

# El zombi y el totalitarismo: de Hannah Arendt a la teoría de los imaginarios

## Zombie and totalitarianism: from Hannah Arendt to imaginaries theory

Jorge Martínez Lucena y Javier Barraycoa Martínez

Universitat Abat Oliba CEU

jmartinez@uao.es; jbarrayc@uao.es

### Resumen

En este artículo intentamos analizar la eventual convergencia entre el discurso mítico presente en la primera cinematografía acerca de los zombis -fundamentalmente La invasión de los ladrones de cuerpos, de Don Siegel (1956) y La noche de los muertos vivientes, de George A. Romero (1968)-, el pensamiento político arendtiano acerca del totalitarismo –especialmente el del capítulo XIII de Los orígenes del totalitarismo-, y la teoría sociológica de los imaginarios acerca del consumismo. La intención que tenemos con ello es la de evidenciar cómo el sub-género cinematográfico zombi colabora en la formación de los imaginarios sociales en nuestras sociedades posmodernas.

**Palabras clave:** totalitarismo, alineación, zombi, consumismo, imaginarios sociales, Hannah Arendt

### Abstract

In this paper we try to analyze three different elements in order to make clear how zombies' cinematic sub-genre collaborates in the formation of our post-modern social imaginaries. These three elements are the following: 1. The mythic discourse which we can find in certain relevant zombis' cinematography –fundamentally Invasion of the Body Snatchers (Don Siegel, 1956) and The Night of the Living Dead (Romero, 1968); 2. Arendt's political thinking about totalitarianism –specially on chapter XIII of The Origins of Totalitarianism; and 3. The sociological theory related to social imaginaries and consumerism.

**Keywords:** totalitarianism, alienation, zombi, consumerism, social imaginaries, Hannah Arendt

## Introducción

Existen dos posibilidades para hablar de una realidad. Podemos hacer referencia al mundo directamente, según lo hacen las proposiciones descriptivas, o bien mediante un rodeo metafórico, practicando la referencia desdoblada de la que nos habla Ricoeur (1999, p. 52ss). De esta segunda vía, tantas veces denostada en la filosofía, Martha Nussbaum ha dicho que “determinadas verdades sobre la vida humana sólo pueden exponerse apropiada y precisamente en el lenguaje y las formas características del artista narrativo.” (Nussbaum, 2005, p. 28). En este artículo queremos hablar de dos realidades correlativas, el totalitarismo y la alineación, y lo queremos hacer explotando las dos posibilidades de hacer referencia a ellas: la metafórica (cinematográfica); y la descriptiva (filosófica y sociológica).

En cuanto al artefacto mítico que nos permite hacer referencia desdoblada a estas realidades correlativas hemos escogido el subgénero cinematográfico zombi. Heredero de lo que tanto en literatura como en el cinematógrafo fue el gótico-romántico subgénero de terror del no-muerto –que engloba sagas como las de Frankenstein, Drácula, Hyde y Dorian Gray-, el subgénero zombi, de moda de nuevo en nuestras salas<sup>1</sup>, según hemos intentado atestar en otro artículo (Martínez Lucena, 2008), nos hablaría del último estadio involutivo de la humanidad del hombre moderno, e incluso del hombre posmoderno. Como ha dicho Finkielkraut, arendtiano de pro, en el final de *La derrota del pensamiento*, no son pocos los autores apocalípticos que piensan que “la barbarie ha acabado por apoderarse de la cultura (...) Y la vida guiada por el pensamiento cede suavemente su lugar al terrible y ridículo cara a cara del fanático y del zombie.” (Finkielkraut, 1989, p. 139)

Con el fin de hacer posible la investigación concreta sin perdernos en lo deletéreo de las teorías, hemos tenido que hacer varias elecciones para definir el paradigma a analizar. Nuestra opción ha sido la de centrarnos inicialmente en las dos películas que suelen ser las mencionadas cuando se intenta establecer el inicio cinematográfico de los zombis<sup>2</sup> (Martínez Lucena, 2012). En primer lugar tenemos *La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956), quizás la primera aparición significativa de estas criaturas, aunque todavía no evolucionadas hasta el extremo gore

---

<sup>1</sup> Asistimos en los últimos años a un cierto resurgir de este sub-género en el *mainstream*. Algunos ejemplos de ello son: *Resident Evil* de (Paul W. S. Anderson, 2002); *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002); *Resident Evil 2: Apocalypse* (Alexander Witt, 2004); *Amanecer de los muertos* (Zack Snyder, 2004); *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004); *La tierra de los muertos* (George A. Romero, 2005); *Resident Evil 3: Extinction* (Russell Mulcahy, 2007); *28 semanas después* (Juan Carlos Fresnadillo, 2007); *Invasión* (Oliver Hirschbiegel, 2007); *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007); *Zombis nazis* (Tommy Wirkola, 2009); *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009); *Resident Evil 4: Ultratumba* (Paul W. S. Anderson, 2010); *Resident Evil 5: Venganza* (Paul W. Anderson, 2012). Otro ejemplo de ello sería la teleserie de la cadena Fox *The Walking Dead* (2010-) que cuando escribimos este artículo va por la tercera temporada.

<sup>2</sup> Somos conscientes de que el subgénero es inventado durante el siglo XIX dentro de lo que podemos llamar la literatura del no-muerto, y de que existen películas anteriores a las que vamos a estudiar que hablan de los zombis. Sin embargo, ni mucho menos llegaron a resultar todavía un género de masas. Dos de estas películas son *White Zombie* (Victor Halperin, 1932) o *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943).

en que hoy las conocemos. Y en segundo lugar tenemos *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968), que inicia una saga del mismo autor<sup>3</sup> en que las modificaciones son pocas y que nos muestra ya a los zombis en su versión moderna (Corral, 2011) o posmoderna: hombres indolentes, supuestamente vueltos a la vida, y de encefalograma plano, reducidos a la materia en descomposición de sus cadáveres en medio de la sociedad cada vez más globalizada<sup>4</sup>.

Son muchas las metáforas que el subgénero zombi posibilita, como acreditan gran cantidad de publicaciones (Fernández Gonzalo, 2011; Ferrero y Roas, 2011; Martínez Lucena, 2010, 2012). Nosotros hemos optado por ahondar aquí la referida al totalitarismo. En cuanto al discurso descriptivo de la correlación entre totalitarismo y alineación, hemos tenido también que optar. Son muchos los que han intentado iluminar este particular. Sin embargo, para que nuestro análisis parta de la concreción hemos escogido el capítulo XIII de *Los orígenes del totalitarismo*, una de las obras más influyentes y reconocidas en filosofía política acerca de esta temática. Es en este capítulo, titulado *Ideología y Terror: de una nueva forma de gobierno* donde se encuentran las líneas maestras que Hannah Arendt pone en juego a lo largo de las tres partes de la obra –*Antisemitismo, Imperialismo y Totalitarismo*–, y donde se evidencia sintéticamente el pensamiento de su autora en cuanto al posible círculo vicioso político creado entre la alineación de los individuos y la posibilidad del poder de desplegar su gobierno totalitario. Además, existe una razón añadida para escoger esta obra y no otra de entre las más importantes en el pensamiento político, ya que ésta fue escrita y reeditada en un periodo de tiempo coetáneo a la aparición y consolidación del discurso mítico de los zombis en el campo cinematográfico. Como nos cuenta la misma Arendt en el prólogo a la tercera parte, escrito en Junio de 1966, su libro fue escrito “a partir de 1945”, y “fue concluido en el otoño de 1949”, mientras que “la primera edición del libro apareció en 1951.” (Arendt, 2004, p. 27) Y, en concreto, el capítulo XIII es añadido en 1958, con ocasión de la publicación de la “segunda edición (bolsillo)” (Arendt, 2004, p. 28).

