

LES REVENANTS	<p>Francia</p> <p>Creador Fabrice Gobert</p> <p>Producción Caroline Bermejo, Jimmy Desmarais</p> <p>Producción ejecutiva Matthew Carnahan, Jessica Borsiczky, Stephen Hopkins</p> <p>Intérpretes Anne Consigny, Clotilde Hesme, Céline Salette, Pierre Perrier, Guillaume Gouix, Frédéric Pierrot, Constance Dollé, Ana Girardot, Jean-François Sivadier, Alix Poisson, Jenna Thiam y otros.</p>	<p>2012, primera temporada</p>
THE WALKING DEAD	<p>Estados Unidos</p> <p>Creador Frank Darabont</p> <p>Producción Scott M. Gimple, Greg Nicotero, Gale Anne Hurd, Robert Kirkman, Charles H. Eglee, Frank Darabont, Glen Mazzara</p> <p>Intérpretes Andrew Lincoln, Sarah Wayne Callies, Jon Bernthal, Laurie Holden, Jeffrey DeMunn, Steven Yeun, Chandler Riggs, Norman Reedus, Lauren Cohan, Danai Gurira, Melissa McBride, Scott Wilson, Emily Kinney y otros.</p>	<p>2010-2014, cuatro temporadas</p> <p>Frank Darabont, transposición de la serie de cómics homónima de Robert Kirkman</p>

Qué se hace con los muertos

Qué se hace con los muertos, ya sea que regresen o no, es una cuestión con implicancias de índole familiar y política. En la *Antígona* de Sófocles el enfrentamiento con Creonte sobre el destino de los restos de Polinices es un conflicto entre el orden familiar y el régimen político. La preceptiva familiar, ligada a las divinidades ctónicas —y a la supervivencia tras la muerte—, implica un cierto tratamiento para con los muertos propios, mientras que el ordenamiento político, vinculado con los dioses olímpicos, define qué se hace con los vivos y los muertos en función de los intereses, símbolos y valores del Estado, y a partir de la división más o menos tajante entre propios y enemigos. Los zombis o, en general, los muertos que regresan plantean un

conflicto que continúa con esta tradición. El muerto que regresa ya es de por sí parte del grupo de los enemigos, sin perderse por esto los lazos familiares preexistentes. Pero a la vez los muertos que regresan conllevan una amenaza y representan una diferencia insuperable respecto de la especie humana.

En los tempranos comienzos de las películas de zombis en el cine ya se pueden encontrar estos elementos al menos de manera seminal. *White Zombie* (1932), dirigida y producida por los hermanos Victor y Edward Halperin, y con guión de Garnett Weston, narra la transformación en zombi de Madeleine Short Parker (Madge Bellamy), la prometida de Neil Parker (John Harron), por la magia de Murder Legendre, el brujo vudú inter-

pretado por Béla Lugosi que produce y dirige a los zombis. Aquí el zombi está asociado con un motivo clásico del género gótico, la dominación de la mujer. Este peligro importa, además, un riesgo para la buena formación de la familia: en este caso, se trata del vínculo amoroso entre Madeleine y su prometido Neil. Siguiendo la tradición del género gótico, la *buena formación* de la familia es indisociable aquí de la formación de la *buena familia*, pues el género identifica casi por completo los valores morales familiares con la unión cordial y espontánea de los amantes, sin mediación de engaños e intereses, solamente motivada por el amor y la afinidad de las almas. También encontramos formulado aquí el conflicto político, y se subraya de manera explícita la ausencia e incapacidad de las autoridades estatales. Legendre utiliza los “cuerpos” (*corps*), tal como son denominados ocasionalmente los zombis en el film, como esclavos, mano de obra gratuita que no hay que alimentar y pueden soportar jornadas laborales infinitamente largas. Los zombis son humanos transformados en “cuerpos”. Aquello que en la novela gótica era la dominación de la mujer por parte del *rhétor*, el villano cuyo poder reside en la manipulación y en la voz, ahora se transforma en la dominación a distancia a través de la brujería o la hipnosis, pues Legendre hace llegar su mirada o su voz a la distancia. Estos dos motivos, la amenaza de la familia y los cambios en las relaciones sociales y políticas, son centrales para la fundación del género con las películas de George Romero, que establecen los códigos nítidamente identificables a partir de una variedad de elementos: torpeza de movimientos y voracidad de los zombis, pandemia a escala mundial y por lo tanto situación apocalíptica, planos detalle de los cuerpos mutilados y de los zombis alimentándose de

las vísceras de vivos y muertos, búsqueda de refugio en los domicilios privados y en los lugares públicos —que ahora pasan a redefinirse como espacios privados—, unión de un grupo de individuos heterogéneos contra el enemigo común, eliminación de los zombis únicamente a partir de la destrucción de la cabeza (por medio de un disparo o similar), la amenaza bajo la forma de la horda y, en este sentido, el zombi como alegoría de las masas dormidas o idiotizadas.

