The Walking Dead y el imaginario de la epidemia

Josep M. Comelles y Enrique Perdiguero Gil

Si bien Mad Men y Breaking Bad son las dos series que han dotado al canal por cable AMC de un prestigio a la altura de su competidor, Premium HBO, esta historia postapocalíptica basada en un cómic de Robert Kirkman y centrada en un mundo repleto de zombis es la que ha logrado proporcionarle audiencias millonarias, superiores incluso a las de muchas producciones en abierto. Estrenada en 2010 con más de cinco millones de espectadores, ha logrado multiplicar esta cifra por tres en sus últimas temporadas, rozando los quince millones. Tal recibimiento ha permitido a la AMC probar suerte con una secuela ambientada en Los Ángeles, Fear The Walking Dead, jugada que por el momento le ha salido bastante redonda.

Aunque series como Mad Men, Breaking Bad, Fargo o True Detective acaparan los principales premios internacionales, a la luz de los datos de los países que publican niveles de audiencia The Walking Dead es la serie más vista de las que emite la televisión por cable. Lo mismo ocurre en España. ¿Se trata de un ejemplo más de la preferencia del público por la acción y la violencia frente a argumentos alambicados y sesudos? Puede ser, pero lo cierto es que la serie trata de ir más allá del estereotipo de serie de terror y trata de analizar hasta dónde puede llegar el ser humano cuando intenta sobrevivir. The Walking Dead no sólo ha cosechado el aplauso del público, sino que también ha atraído el interés académico. Tesis, monografías y docenas de artículos de revistas científicas se ocupan de los caminantes y de los grupos de supervivientes. Al socaire de este éxito, los zombis y los no muertos vuelven a concitar la atención, porque The Walking Dead es un eslabón más en la cadena de productos audiovisuales que se han ocupado de estas figuras. En las páginas que siguen señalamos algunos de los hitos cinematográficos relacionados con los muertos vivientes, su estrecha relación con los imaginarios sobre las epidemias y como esta tradición cristaliza en la serie, con sus peculiaridades.

Epifanía de los no muertos

En 1943, Jacques Tourneur dirigió la película *Yo anduve con un zombi,* poco después de la publicación de *Voodoo death,*[1] un artículo fundacional, basado en fuentes etnográficas, acerca de los mecanismos fisiológicos relacionados con la muerte vudú. El muerto viviente y la medicina psicosomática eran traídos a colación a partir de un antiquísimo debate sobre la capacidad de la brujería y la hechicería para emplazar y condenar almas a vagar por los caminos, como la Santa Compaña que ronda los bosques de Galicia y lleva a los vecinos a encerrarse tras el ocaso y edificar *cruceiros* en las encrucijadas de caminos para conjurarla.

Tourneur supo reflejar el misterio de la frontera entre lo vivo y lo muerto, la relación íntima entre la realidad y la psicopatología, mediante un

[1] Escrito por Walter B. Cannon en la revista *American Anthropologist,* en 1942.

prodigioso y elegante empleo de elipsis visuales en torno a una bellísima muerta viviente. Supo representar visualmente el misterio de la santería en una clínica para trastornos psiconeuróticos. Supo reflejar, antes y mejor que *El rostro* (1958) de Ingmar Bergman, el contraste entre las creencias y las prácticas culturales de la magia y el racionalismo médico, porque a diferencia del director sueco, habla del presente y no de una estampa del pasado.