Así pues, vamos a estructurar el artículo del siguiente modo. En primer lugar haremos un breve comentario de las dos películas que históricamente juegan el papel de paradigma del subgénero tratado, haciendo especial hincapié en los conceptos de alineación y totalitarismo tal y como son tratados a través de ambas narraciones. Tras ello pasaremos a una síntesis de la estructura teórica de la filósofa alemana acerca de estos conceptos en el mencionado capítulo de la obra arendtiana, poniéndola en relación con las películas estudiadas. Y, para finalizar, intentaremos explicar desde la

<sup>3</sup> Después de *La noche de los muertos vivientes* (1968), vendrían sucesivamente *El amanecer de los muertos* (1978), *El día de los muertos* (1985) y, después de un largo descanso, *La tierra de los muertos* (2005), *El diario de los muertos* (2007) y *El diario de los muertos 2* (2009).

<sup>4</sup> Son muchas las películas de este sub-género que no cumplen con todo este elenco de características. Ejemplo de esto podrían ser películas como *Infectados* (Álex Pastor y David Pastor, 2009) en la que los supuestos zombis no han muerto; *Invasión* (Oliver Hirschbiegel, 2007), en la que los zombis tienen una apariencia completamente normal; o una de las últimas creaciones de Romero, *La tierra de los muertos* (2005), donde asistimos al despertar de la inteligencia de los muertos vivientes. Sin embargo, entendemos que para que haya desviaciones del canon es necesario que el canon exista (Ricoeur, 1987).

teoría de los imaginarios sociales ciertos mecanismos de alienación presentes en nuestras sociedades democráticas de consumo, sin duda las tematizadas en el subgénero zombi. Será a través de los imaginarios que el consumidor verá influenciada su concepción de sí mismo, así como su percepción de lo que es normal y anormal.

### 1. La invasión de los ladrones de cuerpos: una alegoría del poder totalitario

La memorable *La invasión de los ladrones de cuerpos*, de Don Siegel, relata algo extraño que está sucediendo en Santa Mira, un pequeño pueblo californiano. El Dr. Miles, un médico joven y divorciado regresa de un congreso y se encuentra con que muchos de sus pacientes empiezan a compartir un síntoma. Dicen que algunos de sus seres queridos no son ellos, sino “otros”. Un niño dice que su madre no es su madre. Una mujer dice que su tío es idéntico a su tío, pero que no es él.

Todo esto sucede en una sociedad americana cuyo eje es el bienestar y la vida más o menos desahogada. Es fácil reconocerlo en el paisaje del cortejo del doctor a su novia de juventud, Becky Driskoll, con la que inexplicablemente no se casó, pero que ahora llega de Reno –con lo cual suponemos que se ha divorciado de su marido. El flirteo intenta progresar en mitad de los macabros descubrimientos que la pareja va haciendo. Unas vainas enormes parecen estar incubando los dobles de todos y cada uno de los personajes del pueblo. Día a día crece la población zombi, es decir, de los seres suplantados e incapaces de sentir, que, además, se van organizando jerárquicamente para difundir su mal por todos los Estados Unidos.

El espectador ve, sumido en una creciente angustia, cómo todos los que intentan luchar contra la plaga van claudicando y entregando sus almas a esa alineación que se organiza políticamente a una velocidad desconcertante. Nada sabemos sobre el origen de la técnica de clonación que hace desaparecer el alma en el proceso. ¿Se trata de una invasión alienígena o de algún artilugio científico-técnico para erradicar la libertad de los Estados Unidos de América? Pero, en este último caso, ¿quién puede haber ideado tan maquiavélico plan?

No somos los primeros (Laborda Oribes, 2007) en llamar la atención sobre la coincidencia del fechas entre esta película –de bajo presupuesto y pensada para proyectar en las sesiones dobles de los cines de la época junto a alguna película de primer orden en el mainstream- y lo que históricamente se ha llamado la caza de Brujas (1950-1956) del senador republicano John McCarthy y con la guerra fría. Se trataría pues, según esta restringida interpretación, de una burda alegoría anti-comunista tramada desde la subvención por parte del aparato de propaganda republicano, que sólo serviría para un público americano de la época. Aunque también se podría argumentar la posibilidad contraria: que el aparato cultural de Hollywood se defendiese de la persecución a la que McCarthy sometió a tantos actores y directores americanos por sus ideas progresistas mediante esta película claramente alegórica<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Quizás una de las razones del éxito del planteamiento es esa ambigüedad que cada espectador lee de acuerdo con su propia ideología. En cualquier caso, también teóricamente resulta interesante la

Sin embargo, nos parece que, sin poner en duda las conexiones históricas que pudiese haber entre la producción de esta película y el conflicto mcarthista, el filme rebasa con creces ese estrecho poder referencial, ya que, visto hoy, sigue funcionando para todos aquellos que no tienen ningún conocimiento de la historia de los Estados Unidos. Nos parece, así, mucho más atinada, universal e intemporal, la interpretación que hace Guillermo Cabrera Infante de ésta en su *Cine o Sardina*. Allí nos dice que el “verdadero *alius* no viene del espacio exterior: se lleva dentro, *alienus*.” Por eso, según dice, esta película es “lo contrario a una metamorfosis kafkiana: el ser ha sido substituido por el perfecto símil sin ser”, es decir, “la caña pensante de Pascal ha quedado por fin hueca y vacía” (Cabrera Infante, 2001, p. 448).

Siguiendo esta interpretación, el mito que despliega esta película incorpora en su sentido metafórico el profundo conocimiento de una relación intrínseca entre alineación y dominación totalitaria. En primer lugar, a) los alienados, a medida que se multiplican, incrementan el poder de esa secreta y misteriosa potencia totalitaria que va surtiendo de vainas Santa Mira y sus aledaños. Además, b) la finalidad de la nueva forma de vida que es el clon es predominantemente la de hacer crecer el número de alienados y eliminar todo rastro de humanidad independiente. Y c) la fuerza totalitaria que les domina es de por sí poderosa, ya que es infalible –si se quedan dormidos son poseídos por ella- y con gran cantidad de recursos –ya que en ningún momento se percibe una escasez de vainas, sino más bien todo lo contrario.

El elemento desconcertante de este filme con respecto a lo que han sido los zombis modernos es su aspecto. El clon alienado de esta película es idéntico en apariencia al ser humano original no-alienado. Lo único que varía es que ya no tiene alma, rasgo que se enuncia de un modo aparentemente emotivista, ya que lo que se dice de los zombis es que no sienten, no que no piensen o que no sean conscientes de que son dominados. Lo que les distingue es que su psicología es completamente mecanicista y está pilotada desde un fin exterior a lo que ellos son.

Sin embargo, esta eliminación de la fealdad de la apariencia de los no-muertos no es tan sorprendente, ya que a lo largo de la evolución literaria de este paradigma vemos cómo la monstruosidad aparente no es una característica homogénea. Prueba de ello es que, pese al monstruo de Frankenstein, a Hyde, y al Drácula más anciano de Transilvania, está el bello Dorian Gray de Oscar Wilde o la belleza seductora e inmortal de muchos vampiros tanto literarios<sup>6</sup> como cinematográficos<sup>7</sup>. Se trataría pues de una

---

mencionada ambivalencia, ya que el totalitarismo no se asocia solamente a una determinada ideología política.

<sup>6</sup> Las *Crónicas Vampíricas* de Anne Rice serían un buen ejemplo posmoderno de esto. Aunque, en *Drácula* de Bram Stoker no faltarían alusiones a la capacidad de seducción del conde con Lucy Westenra y con Mina Harker, así como a la potencia erótica de las tres novias de Drácula, que serían capaces de subyugar al mismísimo Van Helsing. Lo mismo sucedería con los vampiros de la teleserie *True Blood* (2008-), basada en las novelas de Charlaine Harris.

<sup>7</sup> Ejemplo de esto lo encontramos en la multitud de seductores vampiros que encontramos en nuestro panorama cultural. Por citar alguna película al respecto: *Jóvenes ocultos* (Joel Schummacher, 1987), *Drácula* (Francis Ford Coppola, 1992), *Entrevista con un vampiro* (Neil Jordan, 1994); *Abierto hasta el*

nota de atención del creador del mito, que nos estaría advirtiéndolo de lo fácil que es confundir a un alienado con su original, es decir, de lo peligroso que es confiar en cualquiera –ni la propia amada es de fiar en la película, y mucho menos los amigos, madres, tíos, padres,...-, porque puede ser uno de ellos.