1.

En contraste aparente con esta tradición, en el comienzo de *Les revenants* el centro de la atención se coloca en el interior de la familia y de la vida doméstica, como amenaza *únicamente* dentro de este espacio. Camille (Yara Pilartz), el personaje que da nombre al primer episodio, regresa a su casa luego de cuatro años de su muerte, que tuvo lugar como consecuencia de un accidente del ómnibus escolar en que viajaba con sus compañeros de escuela. Pero ella no vuelve como un zombi, o al menos no como un zombi clásico del cine; por el contrario, su apariencia externa sigue siendo la misma que tenía el día en que murió, antes del accidente. Es como si el tiempo se hubiese detenido para ella. Esta suspensión del tiempo se resalta por medio del motivo de las hermanas gemelas. Su hermana gemela, Léna (Jenna Thiam), es probablemente quien peor toma el regreso; acaso porque la apariencia de Camille en contraste con la de ella, ahora varios años mayor —al menos en apariencia—, expone la violación de las leyes de la naturaleza. Esa elección ya sitúa la trama en la proximidad del género fantástico y en las cercanías de la representación de lo siniestro.

En las clásicas películas de zombis, el quiebre de las leyes naturales, el regreso de los muertos, está asociado con el quiebre del sistema de relaciones sociales: los zombis, ya sea de manera aislada o más aún como horda, atentan contra el estado de cosas existente, y en la mayor parte de los casos lo logran destruir rápidamente, por medio del terror y el caos que comienza a imperar en las ciudades, y por medio de la pandemia también. Esto sucede en gran medida porque el orden social supone una cierta regularidad de la naturaleza, el poder contar con hechos tales como la salida del sol todas las mañanas y la separación más o menos tajante entre muertos y vivos. Pero, además, la aparición del zombi pone en crisis los vínculos sociales porque el muerto vivo es un ser que trae consigo la peste y de ese modo amenaza con terminar con el modo de existencia conocido e incluso con la raza humana toda. En este punto, *Les revenants* se separa con gran inteligencia desde el comienzo de la tradición zombi. La llegada de un individuo que rompe con el orden natural no amenaza *a priori* a la sociedad, aunque sí pone en jaque la constitución tradicional de la familia.

Los zombis clásicos ya eran un problema práctico y conceptual para los hombres, pues a un tiempo debían intentar sobrevivir a la amenaza y tenían que definir de qué modo se vinculaban con sus pares ante este nuevo fenómeno y qué debían hacer con esta nueva especie, de aspecto humano y comportamiento en gran medida animal, una especie que busca primariamente la supervivencia y no establece ningún vínculo comunitario más que la aglutinación. Si incluso con todas estas diferencias, la semejanza física con los humanos resultaba al menos inquietante y siniestra, porque

era la encarnación más literal de lo familiar transformado en la amenaza de lo Otro, *Les revenants* coloca en un segundo o tercer plano la alegoría de las masas dormidas y las críticas veladas a un ordenamiento social y político, para situar en el centro de la tensión la amenaza de lo siniestro en el seno de la familia.

La acción de todos los regresos extraños de la serie tiene lugar en un pequeño pueblo montañoso de Francia, entre cortes de energía inexplicables y frecuentes, el agua de un embalse que se reduce sin causa aparente y deja al descubierto animales muertos y algunas marcas extrañas que van apareciendo en los cuerpos de vivos y muertos. De hecho, resulta difícil —y acaso imposible— establecer una distinción clara entre los que regresan y los vivos ordinarios. A medida que la serie avanza en sus ocho capítulos, el conflicto familiar se va transformando en un problema social, pero la serie se encarga de dar la primacía meticulosamente a la amenaza del orden familiar y en indicar que aquello que por momentos aparece como amenaza de la sociedad toda solamente consiste en una pantalla para encubrir los conflictos familiares y la amenaza de derrumbe de la familia —tal como sucede paradigmáticamente con el enfrentamiento entre la gendarmería y la horda en el último episodio de la temporada—.

