del todo nueva. Habla desde el margen y, en eso, se vuelve propia.

Dentro de las cualidades más llamativas, en primer lugar, se encuentra el concepto de diversidad: el relato no solo tiene a un protagonista mestizo, sino que la amplia mayoría de personajes son mestizos o afrodescendientes. Pareciera que tiempo después de que el mito fuera captado por la cultura blanca y desarrollado en sus propios términos, el concepto retornara a una cultura con raíces afro.

La visión de Romero subyace en esta manifestación estética latinoamericana y es vinculable a su expresa visión crítica, que implica cierta distancia de la sociedad que estaba observando. El uso de un escenario apocalíptico también ha aumentado su aparición dentro de las producciones audiovisuales posmodernistas y, en ese aumento, crecen las posibilidades de diversidad. Esta apertura queda evidenciada en la inclusión de situaciones y personajes que escapan a la heteronorma dentro del relato [Figura 4]. El grupo de subsistencia incluye personajes queer y homosexuales, incluso los personajes que parecieran corresponderse a los estereotipos de masculinidad hegemónica se toman expresas licencias (como desmayarse cuando ven sangre o acceder a tener sexo con otros hombres).

El absurdo también es un elemento recurrente dentro del código grotesco. Por ejemplo, cuando matan accidentalmente al personaje estadounidense unos segundos antes de que cuente su plan, porque a uno de los personajes se le escapan los tiros. O cuando, frente a la escena apocalíptica, los personajes intentan adaptarse al nuevo contexto y emprenden un nuevo curro matando a los familiares de sus clientes, que se convierten en zombis.

Tampoco faltan lugares comunes (el chiste de la suegra, el pata de lana, cosificaciones en torno a los personajes femeninos, entre otros). Pero siempre alternadas con constantes alusiones a una localidad: las referencias históricas

(Angola, el Período Especial, el socialismo de Fidel), o ciertos estereotipos (beberon todo el día, los coches rusos que no funcionan, las camisas floreadas, la dificultad para distinguir a los vecinos que fueron zombificados en relación a su vida cotidiana).

Otra cuestión a destacar es que los personajes principales nunca llaman zombis a los autómatas antropófagos (¿guiño romeriano?), en general los llaman disidentes o iconoclastas. El único que se refiere a ellos usando el término *zombie* es el gringo al que nadie comprende su lengua, revirtiendo el sentido hegemónico anglosajón. También se revierte el orden dominante cuando, ante el caos civil, los medios responsabilizan al gobierno estadounidense.

Así como se juzga al imperialismo, hay en el argumento una profunda crítica al régimen socialista de Fidel; postura que ubica a la narración en una doble minoría o en una tercera vía que escapa a las formulaciones binaristas. Por eso cuando todos los intentos fallan y el grupo emprende la migración, Juan decide quedarse a pesar de todo, no sin antes hacer un discurso de amor a su patria.



Figura 4. Imágenes del film *Juan de los Muertos* (2010).

Estas cualidades hacen de esta película un discurso pensado desde Latinoamérica, que no invisibiliza al discurso hegemónico pero que se hace cargo de sus propias particularidades. Su situacionalidad reclama lo que Juan José Bautista teoriza respecto a las producciones latinoamericanas, llamando a pensarnos desde nosotros mismos, desde el horizonte histórico y cultural de nuestra propia realidad, desde nuestros propios problemas, desde nuestras propias cosmovisiones. Al respecto Juan José Bautista expresa: «Pero no como algo único y exclusivamente específico, sino en relación a la historia de la humanidad, desde nuestra propia historia». (Bautista, 2014, p. 83).

CONSIDERACIONES FINALES

A partir del devenir conceptual del zombi, es posible ejemplificar una de las formas en que la metacultura occidental se impone históricamente como aquella capaz de explicar, desde sus estructuras simbólicas, el significado de ciertas formas de representación que le son ajenas. La disforia territorial que padecemos los pueblos

latinoamericanos, como consecuencia de la violenta invasión cultural que arrasó con las formas culturales originarias estableciendo en sus propios términos su propia supremacía, muchas veces no nos permite tomar conciencia de lo que hemos perdido. Este proceso inicia con la colonización de nuestras tierras, pero nunca se detuvo, fue adaptándose en la medida que las transformaciones sociales fueron generando mutaciones en el capitalismo y viceversa.