Los no muertos, almas errantes perdidas, forman parte de un imaginario cultural antiguo, que recobra vigor con el romanticismo de los Grimm y de los folkloristas, los *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving, muchos de los cuentos de Edgar Allan Poe, las *Leyendas* (1854-1864) becquerianas y la recuperación del folklore oriental.[2] Bishop (2010) considera, erróneamente, que los zombis en el cine responden a aspectos muy idiosincráticos de la cultura americana del siglo XX. No tiene en cuenta la genealogía de los no muertos en la literatura y en el cine europeos. Espíritus que se hacen carne pueblan historias contadas a la vera del hogar, mientras el viento ruge y la lluvia golpea las ventanas. En pleno positivismo, Allan Kardec (1804-1869) quiso traerlos a la vida. En torno de los veladores, los creyentes invocaban su presencia, flujos de aire sin aire agitaban visillos, y los vivos entraban en trance abducidos por los espíritus. En *El fantasma de Canterville* (1887), Oscar Wilde ironizó sobre los americanos que se mofaban de los fantasmas británicos, y en *Drácula* (1897), Bram Stoker hizo entrar a los no muertos en los salones victorianos como si de un vector epidémico se tratase. La epifanía cinematográfica de los no muertos debe atribuirse a *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau, palimpsesto de la obra de Bram Stoker, extraordinaria recreación visual entre el expresionismo y el neorromanticismo. *Nosferatu* emerge de su ataúd en la sentina de un bergantín-goleta donde ya no quedan almas vivas y de la que las ratas se enseñorean, hasta llegar a un Bremen romántico. Ratas, veleros, cuarentenas, epidemias... Tras la Primera Guerra Mundial, la mortífera «gripe española» supone la recuperación en el imaginario cultural de Occidente del temor a la peste, un escenario en el que las ratas llegan por mar en las bodegas de los buques e invaden silenciosamente las ciudades transportando la muerte negra. El buque fantasma, el «holandés errante», forma parte todavía de un imaginario construido sobre la experiencia de veleros a la deriva en los que una epidemia ha matado a la tripulación y al pasaje, y yerran al son del viento y las corrientes sin hallar la paz. También es un bergantín-goleta el improbable transporte en los años 1940 que lleva a la protagonista de *Yo anduve con un zombi* a su destino en las Indias Occidentales Británicas (¿un homenaje visual a Murnau?). De este barco, sin embargo, no surgen ratas, ni no muertos, ni epidemias, puesto que la brujería está en la isla y forma parte de un mundo que choca con el racionalismo de los clínicos.

Una cinematografía de los errantes

La magia visual de Murnau y de Tourneur quizás se haya desvanecido en el tiempo y en los tapices de la memoria. Tras la Segunda Guerra Mundial, el cine recuperó al vampiro Drácula, pero no al zombi. Queremos soñar que Tourneur puso el listón tan alto, en términos de sofisticación y elegancia narrativa, que los creadores posteriores no osaron seguir sus huellas pese al extraordinario interés de los «dráculas» que produjera la Hammer británica interpretados por Cristopher Lee, en los que se exploraron las dimensiones sexuales y eróticas del vampirismo. Entre el neorromanticismo de Murnau, la monstruosidad del *Nosferatu* y el goticismo y la elegancia británica de Cristopher Lee, hubo, sin embargo, una continuidad narrativa y visual. Hasta que un oscuro realizador, George R. Romero, dirigió, el año del mayo del 68, de la escalada en el Vietnam y de los disturbios raciales en Pittsburgh tras la muerte de Martin L. King, *La noche de los muertos vivientes* (1968). En plena Guerra Fría, los muertos

[2] Lafcadio Hearn (1904) supo verlo en la cultura japonesa. Algunas de sus historias dieron lugar a una obra maestra del cine sobre los no muertos, el episodio «La mujer nívea» en la maravillosa *El más alla* (1964), de Masaki Kobayashi.

putrefactos resucitan, salen podridos de ataúdes revueltos, como Lázaro, con los mismos gestos que *Nosferatu,* por razones mal explicadas, y se alimentan de los vivos hasta que su cerebro es destruido.

Si en *Nosferatu* la narrativa pone en relación la peste y el vampiro jugando con el imaginario cultural, en 1968 las epidemias ya no eran percibidas como una amenaza, pero sí el contexto apocalíptico de la radiactividad. La elegancia entre burguesa y aristocrática de *Drácula*, de Bela Lugosi a Cristopher Lee, y su capacidad de manipulación de las relaciones sociales para afirmar su poder y alimentarse de la sangre de los vivos, desaparece en manos de cuerpos putrefactos, retorcidos, sanguinolentos, sucios, de movimientos instintivos. Antecedentes los hubo en las representaciones de Mr. Hyde en las sucesivas versiones cinematográficas de la novela de Stevenson, pero Hyde es nuestro yo oculto, sin sentimientos, frío y calculador, violento, mientras que los caminantes son la bestia en sentido estricto. Se mueven por un instinto eléctrico y sólo responden a estímulos simples, el ruido y la expectativa de la carne.