El segundo capítulo, dedicado al regreso de Simon (Pierre Perrier), insiste en la amenaza de la destrucción de la vida familiar, ahora de Adèle (Clotilde Hesme). Todos los personajes que regresan misteriosamente, Camille, Simon, Victor (Swann Nambotin), Serge (Guillaume Gouix), Madame Costá (Laetitia de Fombelle) parecieran querer retomar sus vidas allí donde las dejaron y establecer nuevamente lazos familiares, ya sean los antiguos (Simon, Camille, Serge) o nuevos pero

íntimamente relacionados con los antiguos (Victor con Julie –Fabrice Gobert–, a quien supone el hada anunciada por su madre). Es como si los zombis de *Les revenants* fueran la contracara perfecta de la tradición de las películas zombis, pues los que regresan ahora vienen a reclamar y buscar aquello que los zombis tradicionales hasta aquí todavía no habían reclamado ni buscado. En este sentido, uno podría pensar que “los revenidos” son todavía de una humanidad más profunda que los vivos, o al menos esta pregunta está latente en la serie. Al menos en muchos aspectos son *demasiado humanos*. Esto se hace visible en el carácter colérico de Simon; en los celos de Camille respecto de su hermana; en las creencias infantiles de Victor; en la repetición de Serge de sus conductas previas a la muerte y en su voluntad de cambiarlas en el encuentro con Léna, etc.

El conflicto social, en cambio, debe ser comprendido –sostenemos– como consecuencia del cuestionamiento de la vida familiar: Thomas (Samir Guesmi), el capitán de la gendarmería, emprende la guerra a los *muertos vivos* por la llegada de Simon y por el hecho de que esta llegada amenaza con destruir su familia. Luego del suicidio de Simon, Thomas ha formado una nueva familia con Adèle y su hija Chloé (Brune Martin). El regreso de Simon pone en jaque esta asociación familiar, pues Simon y Adèle retoman de manera breve pero con consecuencias inmensamente significativas su historia de amor. Thomas, quien ya había transformado su vida doméstica familiar en la continuación de su trabajo –ha colocado cámaras en la casa y de este modo “vigila” a Adèle–, decide entonces empezar una guerra contra los *revenidos* y la lucha que tiene lugar en el último episodio sucede solamente porque Thomas se niega a acceder a la petición de los revenidos de

entregar a Adèle, quien aparentemente tiene en su vientre a un hijo de Simon. Según Lucy (Ana Girardot), que se ha convertido recientemente en la conductora del grupo de estos muertos vivos, esa criatura híbrida, conjetural y futura pertenecería también a los revenidos.

Aquí está probablemente el elemento más inquietante de la serie, la indiferenciación entre unos y otros, la ausencia de una separación tajante entre los dos grupos. Es como si la serie tomara motivos del género de zombis para desplazarlos de su jerarquía tradicional, y reconfigurar los elementos más obvios de la tradición como conflictos de baja intensidad o colocarlos en un segundo plano y poner en el centro, por el contrario, aquellos que normalmente aparecen en segundo plano. Al igual que los zombis, los revenidos son voraces, pero no se alimentan de hombres, sino de la misma comida que los humanos. También son aparentemente inmortales, aunque tardan mucho más en resucitar o levantarse. La descomposición de los revenidos también aparece esbozada en la serie, pero el proceso es mucho más lento que en los zombis tradicionales. En todos estos aspectos, los revenidos se asemejan de manera inquietante a los humanos mucho más que los zombis. Y en muchos casos la confusión es casi perfecta. No se sabe a qué grupo pertenecen Adèle y Lucy. Serge es, antes y después de morir en manos de su hermano, un asesino serial que se alimenta de las vísceras de sus víctimas, tal como lo hacen normalmente los zombis. En el último episodio, la madre de Camille se va con el grupo de los revenidos, a pesar de que no hay ningún indicio para pensar que pertenece a ese grupo. Este hecho sugiere una alegoría sobre los modos de tramitar el duelo, sobre la forma en que la pérdida de una persona amada y el aferrarse a la muerte

expulsa del mundo de los vivos al sujeto de duelo (un elemento presente en varias películas clásicas, *Vértigo*, de Hitchcock; *Más allá del olvido*, de Hugo del Carril).

