



ÁNGEL GÓMEZ RIVERO



EL ZOMBI

CALAMAR EDICIONES

A mi sobrino Alberto con cariño.

Agradezco a los siguientes amigos y zombiófilos incorregibles el interés mostrado por la buena salud de este compendio necrófilo: Carlos Díaz Maroto, José Luis Salvador, Víctor Rodríguez, Federico Fornasari, Pedro Mérida y José Franco. También a mi hijo.

© 2009, Ángel Gómez Rivero

COPYRIGHT DE ESTA EDICIÓN:

© 2009, Calamar Ediciones, S.L.

Gran Vía, 69. 5ª Planta. 28013 Madrid

Tel.: 91 548 77 47. Fax: 91 548 77 48

E-mail: info@calamarediciones.com

www.calamarediciones.com

DISEÑO GRÁFICO:

Calamar Ediciones

ISBN: 978-84-96235-30-4

DEPÓSITO LEGAL: XXXXXXXXXX

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

IMPRESIÓN: Fareso

ENCUADERNACIÓN: Ramos

Impreso en España – *Printed in Spain*

Este libro ha sido patrocinado por la Delegación de Cultura del Ilmo. Ayuntamiento de Estepona para la X Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona celebrada de 7 al 12 de septiembre de 2009



Semana Internacional de Cine Fantástico
y de Terror de Estepona



FESTIVAL
INTERNACIONAL
DE CINE DE
MAR DEL PLATA

Oficina Sede de la Semana Internacional de Cine Fantástico y de Terror de Estepona
Centro Cultural Padre Manuel. C/ San Fernando, 2. 29680 Estepona. Málaga (España)
Teléfono: 0034/952808385

www.fantasticestepona.com

ÍNDICE

Prólogo. De muertos y resucitados	7
Introducción. También yo fui un muerto viviente	11
I. El silencio de los hombres sin alma	23
II. Génesis y poesía del zombi	33
III. Los zombis invaden Hollywood	43
IV. Ella anduvo con un zombi	73
V. Los otros resucitados	81
VI. Una noche para los muertos	103
VII. Los muertos vivientes de Romero	113
VIII. Esos cadáveres tan distinguidos	145
IX. El <i>spaghetti-zombi</i>	189
X. Los resucitados y el <i>fantaterror</i> patrio	225
XI. Los templarios de Ossorio	265
XII. El largo éxodo de los muertos I: América y Europa	279
XIII. El largo éxodo de los muertos II: Oceanía y Asia	307
XIV. Hollywood y el color de la putrefacción	327
XV. La infinita legión de los pútridos	371
XVI. Cuando el zombi se divierte	405
XVII. No son muertos, son contaminados	449
Apéndice I. Entrevista a Jorge Grau	475
Apéndice II. Filmografía selecta	486

PRÓLOGO



DE MUERTOS Y
RESUCITADOS

Lasciate ogni speranza, voi che entrate!

La Divina Comedia (Dante Alighieri)

Vaya por delante mi convicción de que si algún género cinematográfico —o narrativo— tiene razón de ser, éste es el llamado *fantástico*, a través del cual se expresan sentimientos y deseos profundos, temores y presagios ancestrales que se remontan al principio de los tiempos y que aparecen invariablemente, aunque de formas diversas, en todo tipo de cultura. El miedo al dolor y a la nada, a la amenaza oscura de seres extraños con poderes misteriosos que sobrepasan lo natural, está en la búsqueda de respuesta a la elemental perplejidad de reconocer que toda existencia tiene un final y en el deseo de que existan fórmulas para transgredir esta ley que no acabamos de aceptar como justa. Vivir después de la muerte, aunque sea en forma putrefacta y como una especie de amenaza vengativa para los todavía vivientes, es una aspiración comprensible que sin embargo excluye lo sobrenatural y, por lo tanto, cabe en la posibilidad de una metamorfosis lógica como podemos observar en tantos procesos cotidianos. El género *fantástico* —o *de terror*— es, pues, en realidad, un espejo cercano que nos refleja, paradójicamente, entre el temor y la esperanza.

Evidentemente, ésta es sólo una reflexión personal, provocada por el libro que —como diría un clásico— tienes en tus manos, lector, y que a buen seguro te llevará a conclusiones que yo no puedo sospechar, ni me compete hacerlo. Lo que sí es de mi competencia —y, casi, mi obligación— es agradecerle al autor el que me haya dado la oportunidad de reflexionar sobre el tema a partir de la desbordante catarata de información que contienen sus páginas, y que lo haya hecho con la pasión y la fuerza que le caracterizan, la erudición precisa y la fluidez del que sabe transmitir lisa y llanamente sus conocimientos.

No, no, aunque quizá pueda parecerlo por mis anteriores palabras, las densas páginas que siguen no contienen la fría lección del experto, sino el relato vivaz de un apasionado conocedor del tema. Resulta sorprendente comprobar cómo junto a la precisión y la abundancia de los datos concretos, Ángel Gómez Rivero incluye matices que sólo pueden atribuirse a la memoria precisa que proporcionan las experiencias personales de un espectador directo. La descripción fiel de más de una puesta en escena o de los gestos de los actores y su maquillaje, la música que suena de fondo



No profanar el sueño de los muertos. Ejemplar y terrorífica versión del tema de los muertos vivos a cargo de Jorge Grau, genuino cineasta español que siguió las huellas de George A. Romero con personalidad propia.

en tal o cual escena de determinada película, son pruebas evidentes de que no se nos habla —o escribe— por referencias. Para mí, ha resultado sorprendente su narración de películas que no he visto, de forma que me ha provocado el deseo imperioso de verlas, no ya para comprobar efectos o detalles previstos, a la manera de un entomólogo curioso, sino como la apetencia del simple espectador estimulado. Con asombrosa facilidad y soltura, se pasa aquí del dato preciso y riguroso a la anécdota confidencial y ligera, de la exhaustiva relación de las obras cinematográficas del género a la crítica plenamente subjetiva, serena, sin acritud alguna, como los reproches cariñosos que se le hacen a un ser que se aprecia. Éste es el tono del texto: lo mismo puede ser utilizado como manual enciclopédico que disfrutado como un diálogo interesante a la vez que amable, de sobremesa compartida entre fanáticos de una misma causa.

Y, naturalmente, como aprovechamiento de la erudición útil a la reflexión sugerida por la constante alternancia de vampiros, licántropos y zombis que se nos propone. Como dije antes, y aunque pueda parecer extraño en este género *fantástico*, no hay seres sobrenaturales, sino formas extraordinarias nacidas de lo cotidiano o, si se quiere, del lógico deseo de transgredir esa realidad evidente pero injusta que constituye la muerte. No hay fantasía más que en la forma, sus relatos del horror no son cuentos de hadas ni de poderes mágicos, sino crudos deseos, posiblemente desesperados, de escapar a esa trágica condena que parece ser nuestro destino. «Cuando no haya más espacio en el Infierno, los muertos caminarán por la Tierra», dice George A. Romero, que parece aceptar como punto de partida la cultura del premio o del castigo en el más allá, aunque considerando al Infierno como un espacio limitado y a la Tierra —es decir, la forma de existencia que conocemos— como un ámbito definitivo en el que sólo tendrán cabida los muertos. ¿No es ésta, también, la visión

apocalíptica de Saramago en su *Ensayo sobre la ceguera*? ¿Un mundo de ciegos no es acaso como un mundo de zombis? El universo habitado por seres sumisos y sin voluntad —aunque disfrazado de paraíso— al que aspiran secretamente todos los poderes en su voraz y, a mi entender, autodestructiva ambición, ¿qué es sino un mundo de zombis destinado a acabar ciegamente y sin voluntad con la misma fuerza que los ha creado? El zombi creado por la intuición de los narradores de historias de apariencia fantástica es un presagio, amigo Ángel, y has hecho muy bien en poner el tema sobre la mesa. Y tú también, supuesto amigo lector, harías bien en detenerte un momento a pensar en lo que subyace en todas esas películas de textura tan espantosa como atractiva. No te rías después de haber temblado, rememorando la antigua paradoja del «tiembla después de haber reído», sino que, adoptando una actitud realista, «tiembla después de haber temblado».

Ironía, también la ironía, e incluso el sarcasmo, caben en este mundo de los zombis convertidos en símbolo, porque el humor y la risa pueden ser también un escudo con el que defendernos del peligro que nos amenaza, una especie de catarsis liberadora, y valga la redundancia. Desde el talento a la torpeza; desde los intentos de desmitificación al simple propósito comercial; del fervor de quienes entregan su alma al misterio de la expresión, hasta quienes la ponen al servicio de su cuenta corriente, que de todo hay en esta viña del Diablo.