La noche de los muertos vivientes podría considerarse como un docudrama sobre la primera noche del apocalipsis, quizás no tan lejos del relato bíblico, con millones de lázaros vagando por el mundo. La historia, que se inscribe en el contexto de los miedos presentes en la cinematografía estadounidense de los años 1950, pone de relieve la capacidad práctica de supervivencia de la especie humana y su ya absoluta dependencia de la tecnología. Al mismo tiempo, hace suya la locución *homo homini lupus* cuando se trata de sobrevivir entre presuntos iguales, a pesar de las estrategias de contención del brazo armado del Estado, que derivan rápidamente a la conculcación de cualquier noción de derecho y al enseñoramiento de la violencia.

La noche de los muertos vivientes, en un blanco y negro sucio, lúgubre y siniestro, cuando el color caminaba hacia su absoluta hegemonía, es un producto cultural de la Guerra Fría, en el que la etiología de la plaga no se tiene en consideración, aunque los vivos canibalizados por los muertos, una vez fallecidos, se alían con sus depredadores. Si los vampiros victorianos abducían a sus víctimas y la maldición los convertía en doncellas cloróticas, o jóvenes anémicos, los caminantes de Romero son lázaros podridos que se apoderan del mundo[3].

Instalado en el panteón de la cultura popular, el muerto viviente, de la mano de la genialidad de Romero y la cotidianeidad que retrataba para exponer la tragedia, se ha convertido en un icono de la sociedad posmoderna que lo ha digerido, lo ha vuelto a dotar de significado y, hasta cierto punto, lo ha despojado de su dimensión crítica sobre la sociedad norteamericana de finales del siglo XX, aunque buena parte de los estudios sobre el tema hacen referencia a distintos aspectos del discurso político presente en el cine y la televisión de zombis. *La noche de los muertos vivientes* se convirtió en una película de culto y en el punto de partida de un género que desbordaría los límites de la cinematografía e invadiría las novelas gráficas, o la que genera la serie que nos ocupa, The Walking Dead, ya a inicios del siglo XXI.

De plagas, epidemias y otras calamidades

Las epidemias, desde la referencia metafórica a la peste en *Nosferatu,* han sido un tema menos transitado que otros en el conjunto de la cinematografía centrada en el campo de la salud, la enfermedad y la atención del siglo xx. No obstante, hay varias películas que por su calidad, o su éxito, pueden ser destacadas. Citemos algunos ejemplos. *Pánico en las calles* (1950), de Elia Kazan, es hoy un interesante relato realista, lleno también de metáforas y simbolismos, con cierto valor etnográfico e histórico sobre las características de la investigación epidemiológica ante un

[3] La fábula de Romero tuvo varias secuelas, en las que el cineasta emplea a los muertos vivientes para hablar de la supervivencia en una sociedad capitalista, como en *El regreso de los muertos vivientes* (1978), donde los vivos se hallan encerrados en la catedral del consumo, los grandes almacenes norteamericanos.

brote epidémico clásico, en un puerto, Nueva Orleans, a partir de un vector humano. Casi medio siglo después, *Estallido* (1995) refleja la respuesta técnica y los protocolos de intervención ante un brote de fiebre hemorrágica de origen viral importando a los Estados Unidos, algo que hace con mayor solvencia *Contagio* (2011). En *Pánico en las calles* (1950), el referente es la peste y la prevención; en las otros dos, el énfasis se pone en la capacidad tecnológica de respuesta a los brotes epidémicos. También aparece en *Contagio* la importancia de la investigación a pie de calle, algo que ya había mostrado la producción televisiva *En el filo de la duda* (1993), centrada en las investigaciones que condujeron al descubrimiento del virus de la inmunodeficiencia humana (VIH).