El énfasis en la familia y en el conflicto familiar sobre cómo se procesa la muerte del ser querido, ya aparece al menos de manera parcial en la tradición de las películas de zombis. Pero, por lo general, este es solo el comienzo para que se desencadene el caos social, tal como sucede por ejemplo en *The Night of the Living Dead* (1968), la primera película de zombis de George Romero, que combina de manera ejemplar estos dos elementos. La película comienza con el viaje de dos hermanos, Barbra (Judith O'Dea) y Johnny (Russell Streiner), a un cementerio en una Pensilvania rural, con la finalidad de visitar la tumba del padre. El contacto con la muerte y los lazos de la familia se perfilan, desde el inicio, como el horizonte del terror, y el hermano varón se permite el lujo de amedrentar a su hermana con la representación de los zombis, y con la idea de que los propios muertos vienen a buscarla: "*They're coming to get you, Barbra*", le dice Johnny.

Esta amenaza de la familia y a la familia que termina por ser una amenaza de toda la sociedad sucede precisamente cuando la sociedad estadounidense estaba siendo sacudida en sus bases por la Guerra de Vietnam, que en parte preparó al público para la crueldad de las imágenes y para instalar de manera definitiva en el imaginario social a los zombis, que a semejanza de los sobrevivientes de la guerra volvían de la muerte.¹

Dentro de este contexto, los propios muertos, como figura del enemigo, adoptan la forma de la horda en el imaginario de la persecución dentro del propio ámbito familiar, ligado al espacio físico de la vivienda privada. En ese sentido, cabe recordar que buena parte de la película se desarrolla bajo la amenaza de que los zombis entren a la granja a la que han llegado Barbra y Ben (Duane Jones), un afroamericano que la rescata y la ayuda a escapar de los zombis. En ese espacio cerrado de la casa familiar, específicamente en el sótano, hay una familia tradicional compuesta por Harry Cooper (Karl Hardman), su esposa Helen (Marilyn Eastman) y su hija Karen (Kyra Schon), así como una joven pareja, Tom (Keith Wayne) y Judy (Judith Ridley).

El encuentro de un negro y una mujer, representantes de dos minorías, y las familias blancas y tradicionales postula el conflicto de la formación de un sujeto colectivo a partir de una colección heterogénea de individuos. Este motivo persiste en la filmografía del género zombi, y no son pocos los casos en que la gente honrada debe cerrar filas con las bandas de criminales para combatir con los muertos vivos, el enemigo común. Este motivo, ya presente en el *western*, en el *fantasy* y probablemente en todas las formas contemporáneas de la épica, retoma la discusión sobre la formación del pacto social, a partir del miedo y a pesar de la diversidad de los implicados y los diferentes intereses. El cine trata de pensar, entonces, en este nuevo contexto, cómo se forma un nuevo sujeto colectivo ahora que los propios se han transformado

¹ Tom Savini, el encargado de los efectos especiales de la segunda y tercera películas de la saga de Romero, se desempeñó como reportero en la Guerra de Vietnam. En diversas entrevistas declaró que se inspiró en imágenes de la guerra para las imágenes más cruentas.

en enemigos y están detrás de uno. *Les revenants* parece haber centrado toda la historia sobre esta frase que Johnny dice a su hermana: “*They’re coming to get you*”. La serie pone el énfasis en las persecuciones y las huidas individuales, en el hecho de que los revividos vienen a buscar algo a este mundo y, de este modo, disputarle a los vivos “lo suyo” o incluso la vida: Camille comienza a ver a Frédéric (Matila Malliarakis), el novio de Léna; el regreso de Serge produce la muerte de Toni (Grégory Gadebois), por la culpa que le genera el recuerdo de haber asesinado a su hermano; luego de una intermediación de Victor, se suicida Mademoiselle Payet (Carole Franck), la vecina molesta de Julie. En contraste con la catástrofe social, que suelen explotar las películas de zombis, aquí se trata de las persecuciones y fantasmas familiares y domésticos.

2.