Yo no sabía nada —o muy poco y de manera muy superficial desde una visión puramente estética— sobre el cine fantástico y de terror, más en concreto sobre los zombis, y soy por lo tanto perfectamente consciente de mi ignorancia. Ahora, después de haber leído el texto de Ángel Gómez Rivero, sé un poco más pero, sobre todo, estoy completamente convencido de que el mundo que describe y estudia merece el mayor de los respetos. Y me alegro de haber entrado en ese *fantástico* género de los zombis, aunque haya sido desde la intuición y la ignorancia.

Jorge Grau

INTRODUCCIÓN



TAMBIÉN YO FUI UN
MUERTO VIVIENTE

Porque los muertos viajan de prisa.

Lenore (Gottfried August Bürger)

Para muchos, el cine de horror nació en la Alemania expresionista, con sus prodigiosos y tenebrosos espectáculos de luces y sombras, con personajes sobrenaturales nacidos del sueño de la razón de insignes escritores, o de fábulas populares mecidas entre la poesía y portentosas pesadillas. Después, tras este inolvidable legado cinematográfico, los monstruos cruzarían el océano para establecerse en Hollywood y tornarse populares. En la década de los treinta, con la Universal en cabeza, el conde Drácula, el monstruo de Frankenstein, la momia, el hombre invisible, el hombre lobo y un sinfín de siniestras personalidades más, generadoras todas ellas de la más subyugante nómina que el cine de terror haya tenido jamás, obtendrían su filme representativo, su obra maestra que dejara constancia del firme inicio de una filmografía que no ha cesado hasta nuestros días, pese a las muchas tormentas sufridas por el género a lo largo de los tiempos y en las distintas escuelas y nacionalidades. *Drácula* (*Dracula*, Tod Browning, 1931), *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931), *La momia* (*The Mummy*, Karl Freund, 1932), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933), *El lobo humano* (*The Werewolf of London*, Stuart Walker, 1935), entre otras, son las primeras piezas del interminable rompecabezas del género. Un género que siempre se abasteció de mitos clásicos, personajes originales, tenebrosos, monstruosos a menudo, que significaron las cartas de identidad del mismo. Existe, por encima de todo, una psicología del horror sustentada en el misterio y la intriga, en los ambientes sobrenaturales cargados de malos augurios: góticos castillos en lo alto de las montañas, viejos caserones habitados por sombras indecibles, laboratorios en los que se experimenta de forma peligrosa, exóticas y distantes geografías, bosques acariciados por la luna llena, calles sucias de alejados arrabales, noches tormentosas que invitan a no salir de casa, apartadas islas perdidas en los océanos y no referidas en las cartas marítimas... Así, cada monstruo, que devendría, por su fuerza y popularidad, en mito, gozaría de su hábitat característico, definiendo un entorno íntimamente ligado a él de forma insoluble. Cada personaje y sus circunstancias en un todo envolvente.

Sin estos seres de la noche, el género no sería el mismo, ni la historia habría escrito tantas páginas. Llegando al corazón del pigmento de cada uno de ellos, vemos que existen varios puntos de contacto, algunos denominadores comunes que los interrelacionan. La deformidad, la



La novia de Frankenstein. Si bien el monstruo creado a partir de cadáveres no deja de ser un tipo de muerto revivido, el mito literario creado por Mary Shelley, y magnificado por James Whale en el cine, goza de importantes características diferenciales.

oscuridad de fondo, el atentar contra el orden preestablecido, el romanticismo, lo sobrenatural... el horror. Pero una aproximación más concreta nos susurra el miedo a la muerte, al hecho perturbador e imposible —posible en los sueños, en el cómic, en la literatura y en el cine— de la vuelta a la vida de un ser fallecido. En esta tesitura, son muchos los tipos de muertos que retornan en el género. El conde Drácula —inmortalizado por Bram Stoker en su maravillosa novela *Drácula* (*Dracula*, 1897)—, mucho antes de sus hazañas cinematográficas, es el prototipo más popular, acompañado de su cohorte de vampiros menores que, desde *Nosferatu el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) hasta las últimas bestias carniceras, no han cesado de teñir de sangre los fotogramas, ya sea en blanco y negro o en brillantísimo color. El monstruo de Frankenstein no deja de ser otro resucitado, bien ilustrado su devenir cinematográfico con la trilogía interpretada por Boris Karloff —la citada primera pieza de James Whale y las ineludibles *La novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) y *La sombra de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland Van Lee, 1939)—, además de por algunos de los mejores títulos de la filmografía de Terence Fisher, entre los que destaca *El cerebro de Frankenstein* (*Frankenstein Must Be Destroyed*, 1969) por méritos propios. Pero es la ciencia transgresora y osada del autócrata científico la que insufla vida en su cuerpo compuesto por trozos de cadáveres.



La momia (1959). El mito de la momia resucitada, al igual que el vampirismo o el monstruo de Frankenstein, posee cartas de presentación que definen una filmografía independiente, tal como lo demuestra el seductor filme de Terence Fisher.

La momia es otro de los personajes abanderados del género que pertenecen a esta catalogación general. No sólo fue popularizada por el filme de Freund citado con anterioridad, también hubo una serie interpretada por Lon Chaney Jr. que, aunque alejada en cuestión de acabado con el filme interpretado por Karloff, sigue resultando entrañable; al igual que la serie de películas rodadas por los estudios Hammer, con *La momia* (*The Mummy*, Terence Fisher, 1959) a la cabeza. Sin olvidar otras desviaciones muy recurridas, como los brujos con poderes prodigiosos que retornan de su descanso para acometer una venganza de ultratumba. Son todos ellos muertos vivientes, pero es curioso que, si cualquier cinéfilo oye el término «zombi» o «muerto viviente», es muy probable que no piense en ninguno de los referidos monstruos, y que, a cambio, dibuje en su imaginación a un tipo vulgar, maltrecho, mutilado o en descomposición, caminando con los brazos caídos, arrastrando las piernas y con la mirada perdida en el infinito... o en la nada. Un personaje que representa la componente plebeya del género, frente a otros mitos más distinguidos o nobles. La elegancia aristocrática y espectral del conde interpretado por Bela Lugosi y la belleza formal de la criatura diseñada por Jack P. Pierce sobre el rostro de Boris Karloff, pese a su monstruosidad, contra la vulgar apariencia de un resucitado anónimo, cuyas carnes, pálidas en un primer estadio, o descompuestas y putrefactas en una fase más avanzada, producen el más directo rechazo e, incluso, repugnancia.

De entrada, el concepto de muerto viviente engloba al de zombi, a pesar de que, a la larga, se usen uno y otro como sinónimos. Es más, el zombi, en sus inicios, representaba un estado anómalo de compleja explicación. Es menester inmiscuirnos en los credos del vudú para entender que la verdadera naturaleza del mismo no se circunscribe al estatus del ser fallecido y resucitado, ya que implica a cualquier ser humano al que, por medio de ritos mágicos, es privado de su voluntad para caer en manos de un brujo depravado que lo manipula a su antojo. Ahí está su horror principal. Una cosa es cierta: sin vudú no hay zombis. Es necesario el sortilegio y los métodos adecuados para llegar a convertir a un vivo en un ser semejante. El vudú, de entrada, es una religión germinada en el continente americano —en zonas muy concretas—, traída desde África por los esclavos negros deportados. Los dioses africanos, tras el acomodo de sus principios básicos, tomaron nombres cristianos y el culto original se convirtió en un híbrido bastardo repleto de resortes ocultos, con el símbolo vital del dios/serpiente *Damballah* como emblema esencial, muchos de ellos celosamente guardados por sus practicantes. Un complejo conglomerado de credos y ritos ancestrales, en los que la metafísica, la magia y lo sagrado se funden en un universo tan seductor como temible. Hay hechiceros líderes —*bunganes*— que practican la magia negra; expertos conocedores de la flora y de la fauna de Haití y proximidades, que elaboran venenos y sustancias alucinógenas. Filtros que, acompañados de conjuros y maleficios, dan paso a una serie de hechizos en verdad peligrosos para los fervientes, siempre controlados por la experta mano de los iniciados.