Antes de *Estallido,* y en el contexto de los miedos irracionales de la Guerra Fría con sus epidemias de avistamientos de ovnis, a los que el semanario español *El Caso* no dejaba de prestar atención, *La amenaza de Andrómeda* (1971), de Robert Wise, fue un ejercicio, aparentemente de ciencia ficción, para mantenerse en lo políticamente correcto, que ponía de relieve el problema de las armas biológicas y su más que probable confinamiento en instalaciones al margen de la mirada y del control de la ciudadanía. Lo más interesante es la visualización realista de los protocolos de funcionamiento de los, probablemente, primeros laboratorios especializados en el estudio de brotes epidémicos incontrolados. En el momento de su difusión no existía aún una conciencia colectiva, ni mucho menos un *moral panic* (Garland, 2008), en relación a cualquier epidemia que no fuese bacteriana. Ese mismo año hubo un pequeño brote de cólera en España. Entre *La amenaza de Andrómeda* y *Estallido,* con un cuarto de siglo de diferencia, el riesgo epidémico a partir de virus pasó a ser una amenaza más patente, si bien en ámbitos reducidos, como en el caso del virus de Marburgo o del Ébola. Se trata de un nuevo modelo de riesgos acantonados y limitados, basados en brotes violentos, pero modelados por discursos políticos y retóricas sobre la seguridad. El VIH-sida supuso, a pesar de su confinamiento inicial a determinados comportamientos y grupos de riesgo, la definitiva toma de conciencia sobre el binomio epidemia-globalización, reavivada aún más en los últimos años por las alertas sobre la gripe aviaria, la gripe A (N1H1) o el último brote de enfermedad por virus Ébola.

Pero más allá de estas películas en las cuales surge el temor colectivo a la enfermedad que "estalla", la idea del apocalipsis asociado a la epidemia está teniendo un desarrollo sorprendente en el cine y la televisión a partir de la emergencia del muerto viviente. No es un azar que *Blade* y *The Walking Dead* partan de dos novelas gráficas en las que la infección viral es la causa mayor del apocalipsis, en un contexto en que la amenaza de la guerra biológica, generada tras el 11-S, alimentó los temores populares.

Las tres franquicias cinematográficas de *Blade* (1998) y su secuela, *Blade: the series* (2006), se mantienen dentro de los esquemas clásicos del género de vampiros, con mayor violencia *gore,* muchísimo más sexo y un diseño de producción que emplea sistemáticamente el mundo presente como referente del submundo de la minoría vampira. Una tendencia reciente, ilustrada sobre todo por algunas series de televisión, se basa en utilizar muertos vivientes y vampiros como una minoría que consigue convivir con los humanos. Este es el caso de True Blood (2008-2014), Being Human (2008), Crónicas Vampíricas (2009-) y su *spin-off* The Originals (2013-), entre otras, pero sobre todo de la muy corrosiva miniserie británica In the Flesh (2013). La serie de la BBC acepta la hipótesis de la infección viral apocalíptica, sobre la que define un irónico «síndrome del parcialmente muerto» que permite, por un lado, un tratamiento muy interesante de la gestión de una enfermedad crónica, y por otro una disertación muy crítica sobre la tolerancia a la diferencia en la sociedad británica actual.

Caminantes caníbales y humanos asesinos

Cuando el canal AMC anunció la emisión de The Walking Dead, la crítica estaba atenta al hecho de que detrás de la serie se hallaban, entre otros, Frank Darabont, considerado uno de los mejores guionistas de Hollywood; Greg Nicotero, el prestigioso creador de efectos especiales[4], y Gale Anne Hurd, exitosa productora. Además, era una

garantía que la idea y los guiones procediesen de los autores de la novela gráfica del mismo título, creada por Robert Kirkman. La lista de nombres hacía presagiar una serie de cierto nivel en un panorama televisivo que ha cambiado profundamente en los últimos años. Las series han supuesto nuevos lenguajes narrativos en relación al cine, y lo que es más importante, son accesibles a audiencias mundiales a través de Internet, lo que permite que amplios públicos tengan acceso a producciones de género que, en el cine, podrían ser más minoritarias.

En la genealogía de The Walking Dead están, sin duda alguna, tanto *La noche de los muertos vivientes* como *28 días después* (2002), pero con matices. En *La noche de los muertos vivientes,* la causa de la resurrección de los muertos no queda clara, pero están muertos, mientras que en *28 días después* y en The Walking Dead se habla de una infección de naturaleza más viral que bacteriana, lo que significa que los zombis no son «resucitados» sino «transformados», según la idea del síndrome del parcialmente muerto de In the Flesh. Sin embargo, la representación de los no vivos en The Walking Dead utiliza los mismos referentes que *La noche de los muertos vivientes,* y no la imagen del adolescente clorótico de la serie británica (más cercano a los vampiros adolescentes de la saga *Crepúsculo*, 2008-2012). La dramaturgia de la serie está, por tanto, alejada de la idea de enfermedad crónica, degenerativa o no, para situarse en un escenario mucho más próximo al modelo original del resucitado y que corresponde a una cultura que practica sistemáticamente la tanatopraxia y el embalsamamiento antes del entierro.