The Walking Dead es la serie de zombis que con mayor claridad ha puesto en el centro de la discusión el pacto social, fundamentalmente a partir de su segunda temporada, si bien ya se había insinuado este motivo mucho antes. Pero la primera temporada se concentra en la trama familiar de carácter melodramático. Tras levantarse de un estado de coma, Rick Grimes (Andrew Lincoln) busca a su esposa Lori (Sarah Wayne Callies) y a su hijo Carl (Chandler Riggs), que ahora han formado una nueva agrupación familiar con Shane Walsh (Jon Bernthal), el mejor amigo de Rick. (La trama familiar aparece también en el conflicto entre Daryl Dixon y su hermano Merle.) En la primera temporada, e incluso en buena parte de la segunda, el centro de la trama está colocado en este triángulo amoroso, y es recién con la apari-

ción de la figura de Hershel Greene (Scott Wilson) que se plantean de forma abierta los problemas entre el viejo orden familiar y político y los nuevos modos de vida posibles. La serie sugiere que el nuevo estado de excepción implica la necesidad de un nuevo pacto social, pues la peste zombi rompe con todas las reglas de lo conocido y amenaza con destruir no solo el orden social, sino también la especie, pues los zombis son predadores naturales de los humanos y, además, propagan la peste. Se trata de saber, entonces, qué vínculos se pueden establecer ahora con el antiguo modo de vida, y si todavía la conmiseración tiene algún lugar en esta nueva situación, o si no se tendrá siquiera compasión por los afectos cercanos.

En la granja de Hershel, y en el marco de su ley, se guarda fidelidad a los vínculos familiares —los muertos vivos propios—. En la tradición de *Antígona*, Hershel intenta guardar para con sus familiares y amigos zombis las mismas consideraciones que se tenían con los enfermos antes del apocalipsis. Los aísla en el granero y los alimenta, y espera que se encuentre una cura para ellos. En general, los pronunciamientos de Hershel entonan con la defensa de un orden natural y religioso. Precisamente en esta segunda temporada, podemos distinguir cuatro modelos de liderazgo o modos de ejercicio del poder: Rick, Shane, Hershel y Dale (Jeffrey DeMunn), y de acuerdo con estos modelos se plantean formas diferentes de pactos sociales y de ley. En el conflicto entre Rick y Shane, se juega una oposición de índole política que también es de carácter moral. Está claro que para Shane la nueva situación implica una ruptura con la tradición y —según su perspectiva— cualquier consideración de los valores humanitarios o morales antiguos representa ahora un estorbo para la finalidad

de sobrevivir en este nuevo estado de cosas, que —tal como él lo ve— no es un orden sino la actualización del estado de naturaleza, en que solamente rige la ley del más fuerte. De allí que, en una incursión con Otis para buscar provisiones, sacrifique a su compañero para entregarlo como alimento a los zombis y poder escapar. De esta acción y otras similares, podemos colegir que Shane se guía por una lógica estricta de medios y fines. De esta manera, intenta sobrevivir y lograr la propia felicidad. Por ello, se dispone a matar a Rick al final de la temporada, para volver a formar la familia con Lori y Carl. Pero Rick descubre la trampa y logra matar a Shane.

Si Rick se había convertido hasta ese entonces en una suerte de líder moral y político, ahora ese lugar es cuestionado con severidad, luego de que mata a su mejor amigo. Estos modos de liderazgo y de encarnar la ley quedan subrayados por el hecho de que tanto Shane como Rick son ex policías, que de diferente manera encaran la nueva situación en que el ejercicio de la ley ya no está supeditado a un aparato judicial. Hershel, en cambio, es un líder civil que sigue apegado al viejo orden y los viejos valores religiosos y familiares. Hershel representa la ley tradicional en que se fusionan cabeza de familia, líder religioso y líder civil. En sintonía con esta tradición, él no se resigna a enfrentarse en una guerra total contra los caminantes, y alimenta a los familiares que ahora han pasado a ser zombis.

Mientras Shane está vivo, Rick es solamente uno de los líderes del grupo y debe consultar permanentemente con Hershel sus decisiones. Según este modelo de liderazgo, son Rick y Hershel los que tienen al comienzo la soberanía, y luego toda la comunidad de la granja. El modo de decisión es

la consulta y la votación, y el gobierno se asemeja a una democracia participativa improvisada, en pequeña escala y sin división de instituciones ni poderes. Esta última característica sale a la luz en el capítulo 11 de la segunda temporada, titulado “Judge, Jury, Executioner”. Se trata aquí de qué se hará con Randall (Michael Zegen), miembro de un grupo de criminales que Rick, Hershel y Glenn (Steven Yeun) han traído capturado a la granja.