El universo del vudú presenta aristas que son difíciles de descifrar o entender por los neófitos, ajenos a sus prácticas, pero existe una variedad de iconos que han sido muy popularizados vía novela y, aún más, por mediación del cinematógrafo. Me refiero al muñeco vudú y a los zombis. Con respeto al primero, cualquier persona deseosa de venganza, con ganas de alcanzar un desagravio con un ofensor, o por un simple sentimiento de odio, entrega al mago un muñeco elaborado de forma adecuada —algo íntimo de la víctima ha de ser integrado a él— para llevar a cabo un fatal sortilegio. Es difícil encontrar a alguien que no haya oído hablar del mismo. El método consiste en atravesarlo con alfileres para transmitir a la víctima dolores, enfermedades e, inclusive, la muerte. Es necesario recurrir a talismanes y amuletos para contrarrestar el pernicioso efecto. La magia negra, circunscrita al vudú de íntima manera, es lo que lo convierte en un dogma siniestro y temido por los propios creyentes, a la vez que resulta una fábula oscura y exótica para los incrédulos.

También es sabido que cualquier hechicero es capaz de crear un zombi. Se rumorea el hecho de pasar por la nariz de un cadáver una botella que encierra en su interior a un espíritu descarnado. Así, el cuerpo inerte se ve insuflado por la fuerza vital que lo pone en movimiento, resultando un obligado esclavo sin alma, a las órdenes de su nuevo amo y señor. Por tanto, partiendo siempre del prisma de la fe, un zombi es un muerto viviente que actúa y se desplaza como si se tratara de un autómata. En unas latitudes tan pobres e infradesarrolladas como las Antillas, la población es temerosa de lo sobrenatural, creyendo en los muertos vivientes con absoluta naturalidad. ¿Leyenda o realidad? Existen historias fundamentadas de todo tipo. Un ejemplo lo tenemos en el relato bien divulgado del general Nad Alexis, valiente en sus enfrentamientos con sus enemigos, hasta el punto de disparar a cuerpo descubierto sin que le afectaran las balas que impactaran con su cuerpo. El hecho de que los demás involucrados en los tiroteos cayeran muertos y él siempre resultara ileso fue considerado como un informe más de zombi. Pero más célebre aún es el triste y misterioso caso de Felicia Felix-Mentor, una mujer negra —con todos mis respetos hacia las razas del planeta, evitaré los eufemismos— de aspecto alucinado, que fue atendida en el hospital haitiano de Gonaires.

Según testigos de los hechos, la expresión de la mujer era como de estar enloquecida, por lo que fue considerada muerta viviente, ya que se supone que se le dio por muerta treinta años atrás. Examinada por el entonces director de Sanidad e Higiene, éste ratificó el insólito hecho. Otro caso más fue el del haitiano Clairvius Narcisse, un nativo fenecido en 1962 por una crisis respiratoria debido a los golpes recibidos por su hermano en una pelea, y que aparecería en su aldea dieciocho años después en estado de *sbock*, aludiendo que fue desenterrado y utilizado a la fuerza para trabajar en una plantación. Quedó liberado cuando el amo falleció. No son estos ejemplos aislados. Los campesinos del lugar siempre tuvieron claro que, por mediación de la magia negra, se era capaz de obtener zombis. Previa invocación al Barón Samedi —dios vudú guardián de los camposantos; uno de los tres barones vudú—, se llevan a cabo los conjuros necesarios para alcanzar el tránsito, con el fin de obtener una mano de obra no ya barata, sino gratis, directa para los terrenos y plantaciones.

Es lógico que no todos crean en estas prácticas de índole sobrenatural. La obtención de un zombi se puede conseguir con vías sustentadas en venenos vegetales y minerales, siempre dentro del culto vudú, con conocimientos y claves guardadas en el más celoso de los secretos, hasta el punto de que el antiguo código penal local incluía un artículo en el que se castigaba al practicante. En Haití cuentan con una deplorable sanidad, por lo que el índice de mortalidad es preocupante. La posibilidad de que un vecino pueda ser enterrado vivo es un hecho probable. La catalepsia puede ser motivo esencial de un entierro prematuro a lo Edgar Allan Poe, pero ayudado aquí por una substancia tóxica preparada con aviesas intenciones. El aspecto de un zombi es de aturdimiento, de ausencia total, con los ojos apagados. Se dice que pueden hablar pero sin demasiada coherencia y con acento gangoso, a la manera de los afectados por la droga. Sus recuerdos se han esfumado y tampoco son conscientes de su estado letárgico. Ideal fase para integrarse en la legión de siervos del dueño de turno —*bokor*—, el hombre que mueve los hilos. Se comenta asimismo que la sal contrarresta los efectos de las drogas retornándolos a la normalidad.

En Jamaica y Haití se conoce una planta llamada *branched calalue* que provoca el referido estado cataléptico, una muerte aparente que conduce al elegido directo a la tumba. Pero hay más: la *kin-goliola*, la *tuer-lever*, entre otras; plantas hermanas en la consecución del mismo fin. Según estas prácticas, los zombis no serían muertos vivientes, sino pobres infelices de un mundo subdesarrollado intoxicados con las sustancias obtenidas de las citadas plantas, además de dados por muertos. No hay más que ampararse en la nocturnidad para desenterrar a los falsos cadáveres —de ahí el hecho de enterrarlos en cruces de caminos para mayor seguridad—, para ser recuperados los cuerpos, reanimados más tarde por técnicas elaboradas y precisas que dejan a las víctimas en un estado idiotizado, ideal para integrarse con los demás esclavos del mago o terrateniente que manipula el poder. Otros hechiceros centran su mirada en la elaboración del *poudre*; ciertos polvos manufacturados con la mezcla de plantas tóxicas y restos animales y humanos que, al ponerse en contacto con la piel del elegido, se produce una fatal absorción que da lugar al nacimiento del nuevo zombi. Para mayor seguridad, pasean a éste por delante de su vivienda para comprobar su desconexión con la vida anterior. La tetrodotoxina, neurotoxina potente encontrada en los peces globo además de otros animales, que bloquea el sistema nervioso, es un compuesto usado en la elaboración de estos alucinógenos, configurando un secreto más del credo. Los manipuladores ganan el respeto al mostrar su poder, a la par que aumentan la mano de obra gratuita. La mirada de la ciencia sostiene que los zombis existen, aunque no se refiere a muertos que resucitan, sino a desgraciados narcotizados, vivos pero privados de sus entendederas por medios químicos y, por tanto, de su volun-

tad natural, anulados y sometidos a la servidumbre en el mejor de los casos, y destinados como brazos ejecutores en móviles criminales en los peores.

En su libro *La isla mágica: un viaje al corazón del vudú* (*The Magic Island*, 1929), Willian B. Seabrook relata sus vivencias durante su estancia en las junglas de Haití. Sería el primer blanco que penetrara en los secretos del vudú y los zombis, avivando el interés del público, sobre todo norteamericano y europeo. Es esencial el detalle de referir, entre sus páginas repletas de ritos atávicos y de magia, el poder de un hechicero de revivir a los fallecidos con la intención de ponerlos a su servicio, tal como he relatado con anterioridad, gozando de gran influencia en el cine que habría de llegar años después. En 1932, dada la popularidad alcanzada por la obra, se estrenó en Broadway una discreta pieza teatral de Kenneth Webb, titulada *Zombie* de manera escueta, adaptación libre de la misma, continuando con la ganancia de personas interesadas por tan sórdido tema. En 1985, el ensayo novelado *El enigma zombi* (*The Serpent and the Rainbow*), escrito por el antropólogo, biólogo y etnobotánico Wade Davis, al que la prensa de la época catalogó como «un Indiana Jones de la vida real», significaría un nuevo y considerable impulso en la carrera de divulgar el enigma de los zombis en el entorno del vudú. En sus cuatro visitas a Haití, el autor se ganó la confianza de los nativos isleños para asistir como testigo a todo tipo de ritos, en especial a la preparación del *poudre*, poniendo en peligro su propia vida. Aunque nunca sabremos el alcance de la verdad pura, hasta dónde la ciencia y hasta qué punto la ficción novelada de su narración. En su glosa, Davis hace distinción de estos tipos de muertos redivivos: *zombi astral* —zombi del *ti bon ange*; aspecto del alma que puede ser transformado a voluntad del que lo posee—; *zombi cadavre* —el *corps cadavre*, el *gros bon ange* y otros componentes espirituales; un zombi de carne y hueso al que se le puede obligar a trabajar—; *zombi savane* —ex zombi, el que ha sido sacado de la tierra, convertido en zombi y luego devuelto a la vida—. El éxito obtenido motivaría la adaptación al cine, como veremos en el capítulo correspondiente.