## 2. Night of the Living Dead: una visión demócrata del totalitarismo en USA

El paso intermedio entre *Invasion of the Body Snatchers* (1956) y la saga zombi de G. A. Romero está quizás en otra película de serie B: *Plan 9 del espacio exterior* (Edward D. Wood Jr., 1959). En ésta última, unos torpes alienígenas que intentan invadir la tierra por enésima vez dan por fin con un método prometedor para ajustar las cuentas a la raza humana: resucitar a los muertos para subyugar sus voluntades. Este pasaje es el que permite que los clones, que eran ya no-muertos porque compartían materia pero no alma –pues no tienen-, lo sean todavía más claramente y reciban ya, en *La noche de los muertos vivientes*, el nombre de zombis.

Esta denominación, es sacada de la mitología vudú haitiana, según la cual algunos brujos llamados bokores –mediante el uso del polvo zombi<sup>8</sup>- serían capaces de hacer volver de la muerte a los cadáveres, devolviéndoles ciertas capacidades humanas, aunque no la libertad. Ésos son originariamente los zombis, tal y como aparecen documentados en el libro de la antropóloga Zora Neale Hurston, *Tell my Horse* (1938)<sup>9</sup>. O, muy posteriormente, en el libro de Wade Davis –llevado al cine por Wes Craven<sup>10</sup>-, *The Serpent and the Rainbow* (1987), donde se nos habla de un potente narcótico capaz de inducir a los hombres a un estado de catatonia, después del cual podrían ser reanimados y esclavizados.

El guión de *Night of the Living Dead* está inspirado en la novela de Richard Matheson *I am legend* (2007), publicada en 1954, de la que curiosamente también tenemos una reciente versión cinematográfica<sup>11</sup>. Dicha novela, más que hablar de zombis hablaba de una plaga vampiros. Sin embargo, el filme de Romero nos cuenta cómo dos hermanos –la mojigata Bárbara y el bromista Johny- van a visitar la tumba de su madre en Pittsburg (Pennsylvania) y en el cementerio se les aparece un zombi –que no se sabe de dónde sale- que ataca a Bárbara y mata a Johnny, que la intenta defender, al golpearse éste accidentalmente en la cabeza. Así se iniciará una persecución a la timorata Bárbara, que acabará refugiándose en una granja solitaria en el campo, donde se irá aperciendo de las dimensiones del problema y donde

---

*amanecer* (Robert Rodríguez, 1996); *Blade* (Stephen Norrington, 1998); *Vampiros* (John Carpenter, 1998); *La reina de los condenados* (Michael Rymer, 2002); *Vampiros: Los Muertos* (Tommy Lee Wallace, 2002); *Underworld* (Len Wiseman, 2003); *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008); *Luna Nueva* (Chris Weitz, 2009); *Eclipse* (David Slade, 2010); *Somos la noche* (Dennis Gansel, 2010).

<sup>8</sup> Este polvo zombi estaría muy probablemente compuesto por una neurotoxina extraída del pez globo.

<sup>9</sup> Dicha antropóloga fue enviada por Frank Boas a Haití con el fin de investigar el *polvo zombi*.

<sup>10</sup> Nos referimos a *La serpiente y el Arco Iris* (Wes Craven, 1988).

<sup>11</sup> Nos estamos refiriendo a *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007).

encontrará una compañía para afrontar la masiva afluencia de cadáveres andantes con ansias antropófagas.

Los compañeros de resistencia, de los cuales ninguno sobrevivirá al ataque, son: Ben –un afro-americano que funcionará como cabecilla del grupo-, Harry –un padre de familia burguesa bastante cobarde y egoísta que intenta defender a su mujer y a su hija-, su mujer, la hija –que está sufriendo el proceso de transformación porque ha sido mordida por un zombi y que acabará por matar a su madre y por comerse a su padre-, y la pareja de enamorados formada por Tom y Judy, que serán los primeros en ser devorados por zombis antropófagos en pantalla.

La interpretación más usual de este filme, debido al momento histórico de la película, fue que los zombis eran los soldados americanos muertos en Vietnam (Dillard, 1987), que volvían de la muerte para vengarse de la sociedad opulenta americana, que vivía aburguesada y olvidada de todos aquellos a los que había enviado a trajinar con una muerte en la lejana Asia (Wood, 2003)<sup>12</sup>. Al contrario de la película de Siegel, bastante más ambivalente al respecto, se trataría pues de una crítica plenamente demócrata, y no republicana. Lo avalarían además, el hecho de que el héroe fuese afro-americano –lo cual deviene desde entonces bastante habitual en la filmografía romeriana sobre zombis-, la muerte auto-fágica de la familia burguesa y la muerte de la joven pareja de novios, cuya característica principal es la de vivir la vida en el puro sentimiento sin ningún ideal a la altura de la muerte.

Sin embargo, como en el caso anterior, nos parece que, sin ser equivocada, también dicha interpretación resulta limitada y quizás desfasada por el hecho de que si el zombi romeriano ha seguido funcionando en las taquillas hasta el año 2005, con *La tierra de los muertos*, es porque entraña un potencial en cuanto a significación muy superior al de su encasillamiento en la interpretación ideológica demócrata de la época hippie.

Así, creemos que la primera de las películas de zombis de Romero consigue tomar completamente el testigo y la verosimilitud<sup>13</sup> de la tradición generada en la literatura del no-muerto que pone en juego todo su potencial crítico adaptándolo a nuestros tiempos democráticos y de consumo de masas. La espiral mimética que pone en relación el texto (audiovisual) con la experiencia temporal, pasa siempre por este mismo punto: el no-muerto. Sin embargo, no se produce una constante repetición de lo mismo (Frankenstein, Hyde, Dorian Gray, Drácula) sino que se trata de una espiral “sin fin que hace pasar la meditación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente.” (Ricoeur, 1987, p. 117) Incluso el zombi romeriano está sufriendo una constante transformación (Martínez Lucena, 2012).

<sup>12</sup> También se ha hablado de una interpretación según la cual se estaría hablando de la situación como un momento post-nuclear. La familia Cooper, encerrada en el sótano, sería la encarnación de la familia burguesa post-nuclear (Harper, 2008).

<sup>13</sup> Según Todorov, la verosimilitud puede ser *cultural* o *genérica*. En este caso estaríamos hablando de una verosimilitud fundamentada sobre el género de terror (en concreto, el no-muerto) (Todorov, 1975).

Recordemos, en primer lugar, brevemente, cuáles son las características generales de la literatura del no-muerto que aquí viene al caso, para luego adentrarnos en la especificidad de este moderno zombi cinematográfico. De la tradición del no-muerto podemos afirmar, por lo menos, que:

a) Existe una referencia metafórica gracias a la cual, mediante la disciplina hermenéutica, es posible evidenciar cómo en dichos relatos se está hablando del modo que el hombre moderno tiene de verse a sí mismo. El mito, de este modo, se erige en una vía alternativa para explorar el tipo de relación que se establece entre el hombre moderno y la muerte. En la narrativa de “género de terror”, por tanto, se objetivan los “miedos fundamentales” (Wells, 2000, pp. 7-8) del hombre de hoy.

b) Existe un círculo hermenéutico sano que se describe entre el no-muerto y la angustia existencial específica de la experiencia temporal del hombre moderno. Y, según el análisis heideggeriano del “ante qué” de la angustia, podríamos decir que “aquello ante que se angustia la angustia es el mismo “ser en el mundo”” (Heidegger, 1991, p. 206), que es un ser-para-la-muerte o todavía-no-muerto.

c) El no-muerto es alguien que no puede morir porque su vida es sólo una forma anticipada de muerte, ya que el origen de la vida reside en la muerte, en lo inanimado. Como afirma el Dr. Frankenstein, en el mismísimo origen de este sub-género: “para examinar los orígenes de la vida debemos primero conocer la muerte.” (Shelley, 2005, p. 163) La nueva forma de vida ya no es vida-vida. Se trata de una vida construida con la muerte, hecha de des-hechos re-constituidos por el humano artífice y re-animados por las fuerzas de la naturaleza manipulables y manipuladas por el científico. Por eso, si la vida está hecha exclusivamente de materiales mortales su mayor expresión y cumplimiento es la misma muerte. El vivo es el “todavía-no-muerto”.