Mientras mantienen a Randall preso, Daryl lo tortura y consigue saber que su grupo está compuesto aproximadamente por 30 hombres fuertemente armados, que anteriormente han violado a un par de adolescentes y han obligado a sus padres a presenciar la escena. Esto lleva al grupo a considerar el asesinato de Randall. Dale está horrorizado por la tortura y por la discusión de la posible ejecución. La tortura ya supone el regreso a un estado premoderno de ejercicio de la justicia, en que la confesión era, gracias a la tortura, la reina de las pruebas [*regina probationis*]. El pasaje de este paradigma al sistema de pruebas indiciario supone un cambio gnoseológico pero a la vez la necesidad del respeto de los derechos individuales, que quedan abolidos en cuanto Daryl recurre a la tortura para extraer información.

El debate gira en torno a qué hacer con Randall, que es una amenaza para el grupo porque puede revelar el lugar de la granja a sus compañeros. El miedo ante la amenaza, la pregunta sobre el modo de justicia actual y la posibilidad de una sociedad civil, con un proceso judicial —Andrea (Laurie Holden) era anteriormente una abogada comprometida con los derechos humanos— y las respectivas garantías y derechos que se deben respetar, son algunas de las preguntas que se

consideran en este capítulo. El miedo es el elemento fundamental para evaluar la decisión, a pesar de que Randall es apenas un niño. Pareciera que para el grupo ahora todos los derechos y libertades podrían quedar abolidos, salvo la libertad de garantizar la autoconservación por todos los medios y mediante las propias fuerzas, como si se encontrara en el estado de naturaleza retratado por Thomas Hobbes. Dentro de este marco general, Dale es la excepción, el “reservorio moral” del grupo, y trata de convencer a los demás protagonistas, uno por uno, de que no se puede matar sencillamente a un hombre o torturarlo, e insiste en subrayar las transformaciones que van sufriendo los personajes, cómo se van deshumanizando. Varios de los miembros han perdido sus convicciones religiosas y otros también las morales y políticas: Lori, por ejemplo, ha dejado de lado su condena a la pena de muerte, al igual que Andrea y Hershel. Y en la pequeña discusión sobre Randall la pena de muerte es presentada por Dale como un *castigo preventivo*, no por un crimen cometido, sino por un crimen que se podría cometer. Matarlo —afirma Dale— sería consagrar la desaparición de la civilización. Dale remarca el hecho de que ellos ya no son mejores que aquellos a los que tanto temen. La frase, inteligentemente ambigua, alude de manera ambivalente tanto a los zombis como al grupo de criminales compañeros de Randall. ¿Cuánto vale la vida en este mundo de posapocalipsis zombi? El grupo decide ejecutar a Randall a pesar de la oposición sostenida de Dale, que abandona la comu-

nidad y se enfrenta solo, ahora sí, al estado de cosas actual, que ha quedado caracterizado —según su propia visión— como el regreso al estado de naturaleza. Al final del capítulo muere Dale y así termina de consumarse la desintegración (de los valores humanitarios) de la comunidad.

Hacia el final de la temporada, la comunidad tiene que abandonar la granja y ganar otra vez los caminos. De este modo, regresa a un estado anterior a la organización sedentaria vinculada a la agricultura, y comienza con un modo de vida previo a la revolución neolítica, viviendo de la caza y la recolección (ahora en supermercados y otras tiendas abandonadas).² En la escena final, el grupo pone en tela de juicio el liderazgo de Rick y él, tras invitar al que quiera a irse y buscarse su suerte sin él, declama una de las frases más célebres de la serie, que marca un nuevo pacto social con la comunidad: *This isn't a democracy anymore*. Con este cambio también se da una reconfiguración del grupo, pues han perdido a algunos de sus integrantes, Dale y Shane, que mueren, y Andrea, que es rescatada por Michonne (Danai Gurira). Este personaje que ingresa en el cierre de la segunda temporada y toma protagonismo en la tercera es el símbolo de la desaparición de la humanidad tal como la veía Dale. Ella encarna ahora ese futuro que no tuvo Dale. Se ha sustraído a los modos de asociación actuales de los hombres, que juzga peligrosos e indignos, y se ha transformado en una suerte de *cowgirl* en este mundo sin ley. Acompañada por dos *walkers*

² Hasta el último momento de la temporada Hershel se niega a abandonar la granja, de un modo que evoca a varios personajes célebres del cine norteamericano, entre ellos a la Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), de *Gone with the Wind* y la Ella Garth (Vo Van Fleet) de *Wild River*, una suerte de matriarca de una familia tradicional que habitó allí por muchas generaciones.

encadenados, a quienes ahora utiliza como herramientas para ahuyentar a los otros zombis, ella misma es su propia ley.