No obstante, la infinita legión de los muertos vivientes es mucho más amplia, albergando otro tipo de integrantes, retornados a la vida por diferentes causas, ajenas a la magia del vudú en la mayoría de las ocasiones. Si el icono del zombi se ajusta a los degradados ambientes isleños de las Antillas, con Haití como marco principal, lo que nos traslada a universos exóticos, más afines a los entornos atmosféricos de los clásicos decimonónicos, el muerto viviente genérico se ubica mejor en otros contextos más de nuestros días, en geografías afectadas por la contaminación, ciudades incendiadas o derruidas que viven bajo una hecatombe motivada por la manipulación del medio ambiente. Contaminación del espacio exterior, vertidos peligrosos, ondas que alteran el sistema nervioso, virus desconocidos, etc. Por ello, quizá sea el personaje del terror, o mito, más acorde con la modernidad. Es la diferencia que existe en los distintos posicionamientos que definen a dos obras maestras tan esenciales y representativas como *La legión de los hombres sin alma* y *La noche de los muertos vivientes*, que presentan seres resucitados por vías diferentes —magia y ciencia—, ambos prototipos privados de la conciencia que los movía en vida, ambos convertidos en amenazas para los humanos que tienen el infortunio de cruzarse en sus caminos. En el primer caso, son autómatas sin alma controlados por una mente criminal; en el segundo, son cuerpos que se mueven sin mente, con gran avidez por la carne humana, tal que su misión primera fuera acabar con todo tipo de vida habitante del planeta. La belleza formal del gótico, la fascinación de lo sobrenatural y la magia ancestral que reanima al zombi antillano, frente al horror visceral, el espanto más abominable, emanado de los modernos muertos vivientes sin hábitat definido. Dos formas distintas de caminar entre los cadáveres ambulantes. Entre los dos prototipos hallamos toda suerte de variaciones, mixturas, com-



La legión de los hombres sin alma. El filme de Victor Halperin sería el detonante principal del nacimiento del zombi cinematográfico, sin dejar de inmiscuirse en las atmósferas góticas típicas de la productora Universal.

binaciones y recreaciones rebeldes de contenido y forma, conformando una de las filmografías más amplias y complejas del cine de terror, tanto en planteamientos serios como paródicos, siguiendo las mismas pautas que los demás mitos hermanos. Es más, existe un público seguidor del tema que, por encima de la elegancia de la puesta en escena o la fascinación argumental, se decanta por el aspecto pestilente y estética feíta—colores vahídos y fotografía con exceso de grano— que se desprende de muchos de los filmes populares, debido a que el mundo de los zombis, según éstos, ha de ser así de antiestético y bárbaro; además del hecho de ser contemplados, en ocasiones, bajo la mirada de la comedia con tintes negros y grandes dosis de mala uva, a veces con actitud gamberra.

De las posturas de los referidos pueblos practicantes de las religiones que creen en este retorno de la carne muerta, generadoras de atractivas leyendas populares, pasamos a los relatos y novelas centradas en dichos dogmas. Es lógico que abunden fábulas protagonizadas por seres que retornan del más allá, ya que la idea resulta de por sí estremecedora. Desde los clásicos hasta nuestros días, el catálogo es extenso pero difuso y complejo, dándose mezcolanzas y contactos con otros terrenos sobrenaturales, como los referidos vampiros, las momias y, sobre todo, los fantasmas, con los que se confunden a menudo, pese a la falta de corporeidad de estos últimos. Rememoro algunos de los títulos más significativos o queridos como lector asiduo, teniendo en cuenta sobre todo los valores literarios, ya que, con ánimos de exhaustividad, el empeño no conocería límites, siendo en el género del relato donde hallamos lo más esencial, con algunas muestras insoslayables.

En la literatura decimonónica tenemos a Edgar Allan Poe, cómo no, con su deslumbrante *La verdad sobre el caso del señor Valdemar / El caso del señor Valdemar* (*The Facts in the Case of M. Valdemar*, 1845), en el que el protagonista citado en el título se presta a un experimento mesmérico para investigar lo que sucede en el instante en que un ser vivo muere. Será mantenido en trance hipnótico post mórtem, el tiempo suficiente como para que, al cesar el efecto, se descomponga dando paso a «una masa casi líquida de odiosa y repugnante putrefacción». Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los máximos valores de la prosa y poesía romántica, para muchos el Poe español, se implicaría de forma más directa. *El monte de las ánimas* (1861), perteneciente a la compilación de título *Leyendas*, narra lo acontecido en el citado monte soriano, con un joven cuya caballerosidad obliga a complacer a su prima, que ha perdido una banda azul en el inhóspito paraje, por lo que retorna al lugar en la señalada noche de difuntos, donde se supone los antiguos templarios del lugar reviven y recorren los caminos. El desenlace es estremecedor, y en la imaginación del lector queda ese descrito ruido de la osamenta al caminar. *El miserere* (1862), otra magistral pieza de la misma antología, es una leyenda hermana a la anterior. Una historia dentro de otra que se desarrolla en la Navarra medieval, en la abadía de Fite-ro y las ruinas del monasterio. Fascinante relato impregnado de magia y religiosidad, que culmina de forma espectacular con los beligerantes monjes fallecidos y reencarnados envueltos en una sobrenatural aureola luminosa. El desenlace queda marcado por la obsesión de reconstruir el miserere oído en tan exótico lugar, resultando del todo una quimera que lleva al personaje a la locura.

Ya en el siglo XX, otro de los más importantes autores del horror literario de siempre, Howard Philips Lovecraft, heredero de Poe en las letras norteamericanas, recurre a circunstancias que tienen que ver con los muertos redivivos, alejándose un tanto de sus terrores cósmicos, de engendros indefinidos y de nombres impronunciables. *Herbert West, reanimador* (*Herbert West, Reanimator*, 1922) es un relato escrito por episodios, que se centra en las experiencias de un doctor loco por estudiar la muerte y la resurrección de los cadáveres desde su etapa de estudiante en la imaginaria Universidad de Miskatonic, creando el caos a su alrededor. *Aire frío* (*Cool Air*, 1926) es una breve propuesta inspirada por el citado relato de Poe. El doctor Muñoz gana la batalla a la muerte debido a su fuerte voluntad, pero sus órganos no resisten la descomposición. Es un muerto vivo que necesita de una bomba de amoníaco para enfriar su cámara, hasta que ésta se estropea y el calor lleva al personaje a un estado similar al de Valdemar. *En la cripta* (*In the Vault*, 1925) es un relato en verdad sobrecogedor repleto de morbo y ambiente gótico. En el desenlace, el protagonista ha de salir de la cripta en la que queda encerrado, montando encima del ataúd de un vecino al que cortó las piernas para poder encajarlo en su interior. La madera se rompe y, aunque no sabemos si lo que desgarras sus pantorrillas es la madera astillada o los dedos del muerto en su afán de atraparlo, su descompuesto rostro muestra una expresión final de total satisfacción. *El día de Nabum Wentworth* (*Wentworth's Day*, 1957) es un cuento inconcluso por el maestro, que sería acabado por su discípulo August Derleth, de ahí la tardía fecha de publicación, ya que Lovecraft falleció veinte años antes. Es de los más directos a la temática que nos ocupa, ya que en él se describe el horror de un anciano al cumplirse el plazo de cinco años del que goza para devolver un importante préstamo. Sucede que el prestamista sería asesinado por él en una cacería, aunque ello no impide que acuda a la cita en una noche tormentosa. El narrador, un viajero que pasa la noche en la casa del anciano para guarecerse de la lluvia, al amanecer será testigo, antes de desmayarse, de la agresión mortal del esqueleto viviente. Es deliciosamente sobrenatural el detalle de que sólo queden sus falanges descarnadas adheridas al cuello de la víctima, y que fuguen en busca de su óseo cuerpo, rebotando por los pasillos.



El día de Nabum Wentworth es uno de los relatos más breves y siniestros relacionados con los muertos vivos. En este caso sería también adaptado al cómic, tal como muestra la portada de un ejemplar de *Dossier Negro*.