En cuanto a la especificidad del zombi con respecto al resto de no-muertos, con los que, por cierto, convive, ya que la propia literatura (y cinematografía) sigue explorando la viabilidad de determinadas especializaciones del no-muerto, podemos decir que:

a) En la medida en que no existe un único origen de este mal del no-muerto, se hace plausible la posibilidad de que el final de Drácula no coincida con el final del no-muerto en el imaginario colectivo<sup>14</sup>. En este sentido el zombi sería un heredero de la muerte de Drácula. Seguiría comunicando su nauseabunda condición, pero ya sin otra dirección o móvil que la eliminación de lo humano.

b) Sería la democratización del no-muerto, que habría perdido todos sus poderes sobre-naturales y que sería una tal metamorfosis de lo humano que ya no sería capaz de percibirse como carente de algo distinto a la carne humana. Se habría convertido en una especie de summum del materialismo.

c) Por tanto, el zombi sería el momento en que se desvelaría el no-muerto como categoría política, como posibilidad de un totalitarismo blando, del que nos

<sup>14</sup> De este mismo argumento encontraría sustento la continuidad de la literatura vampírica.

ocuparemos en el cuarto epígrafe. Por eso este no-muerto suele hoy estar bastante presente en nuestras pantallas cinematográficas.

Antes de ensayar una interpretación más universal en relación a los términos de alineación y dominación totalitaria, veamos cuáles son las nuevas características de este zombi moderno, tal y como lo ha plasmado G. A. Romero. Como dice Corral (2011, p.3), éste suele tener las siguientes características: a) ha vuelto a la vida tras la muerte, aunque la calidad de la vida no es la misma, ya que está muerto y, por eso b) es torpe, de andares lentos y está en proceso de descomposición; pero, además c) es peligroso porque su único móvil es que tiene hambre y come carne humana, y, porque d) contagia su condición mordiendo; y e) el único modo de derrotarlos es dañándoles el cerebro.

Toda la potencia crítica del mito zombi depende directamente de la razón por la cual se supone que se produce la falsa resurrección. A lo largo de la multitud cinematográfica las explicaciones al respecto han sido diversas: una plaga provocada por un virus puesto en contacto con los muertos ex profeso o accidentalmente, una intervención extraterrestre, el descontrol de un experimento militar, vudú,... Pero cuanto más indeterminada es la causa, más abierta (Eco, 1989) es la obra, más espacio se le deja al espectador para trabajar hermenéuticamente.

Pero, como explica García-Noblejas, lo primero es la comprensión intelectual del texto o “primera navegación”, y después podemos pasar al concepto ricoeuriano de refiguración (Ricoeur, 1987) o “segunda navegación” (García-Noblejas, 2004, p.78). Partiendo de las características del zombi romeriano, junto con la sinopsis y la indeterminación del origen de la alteración, podemos decir que la plaga siempre se plantea como la dificultad a superar por los protagonistas. Esta dificultad consiste en que la mayor parte de los habitantes de la ciudad han dejado de ser humanos para ser infrahumanos. Están muertos pero pueden moverse de un modo absolutamente determinista, materialista y precario, según un estricto móvil alimenticio. Además, esta persecución automática pone en peligro a los que todavía conservan la vida en su totalidad, ya que se convierten en el deseado alimento de la incansable y cada vez más numerosa horda de zombis.

Creemos, pues, que el zombi es la transformación del no-muerto propia de las sociedades democráticas, consumistas y de masas. De ahí que se haya hablado del tremendo realismo de la película (Harper, 2008). Su discurso crítico se ceba en este caso con la mayor parte de la gente, de los habitantes de nuestro mundo post-industrial –vemos cómo en la película la mayoría, la masa, son zombis. La mentalidad dominante, responsable de una reducción consumista de la realidad, habría provocado que los individuos empezasen a ver a los otros como mercancía (Bauman, 2005; Verdú, 2005), según una reducción materialista –el zombi es esencialmente un mero bulto antropomorfo que se mueve maquinalmente y con extrema dificultad y su personalidad emana de su cerebro, por eso para matarlo hay que volárselo. Este homo consumens está presidido por esa oralidad desbocada, por lo que el psiquiatra social

Claudio Risé llama, la “perversión devoradora” (2006, pp. 98-99). Esto es lo que hace que, en el filme, los zombis sean caníbales y quieran deglutir a todos aquellos cuya persona todavía no ha sido consumida, homogeneizada, apagada, asimilada. Los otros, vistos desde la óptica estrictamente materialista, son una amenaza para el protagonista, que se tiene que medir con sus propios miedos a ser usado o consumido, igual que el espectador.

Pero vayamos al elemento político. Esta clara alienación en la que el yo del hombre cede su pilotaje automático a la pura materia en descomposición, supone la evidencia de que el nuevo hombre desalmado ya no es auto-consciente de su libertad, porque no la tiene, y, por tanto, es un ciudadano que no se apercibe de su pérdida de libertad. Ésta es la llamada de atención para el espectador. Si el montante de zombis se incrementa, y todos corremos el peligro de estar mirando según esa nueva mentalidad dominante, la amenaza ésta no en ser seducido por el atractivo sensual del vampiro, sino por la llamada que nos hace el olvido de la materia, al precio de la pérdida de la libertad y del Ideal.

Como solución parece que siempre se plantea la mutua ayuda entre los pocos que todavía son plenamente humanos. Sin embargo, el individualismo de nuestra sociedad hace que la cooperación resulte una cada vez más irrisoria oposición ante la organicidad del ejército zombi, cuya fuerza, más que en sus grandes poderes sobrenaturales, está en el número de sus integrantes y en la asunción como verdad de la ontologización del capitalismo, según la cual todo se convierte en fungible. El filme acaba con el rescate de Bárbara como única superviviente de la masacre. Lo humano ha vencido el penúltimo ataque del no-muerto. Sin embargo, como no conocemos las causas reales de la afección –son tantas- no podemos tratarlas y no podemos garantizar que no vuelva a suceder. Esta vez con consecuencias más lamentables, como observamos en las sucesivas entregas de la saga romeriana.

#### 4. Alienación y totalitarismo: una visión en Hannah Arendt

Desde que Alexis de Tocqueville formulara en *La democracia en América* la posibilidad de que en los sistemas democráticos derivaran en formas de totalitarismo, hasta la obra antes mencionada de Arendt, pocos autores en la historia del pensamiento político se han planteado si el totalitarismo puede pasar las fronteras de su objetivación histórica en el nazismo y el comunismo. La obra de Arendt, evidentemente, goza de una perspectiva histórica de la que Tocqueville carecía. Pero el ingenio del francés le llevó a afirmar:

Quiero imaginar bajo qué riesgos nuevos el despotismo puede producirse en el mundo. Veo una multitud innumerable de hombres semejantes e iguales, que dan vueltas sin descanso sobre sí mismos, para procurarse pequeños y vulgares placeres de los que llenan su alma. Cada uno de ellos, mantenido aparte, es como extraño al destino de todos los demás (1985, p. 268).

Esta descripción, tanto podría aplicarse a una *happy mani* (término usado para designar a la multitud *feliz* que recorre los centros comerciales un sábado por la mañana), como a un grupo de zombis buscando a una víctima propicia con la que alimentarse. La metafórica figura de los zombis, sus representaciones fílmicas y algunas de sus interpretaciones que ya se han apuntado, ¿son el reflejo imaginario de alguna alienación política? Recordemos que estaríamos ante un imaginario colectivo y, como recuerda Juan Luis Pintos, los imaginarios colectivos se sitúan en un “campo que goza de amplia autonomía” (Pintos, 1995, 104), esto es, como si tuvieran su vida propia y surgieran de dinámicas ignotas de la sociedad que nunca podríamos alcanzar a comprender. Busquemos, por tanto, en la obra de Arendt algunas claves del totalitarismo en el interesante y tardío capítulo XIII con el que culmina *Los orígenes del totalitarismo*. Desde ahí tratemos de tender un puente simbólico con el imaginario de la turba zombi que nos proporcionan las artes fílmicas.