Aun así, al asumir la transmisión por mordedura, recupera además al vampiro, pero también al imaginario cultural del contagio de la rabia, un tema que tuvo un importante impacto cultural a principios del siglo XX. También invoca la demenciación hasta la animalización, cuyos referentes más obvios en la historia son los asociados a la cuarta fase de la infección sifilítica, o los relacionados con el alcoholismo y la epilepsia. No obstante, en la serie se va más allá, pues se trata de una suerte de descerebración clínica, lo cual remite al mantenimiento de las estructuras filogenéticas más primitivas en el *homo sapiens sapiens* y que, curiosamente, se cura descerebrando físicamente al zombi.

El camino seguido por The Walking Dead se opone, por tanto, a la evolución actual del género vampírico, centrado en cuerpos postadolescentes o en versiones, más o menos acentuadas, de la virilidad, como la de Wesley Snipes en la saga *Blade*, o de amazonas como Leonor Varela en *Blade II*, muy lejos del estilo varonil clásico de los dráculas de Cristopher Lee.

Aunque en la representación clásica del zombi en The Walking Dead los referentes al teatro parisino del Grand Guignol (1897-1962) son bastante obvios, la estética de la serie, con un color deslavazado y un poco sucio, con cielos poco luminosos, trata de reforzar, al menos en términos del paisaje, un cierto tono documental. Probablemente porque de paisaje se trata, ya que si en *La noche de los muertos vivientes* los protagonistas son los muertos vivientes, no es el caso de *28 días después* y The Walking Dead.

Según García Novo (1989; 8-9) el término *epidemiai* se había interpretado como «visitas al extranjero», aunque matiza que el título probablemente hace referencia a «ser cogido de improvisto». Corresponden ambas definiciones muy exactamente a dos temas fundamentales en The Walking Dead. Por una parte, la crisis que significa la epidemia, en este caso en su significado actual, muy bien narrada en el primer episodio. La plaga sorprende al protagonista, Rick Grimes, convaleciente en un hospital, y desde lo improvisto se desarrolla al arco argumental de la primera temporada, centrado en la búsqueda de una vacuna y de la cura, que les lleva sin éxito al Center for Disease Control de Atlanta. Seguramente esta primera temporada, en realidad una

[4] Su primer gran trabajo fue, precisamente, en un film de George G. Romero, *El día de los muertos* (1985). Se le considera uno de los herederos de la tradición de creadores de extrañas criaturas, como Ray Harryhausen y especialmente Tom Savini, con quien se formó.

miniserie de seis episodios, es la más luminosa de todas, al ilustrar la idea de la crisis, de lo inimaginable y, a la vez, el itinerario esperanzado de búsqueda de la salud del grupo fundacional.

A partir de la segunda temporada el tono cambia, una vez que se asume que es una epidemia sin control y que los medios que podrían haberla atajado han fracasado sin alternativa. Las soluciones «clínico-terapéuticas», ante las características de la infección, van a implicar respuestas contundentes. Por esa razón, en la tercera temporada Carol aplica la eutanasia y se amputa una pierna a uno de los miembros del grupo para detener la gangrena fruto de la mordedura infectada. Ya en la cuarta temporada, la pareja compuesta por el militar Abraham Ford y el Dr. Porter se propone como esperanza de curación, como argumento para sobrevivir.