He citado a una noble terna de autores de la literatura fantástica y de horror; quizá a tres de sus cinco más importantes representantes. Pero hubo más en nómina. *La pata de mono* (*The Monkey's Paw*, W. W. Jacobs, 1902) es ejemplar en todos sus aspectos. Relato tenebroso como pocos, esta versión siniestra de la lámpara maravillosa de Aladino describe una repugnante zarpa momificada de mono que concede tres deseos al que la posee. El primero se emplea en solicitar dinero; como contraprestación muere un familiar del poseedor. El segundo deseo solicita la vuelta a la vida del finado. El tercero, dado el estado del resucitado, es que retorne a la tumba. La desgracia es el único balance debido al horror despertado y a la dificultad de deshacerse del mismo. Quizá sea *La plaga de los muertos vivos* (*The Plague of the Living Dead*, Alpheus Hyatt Verriell, 1927) la aportación más ajustada a la tipología del muerto vivo cinematográfico del cine moderno post Romero, pese a que el estilo literario sea algo más discreto que el de las anteriores joyas. Aquí un



I Walked with a Zombie. Joya inspirada en un artículo novelado de la escritora Inez Wallace, destinada a marcar la década cinematográfica de los cuarenta, gracias al empeño del productor Val Lewton y al talento del realizador Jacques Tourneur.

científico crea una raza de zombis en una isla caribeña, aprovechando los muchos muertos producidos por la erupción del volcán local; seres caníbales que a la postre devoran con avidez a los humanos, despertando el pánico a su paso, en ambiente apocalíptico mezcla de terror y de ciencia ficción. El relato no se recrea con los pasajes truculentos, ya que se extiende en las obsesiones del doctor loco y, después de la hecatombe, en hallar un medio eficaz para sacar a estos revividos — que además se recomponen pegándose de forma arbitraria las partes amputadas— fuera de nuestro planeta, expulsándolos ayudados por el volcán y la tecnología punta. Prosiguiendo con el listado de títulos, resulta anecdótico que haya quienes piensan que *Yo anduve con un zombi* (*I Met a Zombie*, Inez Wallace, 1942) sea un relato o novela, cuando en realidad es uno de los varios artículos —eso sí, novelados— dedicados al vudú de su autora, en este caso publicado en *American Weekly Magazine*. Un trabajo que gozaría de gran popularidad y tendría gran influencia en el cine, como veremos en un posterior capítulo de este libro.

De todas las novelas centradas en la temática, quizá la más popular sea *Cementerio de animales* (*Pet Sematary*, 1983), escrita por un Stephen King inspirado en *La pata de mono*, según sus propias declaraciones. En Ludlow, Nueva Inglaterra, hay un cementerio muy particular, más allá de otro de mascotas animales. Perteneciente en el pasado a una tribu india, algo diabólico y tenebroso habita y encanta el apartado terreno, ya que los enterrados allí cobran vida; pero lejos de mostrarse de

aspecto y talante saludables, retornan de manera harto desagradable. Primero será el gato de la familia protagonista recién llegada al lugar; después será el hijo, tras fallecer atropellado por un camión. Por desgracia, el *dossier* familiar no se cierra ahí. Es menester referir que son muchas las obras que aportan personajes parecidos a los muertos vivientes o zombis, pero cuya naturaleza es más compleja y algo diferencial, como sucede en la novela *Invasión – Los ladrones de cuerpos* (*The Body Snatchers*, Jack Finney, 1955) y similares, considerándose integradas en la temática por algunos estudiosos de manera algo errónea a mi entender. Aunque existe un parecido en el movimiento de masas de los afectados y en sus proceder, con esa apariencia ineludible de seres desprovistos de alma, el hecho de que un organismo extraterrestre vegetal adopte la forma de los humanos y absorba sus pensamientos se aleja del prototipo del resucitado, para conducirlo hacia otras compendias más esotéricas o fantacientíficas, según tercié.

El atractivo del asunto se demuestra con el reciente éxito de los dos libros escritos por Max Brooks, hijo del realizador Mel Brooks y de la increíble actriz Anne Bancroft: *Zombi – Guía de supervivencia* (*The Zombie Survival Guide*, 2003) y *Guerra Mundial Z – Una historia oral de la guerra* (*World War Z – An Oral History of the Zombie War*, 2006). El primero de ellos no es una novela, sino una broma con tono muy serio, todo un manual de supervivencia para situaciones acuciantes frente al horror del ataque de muertos vivientes; en tanto el segundo es un montaje de entrevistas a diversos supervivientes del horror zombi que lucharon del lado de la raza humana, con capítulos cronológicos, tipo ensayo, que informan sobre una hipotética guerra acaecida en nuestro planeta, sus efectos y repercusiones a todos los niveles. Sin duda, el *leitmotiv* del *muerto*, tanto en cine como en literatura, está cada vez más *vivo*. Por cierto, se llevan a cabo ahora los preparativos de una adaptación cinematográfica homónima de este último trabajo, de la que sabremos en breve.

En materia de cine, pese a que tenemos algún referente colateral en el periodo mudo, el fenómeno del zombi nace con inusitada fuerza al comienzo del sonoro. Será en su expansión hacia el muerto viviente que la popularidad del personaje gane muchos más enteros a finales de los sesenta, no cejando hasta nuestros días y convirtiéndose en uno de los temas favoritos —si no el que más— de la más joven cinefilia. Ello se demuestra en la proliferación de películas que llegan a las pantallas, grandes o a escala, de nuestro país. Permítanme una anécdota: acostumbrado a involucrarme en proyectos literarios de este tipo, la idea de centrarme en el zombi/muerto viviente germinó el día en que me convertí en uno de ellos. Antes de que me consideren beodo, aclararé la cuestión: se trataba del rodaje del corto *¡Vuelven!*, del que ya hablaré en su apartado correspondiente, ya que interpreté uno de los cadáveres principales de la trama, soportando un maquillaje que reflejaba un disparo en mi ojo izquierdo, y teniendo que desplazarme de forma acartonada y violenta para intentar atrapar al protagonista. Lo peor vino cuando me dispararon en la frente y tuve que caer de espaldas. Quizá por un sentimiento corporativista, me vi en la necesidad de narrar la sórdida, oscura e inextinguible historia de los muertos vivientes en el mundo del celuloide.

Normalmente, mis libros suelen ser selectivos; pero en esta ocasión, ateniéndome a las súplicas de muchos de mis amigos interesados en el tema, he procurado extenderme algo más de lo convenido, aunque aviso que no estamos ante una exhaustiva guía que recoja todo lo realizado hasta la fecha; empresa ardua teniendo en cuenta, además, que existe un sinnúmero de cortometrajes no registrados, amén de muchos largometrajes desconocidos. Entren y lean, pero mantengan prudentes distancias, ya que nunca se sabe. Y si en un momento dado alguna página oliera a carne humana en descomposición, ¡cierren el libro de inmediato! *Quod scripsi, scripsi*.

CAPÍTULO I



EL SILENCIO DE LOS HOMBRES
SIN ALMA

Desde el entierro de Madeline, las horas y los días fluían en una espantosa monotonía, en un silencio abrumador.

El hundimiento de la casa Usber (Jean Epstein)

Los más importantes mitos del terror, ya referidos, tuvieron sus primeras andaduras en el cine mudo, aunque no eclosionaran a nivel de popularidad hasta la década de los treinta, en esencia con la importante aportación pionera de la Universal. Incluso el personaje del vampiro marcaría páginas doradas con *Nosferatu el vampiro*, mucho más que un importante precedente de los filmes dedicados al conde Drácula, y *La casa del horror* (*London After Midnight*, Tod Browning, 1928), otra pieza capital, añorada por ser un filme, además, desaparecido. Al igual que el dicotómico personaje de Jekyll/Hyde, con títulos tan densos y comprometidos como las dos versiones de 1920: el germano *Horror; o el extraño caso del doctor Jekyll* (*Der Jankuskopf*, Friedrich Wilhelm Murnau) y el estadounidense *El hombre y la bestia* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, John Stuart Robertson). Los otros mitos tendrían representantes más discretos. El muerto viviente no sería un tema de interés para la etapa silente, quizá por desconocimiento de causas, tal vez por tratarse de monstruos con menores posibilidades dramáticas que los compañeros sobrenaturales; aunque, eso sí, podemos hallar trazas de afinidad y ecos relacionados con el tema en tres cintas, dos de ellas obras cardinales del género del horror. Veámoslo.