La primera característica de un régimen totalitario atiende a su forma de legitimación. Todo totalitarismo, plantea Arendt, se presenta como la culminación de un devenir histórico determinista, del cual es imposible escapar:

ejecuta la Ley de la Historia o de la Naturaleza sin traducirla en normas de lo justo y de lo injusto para el comportamiento individual [...] La política totalitaria afirma transformar a la especie humana en portadora activa e infalible de una ley (1987, p.685).

La primera analogía con el mundo zombi es evidente. El desencadenamiento de la amenaza zombi, siempre tiene la característica de contagio prácticamente inevitable, de mecanicismo naturalista, de sino ineludible una vez has quedado infectado. El propio sujeto zombi, debido a esta dimensión determinista, queda excluido de todo juicio moral. El zombi no es malo, es un ser que actúa *secundum naturam*.

Una segunda característica, es que esta ley de la Naturaleza, identificada con una ley histórica, es una *ley del movimiento*, esto es una ley que se desenvuelve bajo múltiples formas. En todo totalitarismo subyace, según nuestra filósofa, un sentido de evolución y supervivencia y de eliminación del más débil: “La ley ‘natural’ de la supervivencia de los más aptos es, pues, una ley histórica, y puede ser utilizada tanto por el racismo como por la ley marxista de las clases más progresistas” (Arendt. 1987, p. 687).

El universo zombi y su relación con la humanidad no contaminada ha sido presentado en algunas películas como una cuestión de supervivencia del más apto. Nuevamente constatamos la desaparición de las categorías morales y teleológicas para someternos a un plano evolucionista amoral. Una cuestión sumamente interesante planteada en esta obra, y al hilo de lo expuesto, es si esta ley de evolución naturalista se agota al final de un proceso que lleva al totalitarismo. Con otras palabras, si tras la liquidación de la lucha de clases, con el comunismo, se detendrá la ley del materialismo histórico. O si tras el triunfo de la raza aria, seguirá el conflicto entre

pueblos. La lógica diría que sí, pero Arendt sentencia que no. Este fundamento ideológico del totalitarismo es tan potente que esta ley –en los planteamientos teóricos del totalitarismo- continuaría desenvolviéndose. El zombi es una metáfora que nos señala con lucidez la falacia de esta tesis. La victoria de los zombis sobre los humanos habría de liquidar a los propios zombis, ya que su fuente de energía se extinguiría. Liquidados los humanos, también los muertos vivientes acabarían extinguiéndose.

Una tercera característica del totalitarismo, estaría en relación con el terror. Éste es el desencadenante, según las ideologías totalitarias, de esa ley de la Naturaleza. El terror implica una relación entre dos sujetos: el que aterroriza y el aterrorizado. Esta simple distinción permite a los totalitarismos, por un lado, la categorización del grupo o la humanidad en un “nosotros” y el “enemigo” y, por otro, el desencadenamiento de la Ley histórica que ha de llevar a la nueva situación. Así, “es este movimiento el que singulariza a los enemigos de la Humanidad, contra los que se desata el terror” (Arendt, 1987, p. 687). Las funciones del terror revolucionario y totalitario son varias, según Arendt. Una, por ejemplo, relacionada con lo anteriormente expuesto, es la eliminación de las categorías morales de “inocente” y “culpable”, para ser sustituidas por “los más fuertes” o “vitalistas” y los “individuos incapaces de vivir” o “las clases moribundas y los pueblos decadentes”. Un estudio psicológico y sociológico de las películas de zombis nos llevaría a observar que aquellos personajes que huyen de los zombis, normalmente un pequeño grupo que acaba recluido en un espacio cerrado, se constituyen en una especie de micro-comunidad en la que se desatan muchos conflictos morales (normalmente el más destacado es el conflicto entre el egoísmo y el altruismo). Sin embargo, la presencia inminente de los ataques zombis acaba mitigando los conflictos morales, al evidenciarse que la supervivencia biológica está por encima de cualquier disquisición moral. De hecho, *stricto sensu*, aunque algunos guionistas aprovechan la hambruna zombi para que se haga *justicia* (devorando primero a algún personaje deshonesto), los muertos vivientes simplemente se nutren. Para ellos no hay lógica moral y aplican lo que Arendt achaca al totalitarismo: “el terror escoge a sus víctimas sin referencia a acciones o pensamientos individuales” (1987, p.692). La fuerza del terror es precisamente esto: la arbitrariedad, tanto de las víctimas como incluso, señala Arendt, de los verdugos. La arbitrariedad, en cuanto que forma de azar se vuelve insoportable, especialmente cuando se pretende combinar con la justificación de una ley determinista.

Otra función que cabe destacarse del terror político es “arrasar las fronteras alzadas por el derecho hecho por el hombre” (1987, p.689). El terror es un disolvente de estructuras, como el derecho, las costumbres y tradiciones, que impiden que se desarrolle la ley Histórica. Por eso, en esas micro-comunidades que resisten a los zombis, se producen catarsis transformadoras. Los roles se intercambian, los papeles sociales se invierten, al igual que muchas veces las clases sociales o el papel de los géneros. El que es rico y poderoso se acaba mostrando como un cobarde, el hombre de condición humilde se transforma en líder, incluso la mojigata Bárbara se convierte en la única superviviente y Ben, un afro-americano de la América profunda, puede

mandar sobre los blancos, como ya hemos comentado que sucedía en *La noche de los muertos vivientes*. Así, la micro-comunidad tiene que consensuar nuevas normas y roles. Aunque no son normas morales, pues acaban siendo simplemente normas para la supervivencia. Sin quererlo, los supervivientes se han contagiado de la ley de la evolución de la que escapan.

Siguiendo con las analogías del terror, Arendt indica que el terror tiene como función presionar

a los hombres unos contra otros, el terror total destruye el espacio entre ellos [...] El Gobierno totalitario, no restringe simplemente el libre albedrío y arrebata las libertades [...] Destruye el único prerrequisito esencial de todas las libertades, que es simplemente la capacidad de movimiento, que no puede existir sin espacio (1987, p. 690).

Como hemos señalado antes, la representación de la humanidad superviviente acaba recluida en un espacio cerrado. Lo que en un principio parece ser un espacio de protección acaba siendo una trampa mortal. Los espacios abiertos despiertan en los protagonistas un antagonismo dialéctico: los que optan por la seguridad pero se quedan inmovilizados en un recinto cerrado, y los que quieren arriesgarse a salir a campo abierto, aun a riesgo de encontrarse peligros mayores. La dicotomía tiene diferentes soluciones según los guiones de las películas, pero siempre la libertad queda eliminada bajo el amparo de la seguridad o se convierte en una huida sin sentido ni finalidad, esto es, en una pura incertidumbre<sup>15</sup>. De hecho, en las ideologías totalitarias, y siguiendo el análisis de Arendt, naturaleza e historia quedan confundidas al amparo de la misma ley. El “espacio”, en este sentido sociológico, desaparece. En las películas de zombis, los espacios de protección buscados por los humanos se van estrechando. Y proporcionalmente, como hemos visto, los restos de cultura van desapareciendo, llegando incluso a asomar la animalización entre ellos (cada vez tienden a parecerse más a los zombis que les amenazan). Maffesoli, desde esta comprensión del espacio, caracteriza nuestra época por una contracción del *tiempo en el espacio*. Esto es, espacio y tiempo se equiparan, confunden y anulan, dando lugar al *presenteísmo* propio de nuestra cultura. Sólo el presente importa, ya no hay pasado ni futuro. Igualmente, Arendt caracteriza a los totalitarismos como los dominadores no sólo del tiempo sino del espacio. La historia ha quedado anulada y se inicia una nueva etapa, una plenitud. La humanidad ha perdido, o está perdiendo, el sentido del tiempo. La anulación de esta conciencia, y su equiparación a la pérdida del sentido de la historia real y por tanto del ideal en los totalitarismos, presagia en el fondo la muerte de la comunidad.

<sup>15</sup> La tensión entre seguridad e incertidumbre, y el sacrificio de la libertad a un poder que garantice la seguridad ha sido tratado por muchos autores (p.e. Lipovetsky, 1994; Bauman, 2001). En cierta medida, éstos son los escombros de la libertad que nos ofrece la posmodernidad, como apuntaremos en el último epígrafe. El juego simbólico del espacio no deja de ser interesante. Maffesoli, interpreta el espacio como ese “medio” entre la cultura y la naturaleza (2007, p. 198).