No han sido el apocalipsis provocado por los «muertos parcialmente» y la búsqueda de una cura lo que ha supuesto el éxito popular y académico de esta serie, sino el modo de presentar la evolución de los que luchan contra los caminantes. En la mayor parte de las series apocalípticas (y en películas como *La Carretera,* adaptación de la novela de Cormac McCarthy), también en la que nos ocupa, los «buenos», esto es, los supervivientes de la raza humana que luchan por salvar ese patrimonio, evolucionan desde unas concepciones, digamos «democrático-americanas», a actitudes radicalmente totalitarias y filofascistas. La mirada sobre los caminantes es, fundamentalmente, racista, con un crescendo de violencia aparentemente imparable. Todo ello conduce a un colapso de valores justificado, en general, como una forma de salvaguardar los valores de la familia, en unos términos difícilmente comprensibles en Europa. En The Walking Dead, sobre todo en Rick Grimes, la evolución de los personajes hasta niveles de paranoia, a menudo clínicos, puede leerse también como lo que se llamaba una «epidemia psíquica», adoptando elementos de las descripciones clásicas de *folie à deux,* como resulta evidente en las actitudes de Rick y Carol de la quinta temporada. Por tanto, tenemos, por un lado, caminantes caníbales, pero también la transformación de los «buenos» en una colección de asesinos en serie que se matan entre ellos, fruto de la paranoia que les invade. Así, el juego entre el infierno representado por «los otros» y el infierno en uno mismo va a ser una de las claves más fascinantes de la serie.

El argumento resultante de esta forma de «epidemia psíquica» subraya el uso masivo de tecnología bélica, que pone de relieve el grado de personificación por amplios sectores de la cultura norteamericana del fetichismo de las armas de fuego, incluida la ballesta. Aparentemente, esta situación es presentada, a menudo, de una manera cínica, como un modo de sobrevivir a toda costa a cambio de convertirse literalmente en asesinos, o si se quiere, en los nuevos pistoleros de esta nueva cinematografía que ha vuelto a dotar de significado las formas del *western* clásico.

Marta Allué ha escrito páginas sobre la supervivencia que contradicen directamente el modo de representación de esta en The Walking Dead. El argumento de su obra, basada en literatura concentracionaria y en una cuidadosa etnografía, es que la supervivencia es el producto de aprendizajes sociales y culturales, aun en situaciones de máxima violencia, como sobrevivir en campos de exterminio. La supervivencia, entendida como una práctica, no daría lugar a ningún tipo de patología, sino al despliegue de habilidades y al ensayo de las mismas para resistir. La diferencia de matiz está en que no son necesariamente «los aparentemente fuertes» los que sobreviven, un argumento nuclear en el diseño de los protagonistas de algunas series (en el caso que nos ocupa, el de Rick), sino aquellos que saben adaptarse mejor y al día a día de la supervivencia sin ser, necesariamente, líderes ni héroes. El mejor no sería el que muere, sino el que llega al final; pero de este personaje se desconfía, puesto que «ve a saber qué ha hecho». Allué no sitúa el eje de su argumentación en un modelo moral cristiano, algo que sí está muy presente en la ideología de los héroes y en la idea de redención por la muerte, otro tema común en los guiones de la serie. En cierto modo, sobrevivir es pasar desapercibido, pero en The Walking Dead, si lo haces, no sobrevives.

Las narrativas de supervivencia que aparecen en la serie suponen un contraste muy marcado. Así, en la caracterización de algunos personajes, especialmente en la evolución del protago-

nista Rick Grimes y en la frialdad moral de su hijo adolescente, Carl Grimes, ambos aparecen como héroes, a menudo despiadados. Frente a ellos están la lógica y el sentido común de Carol, mucho más próxima al modelo de supervivencia que describe Allué. En un momento determinado se ve obligada a ejecutar a una niña que ha enloquecido, precisamente porque ha enloquecido, y en las circunstancias que se describen pone en peligro a los propios miembros del grupo. El personaje de Carol, muy interesante, quizás el que más, representa una praxis de la supervivencia basada en una observación sistemática de los hechos y en tomas de decisiones racionales en circunstancias extremas que la llevan a ser desterrada por aplicar una medida inevitable en una circunstancia sin alternativa. El contraste entre Rick y Carol, cuidadosamente manejado por los guionistas, enlaza también con contextos culturales muy idiosincráticos de los Estados Unidos, en los que el peso del discurso moral y religioso en los medios matiza mucho la labor de los guionistas.