En plena génesis del movimiento expresionista alemán, el filme *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919) irrumpe de forma poderosa, ateniéndonos al contenido y a las formas. El contraste poderoso entre luces y sombras en la fotografía conoce aquí un rasgo distintivo más, que generaba una faceta que se integraría al estilo bajo la denominación de «caligarista». Los decorados de Hermann Warm, ofrecidos para la dirección artística de Walter Röhring y Walter Reimann, fueron diseñados con la clara intención de distorsionar las formas, llevándolas hasta los dominios de una realidad alternativa imposible. No existe ortogonalidad en los ángulos arquitectónicos, con puertas y ventanas angulosas, triangulares y trapezoidales, sombras que dibujan caprichosos polígonos en suelos y paredes, incluso estrellados, así como unas medidas distorsionadas alejadas de lo convencional: calles tortuosas, sillas de altísimo respaldo, banquetas elevadas... Se comenta que, por cuestiones económicas, se pintaron los efectos y contrastes de las sombras en los propios decorados, facilitando las tareas de iluminación gracias al poderoso contraste, y permitiendo que la fotografía de Willy Hameister sacara todo el partido posible a la plástica expresionista expuesta, los blancos, grises y negros —pese a que tintaran el filme con diversos



El gabinete del doctor Caligari. Wiene nos invita a vivir una portentosa pesadilla expresionista protagonizada por Cesare, un sonámbulo manejado por la hipnosis, que actúa como un zombi pese a no ser un muerto viviente y no mediar la magia del vudú.

tonos: verdoso, azul y sepia, tal como se exhibiera en el estreno— con un mínimo de iluminación; estética heredada, por cierto, del teatro contemporáneo de Max Reinhardt, más que de la propia pintura —expresionismo escénico que evolucionaría, con Murnau, hacia un expresionismo naturalista—. Un planteamiento estético que redundaría en un estado de ánimo, ya que el filme conseguiría afectar en lo psicológico al espectador del momento —y al actual, me atrevería a sugerir—, legando portentosas imágenes, con recargado paisaje de fondo, que llega a calar en el ánimo de cualquiera, consiguiendo que el horror del relato penetre en nuestra mente. Hablamos de la que es considerada la primera película de horror de la historia, pese a los muchos precedentes sobrenaturales y fantásticos legados por la cinematografía francesa, norteamericana y, también, alemana.

La trama iba a ser, en principio, lineal. La acción transcurre en la germana ciudad montañosa de Holstenwall, en plena feria. Llega un doctor misterioso llamado Caligari que solicita al ayuntamiento un permiso para su espectáculo: Cesare, un sonámbulo que es capaz de predecir el futuro. Debido a recibir un trato despectivo por parte del secretario municipal, éste será apuñalado y asesinado esa misma noche. Dos personajes masculinos, el narrador de la historia y su amigo, entran en acción, ambos enamorados de la misma chica —Lil Dagover—. Los tres acuden al espectáculo de Caligari, la barraca en cuyo exterior se lleva a cabo el número de videncia. Uno de ellos pregunta por el tiempo que le resta de vida, recibiendo la asombrosa y terrorífica respuesta: «Hasta el anoecer». Fácil predicción, ya que Cesare se cobra una nueva víctima esa misma noche cumpliendo la predicción, según



El gabinete del doctor Caligari. Dos instantáneas que nos muestran la sordidez de los contrastes y claroscuros expresionistas, en atmósfera ideal para generar el espanto en los corazones de los asombrados espectadores de la época.

se aprecia en la sombra armada de afilado cuchillo reflejada en la pared del dormitorio. El amigo del asesinado sospecha de Caligari, mientras la policía detiene a otro criminal. La siguiente víctima ha de ser la chica, según la voluntad del doctor, pero Cesare es incapaz, ante su belleza, de hundir el arma en su cuerpo, por lo que huye con ella en brazos —en una de las primeras imágenes icónicas de la bella y la bestia, imitada hasta la saciedad por la posteridad— para recorrer los laberínticos callejones, puentes y tejados antes de caer desfallecido. Se descubre que Caligari guarda un muñeco, réplica de Cesare, como coartada a sus salidas, por lo que, en el desenlace, es arrestado y puesto a buen recaudo en prisión, no sin antes desvelarse, según las aclaraciones de un viejo texto sobre sonambulismo y de un diario personal, que este individuo, que regenta en verdad un manicomio, imita las tenebrosas y criminales hazañas del verdadero Caligari, un místico que viviera dos siglos antes y experimentara con la hipnosis para conseguir trocar una mente normal en criminal. La narración base —el filme iba a ser realizado en principio por Fritz Lang— sería complementada por un prólogo y un epílogo con la llegada de Robert Wiene a la puesta en escena. En el añadido se justifica que el relato está narrado por el propio protagonista, ante el odio que le despierta el director del manicomio en el que está encerrado, que no es otro que Caligari, ahora con un maquillaje menos siniestro; a la par que el decorado se torna más racional. El hecho de que es una mente alienada la que conduce la historia permite la licencia de las distorsiones referidas de todos los objetos convencionales. ¿Cómo son los sueños de un loco?

Un demencial universo, pues, creado por un pobre demente. Este añadido no evita que podamos llevar a cabo las lecturas psicológicas pertinentes que destila la trama central, su carga testimonial, que habla mucho del miedo del pueblo alemán a ser manipulado por fuerzas militares y políticas que llegarían a cegarlos hasta ponerlos en pie de guerra, como la historia llegaría a demostrar antes y después. El regusto enfermizo de pesadilla pura y abominación mental que destilan todas las situaciones descritas nace del esfuerzo conjunto de dos hombres: Hans Janowitz y Carl Mayer. Es menester referir algunos datos para comprender por qué su unión dio luz a un proyecto tan perturbador, original y transgresor. Janowitz, de entrada, había sido testigo de un asesinato reciente que habría de quedar impune; injusta situación que le haría reflexionar sobremanera, hasta la obsesión más exquisita, acerca de un asesino en libertad presto para actuar a su antojo, reflejándose toda esa tormenta en su guión. Mayer, por su parte, durante el periodo de guerra fue tratado por un psiquiatra de carácter, y esa experiencia habría de servirle en su participación, encarecida por su sensible espíritu de poeta rebelde.

Ambos serían también condicionados por el ambiente derrotista y pesimista, de acuciante crisis, que se respiraba en Alemania tras la Primera Guerra Mundial. Toda esta morbosa acumulación de ideas, unida a la anarquía plástica ya referida, daría nacimiento a una obra única, modélica, rebelde en su propio y rebelde contexto, que impresiona tanto por el contenido como por el continente. El *qué* y el *cómo* en perfecto maridaje con destino directo al subconsciente colectivo. La frase de propaganda del filme, que se pondría de moda en Berlín al verano siguiente, fue: «¡Usted debe ser Caligari!». Lo que refleja la carga emocional destilada, bien transmitida por los artífices y traducida de forma directa, pese a su lenguaje criptográfico, por la cinefilia inteligente del momento. La figura de Hitler, pese a que el partido nazi ya existía —a esas alturas disponía de un número de sesenta y cuatro miembros—, estaba aún por arribar al país, imponiendo su atroz dictadura y demostrando que la realidad puede ser mucho más espantosa que la más terrible ficción.

Werner Krauss, formidable actor que daría vida a Jack el Destripador en la insólita cinta de *sketches El hombre de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924), es el encargado de interpretar al temible doctor e hipnotizador; un individuo con características e inconfundibles gafas redondas de negra montura y blancos cabellos peinados a la manera de surcos, de inolvidable y sardónica sonrisa, que roba la razón y el alma del pobre Cesare hasta convertirlo en una firme mano criminal puesta a su servicio. El sonámbulo sería encarnado por el incommensurable Conradt Veidt, intérprete denso donde los haya en la historia del género, con una seductora colección de personajes complicados y siniestros, hasta el punto de ser considerado el «Lon Chaney europeo». Su delgadísima figura contrasta con el aspecto orondo —bien alimentado— de Caligari, al igual que sus miradas difieren: frente a los ojos despiertos, resabiados y pèrfidos del doctor, dominador de la situación, tenemos los ojos abiertos como ventanas, fugados de la realidad y concentrados en el infinito, de forzado sirviente. El ropaje negro y ajustado de este último, como aderezo significativo, le dan un aspecto enfermizo y enlutado, etéreo, ideal para jugar una de las constantes expresionistas: los personajes como elementos de un universo estético fantasmagórico, confundándose con los paisajes envolventes. Es tan oblicua su persona como el entorno que la asila —la cima, en este sentido, se alcanzará con el conde Orlok, del filme de Murnau—. Sus ojos, además, quedan bordeados en un negro de ultratumba; su palidez es palpable y sus movimientos, acartonados, tal que se iniciara en una danza macabra, reflejan que no hay voluntad dentro de su mente; pese a que, como contrapunto, un amago de poesía surja del interior de su corazón a la hora de intentar asesinar a la protagonista —detalle cursi para algunos—. Sabemos, siempre con la certeza de que estamos ante la narración de un demente, que es un mortal más tomado de la masa gris de la humanidad; un vulgar individuo sometido por el poder de una mente criminal superior, que lo domina hasta conducirlo a la ejecución ciega de los crímenes más espantosos —una politización del zombi, que abriría puertas a un mar de películas afectadas, dispersas hacia otro tipo de cine—. Cesare no es ningún muerto viviente, pese a su sospechoso aspecto, que recuerda la frialdad del posible sepulcro, y a reposar en un ataúd de madera en el interior del carruaje del doctor; pero sí un personaje al que han robado la voluntad, a la manera de esos casos de zombis antillanos que la medicina acepta. Es por dicha razón que casi todas las filmografías existentes del tema incluyan el filme de Wiene como el precedente genérico, la primera pieza a referenciar, muchos años antes de que se registraran en celuloide los relatos de vudú y de zombis y, por ende, de muertos que retornan del *más allá* para despertar las pesadillas en el prosaico mundo de los vivos.