En el comienzo de la tercera temporada se enfatiza la vuelta del grupo a un estado de naturaleza. En la lucha por la mera supervivencia, los protagonistas se parecen ahora cada vez más, incluso en su apariencia física, a una horda de zombis. En consonancia con esto, sabemos que todos, incluso aquellos que no presentan signos visibles de estar contagiados ni han sido mordidos, están infectados. Toda la tercera temporada recurre a la tradición de los tratados sobre el gobierno civil. Uno de los personajes más importante que se incorpora es un hombre al que los suyos llaman *the Governor* (David Morrissey) —y cuyo nombre verdadero es Phillip—, el jefe político de un pueblo de 75 habitantes denominado Woodbury. En esta temporada los zombis son en líneas generales el trasfondo de la situación posapocalíptica, pero los verdaderos conflictos se desarrollan más allá —o más acá— de los zombis. Tanto los dramas familiares, entre Merle y su hermano, Rick y los fantasmas de Lori, Glenn y Maggie (Lauren Cohan), como los conflictos de tipo político, entre el gobernador y los suyos, entre Rick y los suyos, entre el grupo de Rick y el del gobernador, prescinden casi por completo de los zombis, más allá de tomarlos como la amenaza exterior que determina las nuevas condiciones de vida.

La situación posapocalíptica de la serie fue interpretada por los republicanos en sintonía con lo que denominan la *post-Obama-clypse America*, y la amenaza de los zombis a los vivos como la de legiones de hambrientos, desempleados e ilegales que podrían devorar a los ricos y poderosos. La presunta destrucción de un poder central, la multi-

plicidad de agentes de poder, las uniones de las minorías, la destrucción de la sociedad civil y la infraestructura pública también fueron interpretadas en este sentido.

Esta interpretación resulta al menos llamativa, pues deja de lado el hecho de que el poder de Rick es efectivo e inconsulto incluso en las fases en que supuestamente impera la consulta popular. El *Governor* es probablemente la figura más fácilmente identificable con un poder fuerte centralizado. Y en la lucha entre el *Governor* y Rick se expresa también la tensión entre dos modos de ejercer el poder de manera más o menos personalista y unilateral. Entre el grupo de Rick y el grupo del *Governor* se desarrolla una guerra que amenaza con no acabar jamás y destruir a nuestros héroes. Dentro de este marco, la deshumanización de ambos bandos es casi completa, y en un encuentro secreto, *the Governor* y Rick pactan la paz a condición de que Rick entregue al gobernador a Michonne. Rick decide de manera soberana y acepta el trato, pero luego se arrepiente y explica al grupo que deben cambiar el modo de decisión. En esta situación se retoma el cierre de la segunda temporada y se regresa a la democracia. Rick anuncia que él ya no va a decidir el destino de todo el grupo, de ahora en más “votaremos” [*“we vote”*]. El gobernador y en parte Rick habían establecido dictaduras soberanas en diferentes grados y de diversos modos, y esto ya incluía el sacrificio de los individuos para el “bien común”. Esto ya había pasado con la decisión respecto de Randall, en situación de *democracia*. En ambos casos, el bienestar y la felicidad del grupo tienen que conciliarse con el sacrificio de los particulares. Se sigue aquí, entonces, un modelo de decisión que, tanto en sus decisiones consensuadas como en

las individuales, ha colocado como máxima para la acción “*the greatest good for us*”, en lugar de la tradicional “*the greatest good for the greatest number*”, propia del utilitarismo universalista.

Si bien el arrepentimiento de Rick acarrea en parte el regreso a la soberanía del grupo, también se restablece por momentos la “ricktadura” [*Ricktatorship*], tal como fue denominada por más de un comentarista inglés. Esto sucede, por ejemplo, cuando Rick se deshace de Carol (Melissa McBride). En una situación al menos inquietante, Rick la lleva a buscar provisiones y la expulsa del grupo de manera inconsulta, en una escena que se asemeja mucho al intento de Shane de matar a Rick. Rick invita a su amiga a un paseo, luego de que Carol ha decidido unilateralmente matar a los contagiados —por una enfermedad de rápida propagación que es una nueva amenaza para el grupo—, y se deshace de ella, tal como había intentado hacer Shane con él al final de la segunda temporada. ¿Por qué no somete esta decisión al voto de la comunidad? Es otro ejemplo de que, cuando es necesario, el antiguo sheriff toma la ley en sus manos, incluso ahora en su nueva modalidad de campesino.