El salvaje en el espejo

Hace dos décadas, el antropólogo Roger Bartra (1992) publicó *El salvaje en el espejo,* un muy atractivo ensayo sobre el imaginario de la alteridad en la Europa medieval, en el cual las inmensas florestas ocultaban quimeras y personajes misteriosos, mujeres y hombres peludos, seres monstruosos. En la inmensidad de la selva medieval, los claros de las rozas o las ciudades eran espacios de luz. En The Walking Dead, a diferencia de la muy urbana *28 días después,* y con la excepción de la primera temporada, bosques, campos y florestas que cruzan carreteras y líneas de ferrocarril abandonadas son el espacio de los caminantes. Su transformación les convierte en seres que viven en la naturaleza, ocasionalmente encerrados en casas o almacenes de los que ignoran cómo salir, y que vagan de día y de noche en busca del que, suponemos, es su alimento. Frente a las ciudades desiertas, campos de caminantes. Frente a la idea de la cuarentena, o de la exclusión de los salvajes, o del internamiento de lo patológico en instituciones, los supervivientes, los cuerdos, en The Walking Dead, deben vivir encerrados. Viven enclaustrados en refugios donde puedan atrincherarse, en pequeños reductos, condenados a salir para hacer aguada, o acumular alimentos, moviéndose a la intemperie en zona peligrosa, como la tropa recluida en los blocaos del ejército español en *Annual* rodeada por las hordas rifeñas. El mundo ha dejado de ser humano: la naturaleza, caminantes incluidos, ha tomado el relevo, y como en una nueva Edad Media, los refugios se rodean de muros teóricamente inexpugnables, o la mayor de las paradojas, la prisión y sus presos se convierten en espacio de libertad.

El juego de contrastes entre los peligros de la epidemia que imperan en el mundo natural y la necesidad de construir espacios para excluirse resulta interesante desde un punto de vista comparativo. La tipología es en sí misma sugestiva: en la segunda temporada, la alquería; en la tercera, la prisión libre frente a la ciudad del Gobernador, esclava, la estación ferroviaria y sus almacenes; finalmente, en la por ahora última temporada, la utopía urbana, que enlaza con la Franceville de *500 millones de la Begum* (1879) de Jules Verne, se muestra higiénica, con un esbozo de sociedad civil que debe asimilar al grupo de supervivientes bárbaros que acompañan a Rick y Carol. A ella llegan a través del viaje iniciático consecuencia de la opción de llevar al sargento y al doctor (de nuevo la esperanza respecto a la cura) a su destino.

No sabemos cuál va a ser la evolución futura de la serie, que en la última temporada incide sobre todo en la reconstrucción, casi imposible, de una civilidad para quienes han ido viéndose despojados de su teórica humanidad en su viaje hacia la supervivencia. A lo largo de su periplo, en manos de la naturaleza, han pasado a compartir, como si de una epidemia se tratase, la paranoia y la profunda desconfianza en los propios seres humanos. Esta situación deriva, en parte, de su incapacidad de manejar otros recursos que no sean los de la sociedad tecnológica. No son campesinos, dependen de lo que queda en los supermercados, e incluso los animales domésticos han dejado de existir. Pero siempre queda gasolina para mover autos y camiones, y munición para alimentar los cargadores de los fusiles de asalto.

Conclusiones

No es seguro que The Walking Dead, a pesar de sus múltiples cualidades cinematográficas, pueda entrar en el grupo de series de culto de la última década. Hay mucha competencia. La producción académica sobre ella es, en sí misma, sorprendente, puesto que la mayor parte de los elementos que pone en juego proceden, tal como hemos mostrado, de una vieja genealogía cultural, tratada ya en el cine, y cuyas raíces están, como mínimo, en las culturas medievales europeas. Incluso la plaga, como tal, remite directamente al imaginario de las pestes medievales y modernas, y los caminantes a los no muertos que pueblan el folklore. Sin embargo, millones de espectadores en todo el mundo siguen con atención los episodios como si los zombis fuesen una novedad. Los artículos aventuran numerosas hipótesis, pero quizá solo sea ese "funciona" de los productos audiovisuales, tan difícil de explicar.