Yo acuso (1919). Primera versión de un drama antibelicista de Abel Gance que recurre a los resucitados como revulsivo para detener la guerra. Era la primera vez que en el cine se veía a los muertos caminando en legión hacia los aterrorizados humanos.

Resulta curioso el hecho de que, por las mismas fechas, en Francia se produzca una película, integrada en el movimiento impresionista, que sin duda ha de interesar a nuestro empeño. Se trata de *Yo acuso* (*J'accuse*, Abel Gance, 1919), obra pacifista rodada en los propios frentes, donde el cineasta galo se atreve con espectaculares secuencias de masas, antecedendo a muchos elementos lingüísticos expresados en su futuro *Napoleón* (*Napoléon*, 1927). El guión, firmado por el realizador con la colaboración del poeta Blaise Cendrars —ambos con claras tendencias antimilitaristas, merced a diversas experiencias personales—, es un relato denso, ambicioso y comprometido, en torno a un triángulo amoroso de partida. La clásica historia del matrimonio infeliz debido a la rudeza del marido, François—Séverin-Mars—, como contraste con el carácter romántico de Edith, la esposa—Maryse Dauvray—; de por medio aparece la figura de Jean—Romuald Joubé—, un vecino de la pareja con inclinaciones literarias poéticas, que ocupa el corazón de ella ante las sospechas del hombre traicionado. Tras ser Edith capturada por las fuerzas enemigas, los dos hombres son llamados al frente, obligados a combatir con la alianza y a convivir con la duda sobre el destino de la amada común, descubriendo Jean el gran amor que François profesa hacia su mujer, doblegando por ello sus deseos en un acto de nobleza, e incluso yendo él mismo a una misión suicida en lugar del otro. A partir de ahora serán amigos, pero la realidad se hace cada vez más dura a su alrededor. Pasan cuatro años de contienda, y Edith reaparece en su hogar con una hija fruto de una vio-

lación múltiple, lo que complica más aún la trama. El drama común alcanza proporciones tan épicas como el que afecta a la nación, en el campo de batalla, en las trincheras, en las viviendas de todos los que esperan la fatal noticia de la muerte de un familiar. Hasta aquí, como podemos entender, no hay nada que reseñar con respecto a la materia que nos ocupa.

Es en el último tramo del filme, más en concreto en los últimos quince minutos —de un metraje de 166 minutos—, cuando nos acercamos a la cuestión. Jean, cuya enfermedad progresiva hace que vaya perdiendo la razón, hasta el punto de imaginar que los antiguos guerreros galos ayudan a los franceses a resistir las acometidas del enemigo en las trincheras, ya en el hogar, convoca a sus vecinos para hacerles partícipe de una revelación asombrosa: él ha visto a los muertos alzarse de las tierras en las que cayeron abatidos, con la intención de rebelarse ante tanta barbarie. Mientras narra con la mirada perdida, al borde de la locura, vemos las imágenes de todos los soldados difuntos alzándose para formar batallones. Si las tropas de los militares vivos y victoriosos desfilan por los Campos Elíseos, ellos lo hacen en el propio campo de batalla, con el recurso fotográfico de fragmentarse la imagen en dos para generar el contraste estético y emocional de los dos bandos. Lo singular del caso es que los habitantes del pueblo, tras prestar suma atención al relato de Jean, llegan a ver a los muertos aproximarse a ellos, cómo otean por las ventanas, cómo vigilan sus movimientos, para comprobar si sus familiares y amigos son o no dignos del sacrificio colectivo. Desean saber si ha valido la pena tanta muerte y desolación. Después, retornan de igual manera que surgieron, desapareciendo de la vista y la vida de todos ellos. Lo que parece una fábula nacida de una mente enferma se complica al ser compartida la experiencia por los vecinos del lugar.

¿Locura? ¿Alucinación colectiva? ¿Realidad, tal vez? Las imágenes gozan de un tratamiento alegórico que destaca dentro de las intenciones trágicas y realistas del filme, a pesar del localismo del mismo, con la inclusión de las sobreimpresiones ocasionales y reiteradas de unos esqueletos que danzan en círculo, reflejo del horror de un conflicto que sólo se cobra cadáveres por doquier. Sea como fuere, la cámara de Gance capta los terribles cuadros de todos estos seres fallecidos, con sus heridas, laceraciones y rostros ensangrentados, en su retorno de la tumba, para caminar en tropel desordenado en busca de los vivos. Existe un sentimiento pacifista aleccionador que deviene en discurso político, favorecido por esta alegoría, este retazo de poesía macabra que sirve a su autor para distorsionar el hilo natural de la narración, para conducirla hacia un estadio sorprendente, transgresor y crítico. Es, en resumidas cuentas, la denuncia social —«¡Yo acuso!»— de un poeta de la imagen. Para las secuencias de los muertos andantes Gance contó con verdaderos soldados, en un deseo de plasmar imágenes que tuvieran la fuerza de lo real, aunque representaran personajes imaginarios, casi fantasmas. Casi veinte años después, y ante la inminente llegada de la Segunda Guerra Mundial, el propio Gance se atrevió con un *remake* actualizado, en el que lo más novedoso, además del añadido del sonido, era la locura del personaje principal, más exacerbada incluso, y la aparición final de unos muertos que ahora eran más bien espectros, ya que las imágenes se esfuerzan por presentarlos siempre en sobreimpresión: *Yo acuso* (*J'accuse*, 1938).

Sigamos en Francia. Mientras el cine alemán proyectaba horrores en el mundo entero, plasmando las portentosas pesadillas nacidas ora de la literatura clásica del género, ora de su propio acervo, el expresionismo como género establecido y reconocido forjaba una influencia notable de la que los grandes creadores del momento no podían quedar ajenos. Al igual que hubo un expresionismo nórdico, el maleable y seductor juego de luces y sombras y las fantasmagorías sobrenaturales favorecieron el nacimiento, en Francia, de un título tan embriagador como espectral, que adap-



El hundimiento de la casa Usher. Dos instantáneas de un filme heredero de los horrores germánicos precedentes, con la presentación de un personaje femenino que retorna de la tumba inmerso en una atmósfera delirante y surrealista.

taba quizá el más delicioso y poético relato de Edgar Allan Poe, a la par que se ofrecía como vehículo de cine experimental para la época: *El hundimiento de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928). Los lectores incondicionales del poeta de Boston bien saben que el personaje de Madeline, que retorna del sepulcro tras ser enterrada en vida, queda afectada de catalepsia en el original, por lo que no existe nada sobrenatural en su aparición final frente su hermano, antes de que la vivienda se resquebraje y se hunda en el cenagoso estanque del predio de los Usher —aquí sí que existe una componenda sometida por el destino, que susurra la fatalidad de un universo movido por causas metafísicas—. Como respetuosa rebeldía a las letras, la adaptación de Epstein plantea unos cambios sutiles, como para no atentar con el formidable modelo literario, y significativos, como para captar nuestra atención en lo referente a la idoneidad temática de los redivivos.