3.

La figura de Pierre (Jean-François Sivadier) *Les revenants* se acerca en parte a la de Hershell. Ambos son pecadores convertidos en predicadores y líderes espirituales (Pierre, ex ladrón y probablemente asesino; Hershel, ex alcohólico). El director de “La Main Tendue” es una especie de líder religioso moderno que intenta armar, *en su refugio*, una granja y una vida conjunta entre vivos y muertos. De este modo busca una convivencia entre los dos grupos y una manera de incorporar

el milagro dentro de la nueva vida. Los revividos evocan la idea del cumplimiento de las promesas cristianas, la resurrección en cuerpo y alma. Pero incluso esta promesa del paraíso en la tierra se vuelve apocalíptica. Pues el fin de los días parece anunciado por esta resurrección. Pierre ha venido precisamente preparándose, guardando comida y armas. Y el fin de los días conocidos amenaza llegar en los dos últimos episodios, que presentan la reunión final de los *revenants*, conducidos ahora por Lucy, y la batalla final entre estos y los gendarmes. Por primera vez en toda la serie se manifiesta un elemento que solamente se dejaba intuir en los capítulos precedentes: la fuerza sobrenatural del espacio en que suceden los hechos. Un espacio cerrado que retiene a sus muertos y ahora también a los vivos. Julie y Laure (Alix Poisson) intentan abandonar la pequeña ciudad en auto, pero no lo logran a pesar de conducir en la misma dirección durante un tiempo muy prolongado y hasta que se hace de noche. Atrapadas y pasando una y otra vez por el mismo lugar finalmente se detienen sobre el puente; y luego, cambian de plan y se dirigen desde allí al refugio de “La Main Tendue”.

Recién aquí el regreso de los muertos comienza a ser un problema social y público generalizado y visible. Y el título del último episodio subraya este hecho, al pasar de los nombres propios, utilizados en los 7 capítulos anteriores, a una denominación colectiva y anónima, “La horda”. Precisamente en este capítulo, y ante todo en la escena final, en que se plantea la posibilidad de la guerra, vemos desplegarse los conflictos políticos que acarrear las violaciones del orden natural y los enredos familiares y melodramáticos. Pierre, Lucy y Thomas se ven obligados a tomar decisiones de tipo político. Lucy lleva adelante los reclamos de los *revenants* y su-

giere la necesidad de que estos se cumplan para que no se desencadene la batalla final; y Thomas pacta con Lucy –salvo respecto del pedido de entregar a Adèle– la entrega de los revenidos y decide finalmente emprender la lucha. De este modo pone en riesgo a todos los suyos, los gendarmes. Por la mañana, los *revenants* han desaparecido, junto con los cuerpos de los gendarmes, y los que se hallaban en el refugio se levantan y descubren la ciudad entera, situada en el valle, anegada.

Los gendarmes han sido llevados a la muerte por esa suerte de padre que es Thomas; también Pierre aparece como una figura paterna que inspira temor y raya con la locura. Rick, por el contrario, es presentado como padre bueno que vela por el bien común y protege al grupo familiar de la amenaza exterior. Pero las diferencias entre las dos series y el respectivo énfasis en el orden político o familiar no se refleja sola-

mente en la representación de las figuras de la autoridad. La configuración del espacio es quizá todavía un elemento más significativo. *The Walking Dead* presenta un espacio casi infinito –como la extensión de Estados Unidos–, amenazante, caótico y la salvación aparece como la posibilidad de recluirse en un ámbito cerrado, la granja, la cárcel, la pequeña aldea de Woodbury, etc. El espacio público de las calles representa aquí el regreso a un estado sin Estado, un espacio sin ley en que se debe luchar por la supervivencia; en *Les revenants*, en cambio, es el espacio del encierro (de la vieja Francia pueblerina) y la imposibilidad de salir de lo conocido y familiar aquello que instala el peligro de la muerte y la persecución de los propios fantasmas.

Román Setton