Para comprender los tiempos posmodernos necesariamente tenemos que pensarnos en relación a la modernidad. Ello implica tomar conciencia de que, como latinoamericanos, desde el principio de la modernidad europeo-occidental nuestro destino se desarrolló según intereses distintos a los nuestros, «para poder desarrollarse ella a costa del subdesarrollo nuestro, es decir, que la modernidad se desarrolló gracias a nuestras riquezas y nuestro trabajo humano impago, a costa de nuestro posible desarrollo» (Bautista, 2014, p. 81).

Por ello, la modernidad como proyecto es inviable y no factible para la humanidad toda. No conforme con los daños que ha generado, en la contemporaneidad los modos occidentales amenazan con destruir la naturaleza y las fuentes de trabajo, en otras palabras, las formas de vida. En este contexto no resulta extraño que relatos como el del apocalipsis zombi se expandan y multipliquen dentro de los campos de la cultura popular, encarnado alegorías que logran manifestar las preocupaciones de la época.

Los tres *films* analizados nos hablan de su contexto y a la vez se inscriben dentro de las formas posibles de representar al zombi, *Juan de los Muertos* lo hace desde Latinoamérica. Las apropiaciones constituidas como manifestaciones estéticas (o en este caso, reapropiaciones) siempre son parciales, siempre conservan algo de su historia y ello es lo que posibilita que podamos rastrear vestigios de sus formas anteriores, siempre interpretadas desde un tiempo y sus posibilidades.

Vale preguntarse desde este presente, qué sentidos del zombi salen a la luz. Posiblemente en el análisis de este recorrido podamos percibir una profunda tendencia a cuestionar sobre aquello que se concibe como otredad, su potente capacidad para devolvernos una imagen de una humanidad que, ante la duda, acusa de deshumanizado al diferente para poder justificar su violencia. Por eso los zombis nunca son los malos, son el chivo expiatorio para que las estructuras culturales que heredamos se manifiesten odiantes.

Sin dudas, este circuito conceptual permite aprehender desde lo particular, sentidos de la crisis moderna, su posterior transición a la posmodernidad y las propias transformaciones dentro de ella. Así, sigue siendo menester poner el énfasis tanto en la continuidad de las expresiones estéticas apropiadas y re-

apropiadas por Latinoamérica, como en la teorización situada de las problemáticas contemporáneas. Ello constituye parte de una estrategia que posibilite pensar salidas al círculo vicioso de autodestrucción y exclusión que se nutre de estructuras patriarcales y neocapitalistas, que se ven legitimadas a partir de la expansión de la cultura occidental eurocentrista.

REFERENCIAS

- Applebaum, S. (2005, septiembre 19). Entrevista a George A. Romero para la BBC. http://www.bbc.co.uk/films/2005/09/19/george_romero_land_of_the_dead_interview.shtml
- Bautista S, J. J. (2014). “¿Qué significa pensar desde América Latina? Introducción a la pregunta”. *¿Qué significa pensar desde América Latina?* Ed. Akal.
- Brugués A. (Director). (2010). *Juan de los Muertos* [Película]. Cuba.
- Casullo, N. (1995 [1989]). “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis (introducción a un tema)”. *El debate modernidad posmodernidad*. Ed. El Cielo por Asalto.
- de Beauvoir, S. (1949). *El segundo sexo*. Ed. Siglo Veinte (1972). Trad. Pablo Palant.
- Díaz, E. (1999). “¿Qué es la posmodernidad?” *Posmodernidad*. Ed. Biblos.
- Eagleton, T. (1997). *Las ilusiones del posmodernismo*. Ed. Paidós.
- Fajardo Fajardo, C. (2001). *Estética y posmodernidad, Nuevos contextos y sensibilidades*. Ed. Abya-Yala.
- Fernandez Cox, C. (1991). *Modernidad apropiada, Modernidad revisada, Modernidad reencantada*. Revista Summa nº 289.
- Halperin, V. (Director). (1932). *White Zombie* [Película]. Estados Unidos.
- Mosquera, G. (1999) “Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural”, en: José Jiménez y Fernando Castro (eds.). *Horizontes del arte latinoamericano*. Ed. Tecnos.
- Richard, N. (1998). “Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural”, en: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta (eds.). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. Ed. Miguel Ángel Porrúa.
- Richard, N. (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: Marchán Fiz, S. (compilador) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Ed. Paidós Ibérica.
- Romero, G. A. (Director). (1968). *Night of the Living Dead* [Película]. Estados Unidos.
- Seabrook, W. B. (1929). *The Magic Island*. [*La isla mágica*] Ed. Blue Ribbon Books.