Bibliografía

- Aguado Peláez D. Imaginario postapocalíptico en las series de televisión norteamericanas tras el 11S: análisis de The Walking Dead (AMC, 2010-). En: Espacios de comunicación: IV Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación en Comunicación. Bilbao: Asociación Española de Investigación de la Comunicación; 2013. p. 1091.
- Allué M. La piel curtida. Barcelona, Bellaterra; 2008.
- Bartra R. El salvaje en el espejo. UNAM, Ediciones ERA; 1992.
- Berk I. The Walking Dead as a critique of American democracy. CineAction. 2015; 95.
- Bishop KW. Dead man still walking: a critical investigation into the rise and fall… And rise of zombie cinema. Arizona: University of Arizona; 2009. Ph. D. Dissertation.
- Bishop KW. Dead man still walking. Journal of Popular Film and Television. 2009;37:16-25.
- Bishop KW. American zombie gothic: the rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture. Jefferson, NC: McFarland; 2010.
- Carrasco Asenjo M, Jimeno Maestro J. La epidemia de cólera de 1971. Negar la realidad. Revista de Administración Sanitaria Siglo XXI. 2006;4:583-97.
- Cocarla S. Reclaiming public spaces through the performance of the zombie walk. En: Smith R. Braaaiiinnnsss! From academics to zombies. Ottawa: University of Ottawa Press; 2011.
- García Novo E. Introducción a los libros de epidemias. En: Tratados Hipocráticos V. Epidemias. Traducción, introducciones y notas de Alicia Esteban, Elsa García Novo y Beatriz Cabellos. Madrid: Gredos; 1989. p. 7-19.
- Garland D. On the concept of moral panic. Crime, Media, Culture. 2008;4:9-30.
- Gubern R, Prat Carós J. Las raíces del miedo: antropología del cine de terror. Barcelona: Tusquets; 1979.
- Hand RJ, Wilson M. Grand-Guignol. The French theatre of horror. Exeter: University of Exeter Press; 2002.
- Hand RJ, Wilson M. London's Grand Guignol and the theatre of horror. Exeter: University of Exeter Press; 2007.
- Hand RJ, Wilson M. Performing Grand-Guignol. Playing the theatre of horror. Exeter: University of Exeter Press; 2015.
- Hearn L. Japan. An attempt of interpretation. New York: Macmillan; 1904.
- Lavia D. Epidemias y pandemias en el cine. Quintadimension, marzo de 2009. (Consultado el 13 de mayo de 2014.) Disponible en: http://www.quintadimension.com/televicio/index.php?id=243
- Lavia D. Epidemias y pandemias fantásticas en el cine. Cinefania, marzo de 2009. (Consultado el 13 de mayo de 2014.) Disponible en: http://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=188
- Nuckolls C. The Walking Dead as conservative cultural critique. Journal for Cultural and Religious Theory. 2014;13:102-10.
- Pirie D, Ibeas Delgado JM. El vampiro en el cine. Barcelona: Círculo de Lectores; 1977.
- Porras-Gallo MI, Davis RA. The Spanish influenza pandemic of 1918-1919. Rochester: University of Rochester Press; 2014.
- Pulliam JM, Fonseca AJ. Encyclopedia of the zombie. The Walking Dead in popular culture and myth. Santa Bárbara, CA: ABC-CLIO; 2014.
- Rawlings R. Survivors and victims: gothic feminism, deconstruction and colonialism in "I Walked With A Zombie". Meaghan Walsh Issues In Cinema Theory; 2008 (Spring).
- Redfern N, Steiger B. The zombie book: the encyclopedia of the living dead. Canton, MI: Ink Visible Press; 2015.
- Roche D. Resisting bodies: power crisis/meaning crisis in the zombie film from 1932 to today. Revue Interdisciplinaire «Textes & contextes», No. 6 (2011). Discours autoritaires et résistances aux XXe et XXIe siecles. 28 novembre 2011. (Consultado el 13 de mayo de 2015.) Disponible en: http://revuesshs.ubourgogne.fr/textes&contextes/document.php?id=1355
- Tabernero Holgado C, Perdiguero Gil E. El cine y las dimensiones colectivas de la enfermedad. Revista Medicina y Cine. 2011;7:44-53.
- Tabernero C, Perdiguero-Gil E. Cine y medicina: imágenes sobre la salud y la enfermedad. En: Brigidi S, editor. Cultura, salud y cine. Tarragona: Publicacions URV; 2015.
- Tratados Hipocráticos V. Epidemias. Traducción, introducciones y notas de Alicia Esteban, Elsa García Novo y Beatriz Cabellos. Madrid: Gredos; 1989.