Dejando de lado las funciones del terror y su equiparación con el cosmos de los no muertos, repasemos ahora otras características del totalitarismo propuestas por la filósofa alemana. Unas líneas que ya se han hecho famosas de la obra citada rezan así:

El objeto ideal de la denominación totalitaria no es el nazi convencido o el comunista convencido, sino las personas para quienes ya no existen la distinción entre el hecho y la ficción (es decir, la realidad de la experiencia) y la distinción entre lo verdadero y lo falso (es decir, las normas del pensamiento). (Arendt, 1987, p. 700)

El totalitarismo exige una reconstrucción de la experiencia vital. A sabiendas de que muchas veces no puede convencer de su ideología, al menos intenta hacer dudar de la realidad a los sujetos que somete. La duda experiencial es tanto una característica en los regímenes totalitarios como de las comunidades que viven atemorizadas por los zombis. En este sentido, también la cinematografía zombi parece mostrar continuamente un retrato hiperrealista de la sociedad opulenta occidental habitado por la peor de nuestras pesadillas, los zombis, esbozo naturalista e hiperbólico de nosotros mismos como privados absolutamente de libertad.

A esta confusión de la propia racionalidad se suma una de las características más sutiles y menos detectables del totalitarismo que es el sentimiento de aislamiento. Si el sentimiento de sociabilidad exige que: “El mundo del que soy es [...] un conjunto de referencias que comparto con los demás” (Maffesoli, 2007, p. 197), al lograr la duda sistemática, las referencias comunes caen y la comunidad se hace imposible. Heredera de Tocqueville, quien afirmaba que sólo con la aparición del individualismo podría surgir el totalitarismo en las democracias, Arendt apunta que:

Lo que llamamos aislamiento en la vida política se llama soledad en la esfera de las relaciones sociales [...] el aislamiento es ese callejón sin salida al que son empujados los hombres cuando es destruida la esfera política de sus vidas (1987, p. 701).

Buena parte de los metrajés en las películas de zombis tratan de un grupo aislado que trata desesperadamente de ponerse en contacto con otros supervivientes<sup>16</sup>. Con frecuencia, el grupo es resultado de una anexión de sujetos dispares reunidos por el azar y la circunstancia. Hay grupo, pero no hay vida social previa y, por tanto, comunidad histórica o política. Un paralelismo de esta situación lo encontramos en la obra de Bauman cuando afirma que, tras la *muerte del ágora* (la posibilidad de experiencia de la comunidad política), la sociedad posmoderna sólo puede constituir “comunidades del miedo”, esto es, formas de asociación no movidas

---

<sup>16</sup> Tenemos frecuente alusión a ello en las últimas entregas romerianas y en películas ya citadas como *Soy Leyenda* o la saga de *Resident Evil*, así como en entregas recientes como *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009). En una película como *Zombis Party* (Edgar Wright, 2004) tenemos incluso una peregrinación de la pequeña comunidad posmoderna de Shaun (familia y amigos) hacia el bar Winchester, en la que acaban sucumbiendo todos a las hordas de muertos vivientes hecha excepción de Shaun y su novia, que son salvados *in extremis* por el ejército.

por el amor a lo común, sino por pánicos externos (Bauman, 2001, pp. 40ss)<sup>17</sup>. Con otras palabras, el nuevo tipo de comunidad quedaría perfectamente reflejado en los grupos que luchan por sobrevivir a la amenaza zombi.

Como se ha señalado anteriormente la interpretación del sentido político-histórico de las películas de zombis tiene dos posibles interpretaciones. Bien como crítica del totalitarismo, bien como rechazo de la sociedad capitalista y consumista. En este epígrafe hemos intentado establecer analogías con una categorización del totalitarismo en su versión *hard*, evidente, y asimilable a totalitarismos históricos. Ahora, se trata de ensayar otros juegos simbólicos, donde el mundo zombi puede equipararse a nuestra sociedad actual, exenta de cualquier miedo fruto de la Guerra fría y, teóricamente, de cualquier totalitarismo.

### 5. Imaginario y consumo: el *totalitarismo blando*

A la hora de analizar las sociedades, cada vez cobra más importancia atender a los procesos de construcción de las imágenes mentales colectivas, que fructifican en imaginarios. Éstos, a su vez, podrían definirse como

la capacidad humana de guardar imágenes externas en el interior, es decir, transformar el externo en interno, así como la capacidad de crear mundos imaginarios internos de los más variados sentidos, conservarlos y transformarlos. (Wolf, 2008, p. 275)

Una de las dimensiones fundamentales de los imaginarios colectivos, son los que atañen a la auto-imagen de una sociedad, ya que a través de ella podemos complementar lo que la racionalidad y el auto-discurso proponen. En un sentido complementario, la mitología propia de toda cultura nos ofrece una auto-imagen no racionalizable de la sociedad, pero no por ello menos valiosa. Este tipo de auto-imágenes muchas veces esconden lo que se ha denominado los *demonios internos* de un colectivo. Esto es, aquellas realidades que no se quieren evidenciar ni racionalizar, pero que constituyen parte de la sociedad. Como señala Enrique Carretero:

La naturaleza de lo imaginario remite a unas estructuras profundas latentes en toda cultura, es decir a lo arquetípico. El ámbito de manifestación de lo imaginario sería, en este sentido, la epidermis social, a través de la cual se capilariza cotidianamente, mientras el orden de lo arquetípico nos introduciría en una antropología de lo profundo que retoma lo arcaico, lo fundante, lo que permanece como constante universal en la cultura. (Carretero, 2006, p. 4)

En el universo audiovisual que caracteriza nuestra sociedad, las películas, junto a la publicidad, constituyen dos de los elementos fundamentales para crear imaginarios en diferentes sentidos. Las imágenes colectivas pueden atender a idealizaciones positivizadas, como en la publicidad, o a *negativizaciones* que esconden

<sup>17</sup> Cfr. Z. Bauman, *En busca de la política*, o.c., pp. 40 y ss.

los temores irracionales de nuestro colectivo. A propósito de ello, Bauman propone que:

Cada entorno social produce sus propias visiones de los peligros que amenazan su identidad, visiones hechas a la medida de la clase de orden social que esa sociedad procura lograr o conservar. Si se puede pensar en la autodefinición, simultáneamente descriptiva y postulativa, como si fuera réplica fotográfica del entorno, las imágenes de las amenazas tienden a ser los negativos de esas fotos (Bauman, 2007, p. 173).

Con otras palabras, lo que la racionalidad no se atreve a expresar, lo hacen los imaginarios<sup>18</sup>.

En la sociedad de consumo, por ejemplo, se produce una contradicción irresoluble: la finalidad de esta sociedad es procurar el consumo y el bienestar, pero conseguirlo en su grado pleno para todos los individuos puede suponer el fin de la propia sociedad de consumo<sup>19</sup>. El miedo a la pérdida del bienestar es constante e inherente a nuestra sociedad. A pesar de los constantes auto-discursos de sostenibilidad, el miedo inconsciente está siempre latente (Bauman, 2004, pp. 231ss). Antes ya comentamos cómo en la filmografía zombi se propone esta contradicción: el triunfo de los engendros sería su derrota. Igualmente, Bauman nos procura una descripción de nuestra sociedad que bien puede representar lo que la metáfora del imaginario zombi nos quiere transmitir:

Una sociedad insegura de la supervivencia de su manera de ser desarrolla la mentalidad de una fortaleza sitiada. Los enemigos que asedian sus murallas son sus propios 'demonios internos', la reprimida sensación de temor que se filtra en sus vidas cotidianas (Bauman, 2007, p. 173).

Así, cabe plantearse en este artículo si el imaginario zombi (su construcción icónico-filmográfica), corresponde a la representación de uno de los miedos más irracionales de la sociedad de consumo, que nos muestra ese lado oscuro del posmoderno sistema democrático capitalista y que nuestros auto-discursos no quieren plantearse.