Se abre el filme con Allan —Charles Lamy—, un viejo que camina por unos bosques pelados hasta detenerse en una posada. Allí relee una carta de su amigo Roderick Usher —Jean Debucourt— en la que le suplica acuda a su morada. La actitud de los clientes del lugar demuestra inquietud y temor. Un carruaje lo traslada hasta los melancólicos parajes que rodean la fortaleza. En el interior, Roderick intenta immortalizar a Madeline —Marguerite Gance—, su esposa, en una hiperrealista pintura —los lectores de Poe interpretamos sin dificultad que el relato *El retrato oval* (*The Oval Portrait*, 1842) se incorpora encajando con naturalidad en la trama—. A cada pincelada el retrato se aviva cada vez más, en tanto la mujer palidece. El viajero es recibido por Usher en las escaleras de la mansión y ambos penetran en el sombrío y majestuoso castillo, de elevados muros y prodigiosa decoración —los sets de Pierre Kefer rivalizan con los momentos más inspirados del modélico director artístico de la Universal, Charles D. Hall—. Roderick, su esposa Madeline —que en el relato original es su hermana—, el doctor de la familia y un mayordomo son las únicas personas que frecuentan el sobrecogedor recinto. Enseguida conocemos la extrema sensibilidad y la obsesión de Roderick por ultimar su pintura —el realizador francés recurre a la cámara subjetiva para involucrar al espectador, con el añadido visual del personaje/pintura de la mujer—. Con la última pincelada sucede algo anómalo: Madeline cae al suelo —filmada la caída a ralenti—, donde queda cadáver, mientras su marido enloquece, siguiendo las pautas de los personajes atormentados de los universos de Poe. Con ayuda de unos osados *travellings*, se desplaza con ella en brazos por la estancia. Su dolor es tan grande que se niega a aceptar su muer-

te, pensando que pueda padecer un ataque de catalepsia. El doctor de la familia ratifica su diagnóstico, por lo que no tardamos en presenciar al grupo portando el ataúd por en medio de un lúgubre bosque. Unas imágenes de corte surrealista, ya que trasladan el féretro tal que fuera un siniestro *ballet*, con el uso en sobreimpresión de velas encendidas en señal de duelo, hasta la llegada a la cripta familiar, que más bien parece una cueva emplazada en el corazón del bosque. Su fantasmagórico interior queda remarcado por una entrada casi ovalada por la que penetra la luz, que se funde con las tinieblas dando algo de claridad a la tristeza interior.

El mayordomo clava la tapa del féretro mientras el doctor asiente con vehemencia, casi con crueldad, una y otra vez; la expresión del amado es de infinito dolor. Al salir de la cripta, la cámara se centra en la toma de unos sapos copulando, en señal de vida esplendorosa, de contraste de situaciones emocionales—es interesante saber que Luis Buñuel fue ayudante de dirección, por las posibles influencias a nivel de guión—. La sórdida situación generada por el fallecimiento nos conduce hasta el último tramo del filme. En el holgado salón principal sólo vemos a Allan junto a su anfitrión. Una espectacular tormenta sacude el edificio en mitad de la noche. Vemos un péndulo oscilar en escorzo y a cámara lenta, así como los objetos se desdobl原因, en tanto los cortinajes de las distintas estancias son sacudidos por un viento desatado que se adueña del claustrofóbico entorno, en un ambiente metafísico y espectral. En un momento dado, la cámara se identifica con el viento para correr por los pasillos y arrastrar el polvo y la hojarasca a ras de suelo, en un alarde más de virtuosismo vanguardista.

La tormenta no concede tregua alguna, mientras Allan alivia el dolor de su amigo leyéndole una de sus historias favoritas: *El loco triste*, de Sir Launcelot Canning. Concentrados en la lectura, se alarman al comprobar que los ruidos definidos en el relato tienen una réplica real. En una cita concreta, donde se describe el desplome de un enorme escudo sobre un pavimento de plata, los sentidos se distorsionan ante el estruendo de la caída—de nuevo a ralentí—de unos libros y una vieja armadura medieval, justo en el instante mágico y sublime en el que vemos cómo el velo blanco de la enterrada asoma por la entrada de la tumba distante, con la tormenta en todo su esplendor, en gótica apoteosis. Madeline camina por el bosque en dirección al frío hogar, a la par que en éste se suceden extrañas manifestaciones atmosféricas y psicológicas. Roderick teme el regreso de su amada del reino de los muertos, contagiando sus temores a su amigo. Un oscuro cortinaje, al moverse por efecto del viento, impacta con las velas de un vetusto candelabro, convirtiéndose en pasto de las llamas. Cuando la *resucitada* esposa llega a la morada, la puerta se abre con violencia gracias al viento y ella pasa al interior como en trance, con la expresión de no pertenecer ya al mundo de los vivos.

El horror subraya las últimas secuencias, ya que los presagios parece que se hacen realidad: Madeline cae en brazos de su marido y el fatal desenlace se adivina próximo. En este estadio concreto, Epstein traiciona al relato, ya que ignora el fallecimiento de la pareja en su inexcusable y manifiesto destino, mientras el invitado huye a caballo de una morada que se desmorona. En su lugar, vemos cómo el fuego propagado por el anterior incidente con las cortinas comienza a devorar la vivienda. Los tres personajes, tal que emergieran de una realidad alternativa, huyen de la casa entre un mar de llamas. La cámara se dirige hacia un detalle preciso: el cuadro de Madeline. El barroco marco arde al igual que el lienzo. Al consumirse la pintura, la fuerza misteriosa que mantenía prendida el alma de la joven comienza a ser anulada. En el exterior, alejados del fuego, ella recobra la conciencia, poniendo fin a una lucha mantenida con la muerte desde su propio sepulcro.

En una estructura que sería ya usada con *Nosferatu el vampiro*, el filme plantea el fascinante tránsito de mundos, del real al imaginario, subrayado por la fotografía difuminada a lo *flou* de Geor-

ges y Jean Lucas, con el periplo iniciático del viajero que se enfrenta al misterio de lo sobrenatural. Es menester comentar que Epstein, en su fidelidad al espíritu de la obra original, se posiciona ante una narración visual que se desliga del espacio y el tiempo convencional; una fábula fantástica ubicada en otro plano dimensional, en un mundo tendencioso a lo esotérico y lo mágico. El espacio normal queda sustituido por la introducción de los parajes melancólicos y misteriosos, con decorados de una composición inquietante hasta el más mínimo detalle, tanto en interiores como exteriores. Sirva de muestra la monumental y alargada chimenea en mitad del fotograma. De igual manera, cala en nuestro ánimo la visión de un haz imposible de estrellas tras el castillo, dejando para las vistas diurnas unas brumas constantes que parecen brotar del suelo, y que son batidas por el viento que reina en la comarca. Para situar la historia fuera de un tiempo convencional —*tempo irreal*—, se recurre al uso del ralenti. Da la impresión de que el entorno que se le impone a Roderick tiende a paralizarse, a prolongar su angustia vital. Epstein rompe con los moldes tradicionales en miras de una resolución dramática. De ahí su obsesión por filmar la maquinaria de un reloj, en especial al péndulo que se desplaza con una lentitud exasperante.

Recapitulando en el motivo de este ensayo, ¿es una muerta viviente Madeline? La respuesta no puede ser directa, ya que se trata de un personaje complejo. La catalepsia inicial del relato se altera en favor de una manifestación sobrenatural, debido al hechizo de la pintura oval que retiene el alma de la mujer y la lleva además a la tumba. Sin embargo, al abandonar su mausoleo, ella no camina como un espectro, ya que es palpable su corporeidad, su dimensión física y tangible. Sus ojos revelan que vive inmersa en otra dimensión, hasta que el influjo del lienzo acaba devastado por las llamas. Lo que sí está claro es que su icono trasciende tal que fuera una resucitada. Aunque en el futuro se llevarían a cabo otras adaptaciones de este subyugante relato, es de justicia señalar que ninguna de ellas —inclusive la sólida y sentida versión de Roger Corman— conseguiría alcanzar el mismo nivel de fidelidad a las pautas literarias, ni un halo tan fantasmagórico en su planificación. Jean Epstein —autor también integrado en el movimiento impresionista francés, que resaltaría en sus escritos, por cierto, las enormes posibilidades sobrenaturales del cine— elabora un concierto de imágenes oníricas de gran sentimiento poético, que nada por aguas del surrealismo, con esta admirable historia que se mece entre el mundo de los vivos y el de los difuntos.

Repito que el periodo silente no repararía con intensidad en el reino de los muertos vivientes. Pocas aproximaciones, tangenciales éstas, motivadas por sentimientos dispares, en parte ajenos al tema que nos interesa; pero se trata de obras de arte incuestionables que merecen el espacio dedicado, ya que implicarse en ellas justifica el placer de saber que el cine, en tan tempranas épocas, ya era capaz de hacernos soñar e, incluso, de vivir oscuras pesadillas.