Para ello, analizaremos cómo ha sido caracterizada la sociedad de consumo por varios sociólogos e intentaremos establecer sus concomitancias con la representación mítica de tales no-muertos. George Bataille fue de los primeros autores del siglo XX que, contra las tesis económicas reglamentistas –propias del racionalismo

<sup>18</sup> Bauman propone que parte de esos imaginarios negativos de la sociedad de consumo consisten en la recreación y negativización de los marginados y los grupos excluidos, como parte sustancial de la propia sociedad de consumo y como referente de lo que no se debe ser.

<sup>19</sup> Baudrillard ya planteó el carácter mitológico del consumo y la contradicción de su discurso: "Como todo gran mito que se respete, el del *consumo* tiene su discurso y su antidiscurso, esto es, que el discurso exaltado sobre la abundancia tiene en todas partes su doble, un contradiscurso *crítico*, moroso y moralizante sobre los perjuicios de la sociedad de consumo y el final trágico que inexorablemente tendrá para toda la civilización" (Baudrillard, 2009, p. 250)

economicista weberiano- y las propuestas de ahorro, proponía el despilfarro y la ociosidad como *leitmotiv* de la civilización y de una cultura deslumbrante (Bataille, 1982). Igualmente, uno de estos críticos, Baudrillard, propone que el consumo ya no tiene límites pues:

si fuera aquello que uno cree ingenuamente que es: una absorción, una decoración, se tendría que llegar a una saturación. Si fuese relativo al orden de las necesidades, se habría de llegar a una satisfacción. Ahora bien, sabemos que no hay tal: se desea consumir cada vez más. Esta compulsión de consumo no se debe a alguna fatalidad psicológica [...] Si el consumo parece ser incontenible, es precisamente porque es una práctica idealista total que no tiene nada que ver con la satisfacción de necesidades, ni con el principio de realidad. (Baudrillard, 1999, p. 228)<sup>20</sup>.

Ya hemos definido que el fenómeno zombi representa la auto-aniquilación de un colectivo por la consecución de su último fin, al igual que la propia sociedad de consumo. Este fin se representa en el no-muerto como la consecución de lo más primario que es la satisfacción de la mera nutrición. En el zombi esta satisfacción queda desposeída radicalmente de cualquier norma moral y se presenta bajo forma de canibalismo. El mismo Bataille, analizando antropológicamente el canibalismo propone, para entender otras prohibiciones sexuales como el incesto, que la violación de la norma sagrada de comer carne humana se debe realizar siguiendo incluso instrucciones religiosas. Toda violación de una norma exige a su vez una regulación ritual, de tal forma que: “la carne humana que se come se considera sagrada: estamos, pues, lejos de un retorno a la ignorancia animal de lo prohibido” (Bataille, 1997, p. 76).

Tanto la práctica del incesto, como del canibalismo, que podrían acercarnos a la animalización total del hombre, son contenidas culturalmente por la sacralización de su práctica.

Sin embargo, en el universo zombi se nos presenta el *canibalismo descarnado* en la forma máximamente amoral del consumo: devorar a los ciudadanos consumidores. Al hilo, Bauman nos recuerda que: “Los miembros de una sociedad de consumidores son ellos mismos bienes de consumo” (2007, p. 83). Estaríamos, por tanto, ante la representación imaginaria del consumo sin límites (morales y físicos) que proponía Baudrillard. La única limitación sería una cierta saturación momentánea que dejaría paso a nuevos impulsos cada vez más fuertes. En las películas de zombis, como en todas las películas de terror, se establecen unos ritmos narrativos en los que los no-muertos parecen desaparecer, para aparecer de nuevo en los momentos álgidos. Hay momentos de calma y momentos de tensión<sup>21</sup>. Estos ritmos parecen coincidir plenamente con el sentido de la felicidad que proporciona la sociedad de consumo. Bauman propone que en ella se generan unas necesidades cuya insatisfacción provoca

<sup>20</sup> A este respecto, vemos, por ejemplo, cómo en *Resident Evil: Extinción* (Russell Mulcahy, 2007) se plantea que los zombis tienen el apetito de devorar carne humana, pero que dicho instinto puede ser anulado con una medicación. En el fondo no necesitan siquiera comer, simplemente tienen el impulso de comer.

<sup>21</sup> Estos ritmos que establecen ciertas elipsis, pueden cumplir varias funciones. Una explicación de estas estrategias narrativas las encontramos en Gil Calvo (2009, pp. 109ss).

una serie de tensiones que hay que resolver consumiendo. Por eso, la gente “identifica la felicidad con la eliminación de esa tensión” (Bauman, 2004, p. 184), una vez se ha conseguido satisfacer momentáneamente la necesidad. Los zombis corresponden perfectamente a ese canon de comportamiento.

De igual modo, en muchas películas de zombis se nos presenta la otra cara de la sociedad consumista con un doble juego de imágenes. Mientras una ciudad ha quedado infectada por el virus que transforma a los hombres en no-muertos unos pocos privilegiados intentan escapar. Los supervivientes deambulan por los grandes almacenes vacíos, y carentes de toda finalidad comercial, rebuscando qué les puede ser útil. En este tipo de escenas se muestra la banalidad, para la verdadera supervivencia, de la mayoría de productos<sup>22</sup>. La objetos que ofrecía el sistema consumista, desposeídos de su contexto simbólico, carecen de atractivo; incluso el dinero deja de tener sentido. Por eso los supervivientes pueden adentrarse en las grandes áreas comerciales y coger cuanto necesitan.

Otro fenómeno simbólico es que las funciones biológicas del zombi se simplifican. Las dos funciones esenciales en un ser vivo son la nutrición y la reproducción. La primera sirve para la supervivencia del individuo y la segunda para la supervivencia de la especie. En el muerto viviente, empero, estas dos funciones quedan unificadas, y es comiendo como se reproduce la especie ya que infecta a los vivos. Es una reproducción por contagio ya que el zombi es un ser “asexuado” aunque mantenga unas leves diferencias sexuales, pese a que se comportan de modo idéntico. Al respecto es interesante traer a colación la reflexión que realiza Baudrillard sobre el sentido simbólico del robot en su obra *El sistema de los objetos*. En el marco del análisis de la sociedad de consumo, establece que el *robot resume todos los caminos del inconsciente en el dominio del objeto*. Aunque Baudrillard aplicará sus reflexiones al aspecto multifuncional del robot como una imitación del hombre, ya hemos señalado que en el zombi toda funcionalidad queda reducida a la nutrición. Por eso, las palabras del filósofo francés aunque asociadas a la metáfora del robot, pueden aplicarse al zombi:

Si el robot [puede leerse zombi] es para el inconsciente el objeto ideal que los resume a todos, no es simplemente porque sea el simulacro del hombre en su eficiencia funcional [reducida en nuestro caso a la nutrición] sino que, aun siendo esto, no es lo bastante perfecto como para ser el doble del hombre, y sigue siendo, a pesar de ser como el hombre, muy evidentemente un objeto y, por ello, un *esclavo*. El robot es siempre, en el fondo, un esclavo. Puede tener todas las cualidades salvo una, que constituye la soberanía del hombre: el sexo (Baudrillard, 1999, p. 138).

<sup>22</sup> Es una escena de *El último hombre ... vivo* (1971), emulada hasta la saciedad en otras películas de zombis, el protagonista, Charlton Heston, rebusca en unos almacenes abandonados de la ciudad de Los Ángeles lo que necesita para abastecerse. Ejemplo reciente de este tipo de escenas en el subgénero estudiado lo encontramos en: *El amanecer de los muertos* (Zack Zinder, 2004); *La tierra de los muertos* (George A. Romero, 2005); *Invasión* (Oliver Hirschbiegel, 2007); *Zombieland* (Ruben Fleischer, 2009).

Esta carencia de sexualidad, nos adentra en lo fundamental de su concepción para entender la comunidad humana. La reproducción sexuada no sólo conlleva, en el hombre, la supervivencia de la especie, sino el establecimiento de las relaciones primarias como son el parentesco. De ahí una de las diferencias entre la sexualidad humana y la meramente animal.

El zombi, en el fondo, recoge los anhelos inconscientes de una sociedad de consumo, ya que no produce, ni se reproduce (sexualmente sino por mero contagio) y sólo consume. Esta afirmación parece paradójica al ser aplicada al reflejo de una sociedad pansexualista, pero en cierto sentido se puede afirmar que nuestra sociedad carece de sexualidad, en cuanto que fuente de relaciones consustanciales. La sexualidad ha sido sustituida por el *consumo de sexualidad* y, por tanto, en un objeto más de consumo. En cuanto tal, acaba cumpliendo con las características de la mercantilización que Marx denominó fetichismo, es decir “ser un elemento cuya posesión otorga un poder no previsto” (Marinas, 2001, p. 41). La sexualidad, en la sociedad de consumo ha dejado de serlo, para transformarse en un mecanismo psicológico de autoafirmación y poder, al igual que en el zombi la nutrición-reproductiva es una afirmación de su existencia y poder inconsciente.

En el epígrafe anterior ya hemos señalado cómo uno de los objetivos del totalitarismo *hard* es conseguir que el individuo se encuentre solo y aislado. En el caso del *negativo* que representa la sociedad de consumo, también contemplamos este carácter de grupo disfuncional o masa informe en los zombis. La comunidad de zombis se destaca por ser un conjunto de individuos que carecen de relación entre ellos (parental o de amistad), de liderazgo o jerarquía<sup>23</sup>. Por tanto, estaríamos ante una descripción más próxima a la de *masa*, que representa un conjunto de individuos que actúan por mera estimulación externa (en caso de los zombis la comida humana). Curiosamente, volvemos a encontrar una descripción de la sociedad de consumo, esta vez en Bauman, donde si intercambiamos el término consumidor por el de zombi, no se produce ninguna disonancia:

En una moderna sociedad líquida de consumidores, la *multitud* reemplaza al *grupo*, así como a sus líderes, jerarquía y escalafón de autoridades. La multitud no necesita ni la parafernalia ni las estratagemas sin las cuales un grupo no podría formarse ni sobrevivir. No es necesario cargarlas con las herramientas de la supervivencia. Se arman, dispersan y vuelven a reunirse, en cada ocasión, (...) atraídas por blancos móviles y volátiles (Bauman, 2007, p. 107).

Todo parecido con el imaginario zombi no es mera coincidencia.

<sup>23</sup> Una caso ya clásico de comunidad zombi organizada, con liderazgo y proyecto político es la que nos aparece en *El último hombre ... vivo* (Boris Sagal, 1971). También recientemente encontramos filmes como *La tierra de los muertos* (George A. Romero, 2005) en que los zombis parecen haber evolucionado y sí que tienen una especie de jefecillo que es capaz de dominar el fuego, descubrir el funcionamiento del gatillo de un arma automática y vencer el tradicional miedo que los zombis tienen por el agua. En cualquier caso, entendemos que estas desviaciones del paradigma, como ya se ha dicho, son posibles gracias a la existencia previa de éste.

### **Referencias bibliográficas**

- Arendt, H. (1987). Los orígenes del totalitarismo (Vol. 3). Madrid: Alianza.
- Arendt, H. (2004). Los orígenes del totalitarismo. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1982). La experiencia interior. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1997). El erotismo. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, J. (1999). El sistema de los objetos. Madrid: Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2009). La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Z. (2001). En busca de la política. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2004). La ciudad sitiada. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2005). Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos. Madrid: FCE.
- Bauman, Z. (2007). Vida de consumo. Madrid: FCE.
- Cabrera Infante, G. (2001). Cine o sardina. Madrid: Suma de letras.
- Carretero, E. (2006). Lineamientos para una aproximación al imaginario social. *Imaginario*, 12(12).
- Corral, F. J. (2011). El cine zombi moderno. Pasadizo, 1-53. Recuperado de <http://www.pasadizo.com>
- Davis, W. (1987). El enigma zombi. Madrid: Mr. Ediciones.
- De Tocqueville, A. (1985). La democracia en América. Barcelona: Orbis
- Dillard, R. H. W. (1987). Night of the Living Dead: It's not Like Just a Wind that's Passing Through. En Waller G. (Ed.), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film* (14-29). Chicago: University of Illinois Press.
- Eco, U. (1989). The Open Cork. London: Hutchinson Radius.
- Fernández Gonzalo, J. (2011). Filosofía zombi. Barcelona: Anagrama.
- Ferrero, A. y Roas, S. (2011). El "zombi" como metáfora contracultural. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 32(4), 99-221. Recuperado de [http://www.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero\\_roas.pdf](http://www.ucm.es/info/nomadas/32/ferrero_roas.pdf)
- Finkelkraut, A. (1987). La derrota del pensamiento. Barcelona: Anagrama.

- García-Noblejas, J. J. (2004). Identidad personal y mundos cinematográficos distópicos. *Comunicación y Sociedad*, XVII(2), 73-87.
- Gil Calvo, E. (2009). *Crisis crónica*. Madrid: Alianza Editorial.
- Harper, S. (2005). Night of the Living Dead. Reappraising and Undead Classical. *Bright Lights Film Journal*, 50. Recuperado de <http://www.brightlightsfilm.com/50/night.htm>
- Heidegger, M. (1991). *Ser y Tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hurston, Z.N. (1938) *Tell my horse*. Philadelphia: Lippincott.
- Laborda Oribes, L. (2007). *La historia en la cinematografía americana*. (Tesis para optar a la Licenciatura de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Barcelona). Recuperado de [http://www.tdx.cbuc.es/TESIS\\_UAB/AVAILABLE/TDX-1212107-161445//llo1de1.pdf](http://www.tdx.cbuc.es/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-1212107-161445//llo1de1.pdf)
- Lipovetsky, G. (1994). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Maffesoli, M. (2007) *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI.
- Marinas, J. M. (2001). *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Martínez Lucena, J. (2008). Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Drácula, Hyde y el zombi. *Pensamiento y cultura*, 11(2), 237-261. Recuperado de <http://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/1207/1760>.
- Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Barcelona: Gedisa.
- Martínez Lucena, J. (2012). *Ensayo Z. Una antropología de la carne percedera*. Córdoba: Berenice.
- Matheson, R. (2007). *Soy leyenda*. Barcelona: Minotauro.
- Nussbaum, M. C. (2005). *El conocimiento del amor. Ensayos sobre filosofía y literatura*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Pintos, J. L. (1995). Orden social e imaginarios sociales (una propuesta de investigación). *Papers*, 45, 101-127.
- Ricoeur, P. (1987) *Tiempo y Narración I*. Madrid: Cristiandad.
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y narratividad*. Barcelona: Paidós.
- Risé, C. (2006). *El padre: el ausente inaceptable*. Madrid: Tutor.

- Shelley, M. W. (2005). *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra.
- Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.
- Verdú, V. (2005). *Yo y tú, objetos de lujo*. Barcelona: Debate.
- Wells, P. (2000). *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower.
- Wolf, Ch. (2008). *Antropología. Historia, cultura, filosofía*. Barcelona: Anthropos.
- Wood, R. (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press.

## **Datos del autor**

*Jorge Martínez Lucena* es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona y Doctor en Comunicación por la Universidad San Pablo CEU. Ha sido Visiting Researcher en la Università Cattolica del Sacro Cuore (Milán) y en la University of Hertforshire, así como Visiting Associate en la Durham University. Actualmente es profesor adjunto en la Universitat Abat Oliba CEU, en Barcelona. Su investigación está dedicada a los Cultural Studies de la cultura pop posmoderna en sus distintas manifestaciones. Algunos de sus últimos libros son "Ensayo Z. Una antropología de la carne perecedera" (Berenice, 2012), "Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte" (Gedisa, 2010) o "Los antifaces de Dory. Retrato en "collage" del sujeto posmoderno" (Scire, 2008).

*Javier Barrycoa Martínez* es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Barcelona y doctor en Filosofía por la Misma Universidad. Es Vicerrector de Investigación de Calidad en la Universidad Abat Oliba CEU, Director de los Estudios de Ciencias Políticas y co-director del Observatorio Laboral. Es investigador principal del grupo GICEM.

---

## **Historia editorial**

Recibido: 06/08/2012

Primera revisión: 12/08/2012

Aceptado: 17/08/2012

---