

Zombis barrocos: investigando zombis en Cervantes

Heath Wing

Texas Tech University

En la cultura popular del siglo XXI existe un resurgimiento de la ficción gótica, tanto en la novela como en el cine. Los protagonistas góticos, tales como el vampiro y el hombre lobo, han recapturado la fascinación de todo tipo de lectores, sobre todo de los jóvenes. Entre esta nueva locura por cualquier sustancia gótica y paranormalmente romántica, también ha resurgido el subgénero gótico conocido como “ficción zombi”. Otra vez los zombis están “invadiendo” la cultura popular, y como Kyle William Bishop ha observado en su libro titulado *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*, actualmente se está experimentando un “renacimiento zombi” (12). No obstante, Bishop sigue explicando que a diferencia de los vampiros y hombres lobos que tienen su origen en el folklore y la literatura europeos, los zombis son “a fundamentally *American* creation” y que también el zombi no nació de la literatura: “the zombie is the only supernatural foe to have almost entirely skipped an initial literary manifestation” (13). Jennifer Cook ata los cabos y completa esta observación en su libro *Legacies of Plague in Literature* de la siguiente manera: “unlike the vampire, who had a firm literary presence before appearing on the screen, the zombie’s entry into Western mainstream consciousness and culture was primarily achieved through film” (165). Sin embargo, si bien el zombie tiene su origen en el cine, actualmente los zombis están “infectando” una gran gama de medios de comunicación: “in films books and video games, the undead are once again on the march, elbowing past were-wolves, vampires, swamp things and mummies to become the post-millennial ghoul of the momento” (Bishop 18). Este “no-muerto” del momento se ha escapado de las películas, historietas, y novelas gráficas para instalarse por

primera vez en la novela popular: “yet in the last few years alone, the so-called “walking dead” have transcended b-movies, escapist graphic novels, and ultraviolent survivalist video game [...] appearing in one form or another on the radio waves, at rave parties, all across the internet, in parades, on television, and—somewhat belatedly—in popular novels (Bishop 12)”. Lo que nos interesa acá es la frase “—somewhat belatedly—in popular novels”. ¿De qué manera llegaron las novelas populares tardíamente?

Me acuerdo de la primera vez que yo vi una de estas novelas “tardías”. Fue algo que me asombró sobremanera cuando vi el título, pero que rápidamente pasé por alto y olvidé. El libro fue *Pride and Prejudice and Zombies*, meta narrativamente producido por “Jane Austín” y Seth Grahame-Smith. Me dio un poco de risa la idea de una invasión de zombis que se infiltra en un libro clásico imitando su función y naturaleza ficticia de esparcirse como un virus en los seres humanos mediante las mordidas de otros zombis. Pero este “virus narrativo” era como una meta ficción penetrando la realidad y apoderándose de un libro clásico de la literatura.

Aparentemente, no lo tomé lo suficientemente en serio. El virus zombificado siguió infectando la narrativa, y no mucho después, la literatura clásica de la lengua castellana lo había contagiado con el estreno de *Lazarillo Z*, bajo el nombre de la supuesta autoría de Lázaro González-Pérez de Tormes con el subtítulo “Matar zombis nunca fue pan comido”. A pesar de su subtítulo “ingenioso”, no fue hasta que vi la próxima víctima de este fenómeno vírico que la “ingeniosidad” de este virus literario me persuadió a comprar *Quijote Z* de Házael G. González. Actualmente el libro yace en mi estantería al lado de *Doña Bárbara*. Lo que me intriga no es totalmente el libro en sí, sino la ironía de esta invasión zombificada en *El Quijote*.

Lo declaro irónico porque, si bien el zombi como género nunca disfrutó de un desarrollo literario completo (solamente apareció en la forma de algunos libros etnógrafos), propongo que

hay un episodio en particular de la segunda parte de *El Quijote* que se puede clasificar como precursor de la literatura zombi. Principalmente, usaré el episodio de la *Cueva de Montesinos* para consolidar este argumento y emplearé personajes como Durandarte y Merlín para establecer la presencia de zombis en la obra. Según las palabras de Borges, “el hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro (s/n).” Entonces, investigaré cómo esta modificación mencionada por Borges nos permite identificar elementos de zombis en *El Quijote*. No obstante, tomaré esta modificación para mirar hacia adelante desde el barroco a la cultura popular/posmoderna de los Estados Unidos para examinarla mediante un estudio cervantino, y llegaré a demostrar que el “zombi” es una analogía del cautiverio y de la violencia en los dos períodos. En resumen, contestaré a la pregunta: ¿qué nos puede enseñar *El Quijote* sobre el nuevo “renacimiento zombi” y la historia de su popularidad en la cultura de Estados Unidos? El objetivo de contestar esta pregunta será mostrar cómo el zombi moderno sirve de manifestación actual del no-muerto cervantino que se conoce como Durandarte.

Durandarte el “no-muerto”

En el capítulo XXII de la segunda parte, don Quijote descende de una soga bajado por Sancho y el primo hasta lo profundo de la cueva. La presencia de “aves nocturnas” funda un ambiente oscuro y tenebroso, “y viendo que no salían más cuervos ni otras aves nocturnas, como fueron los murciélagos, que asimismo entre los cuervos salieron, dándole soga el primo y Sancho, le dejaron calar al fondo de la caverna espantosa” (496). Tanto el murciélago como el cuervo conllevan grandes connotaciones oscuras: el cuervo como mal agüero y el murciélago como vínculo gótico con los vampiros establecen un modo umbroso y anuncian la presencia de los “no-muertos” que pronto se verificará. En la cueva, don Quijote se topa con Montesinos

quien lo lleva a un castillo de cristal. Una vez en el castillo, resulta que todos los habitantes se hallan “encantados” (498) por el mago Merlín. Durandarte yace “muerto” (498) sin su corazón que le había sido cortado de su pecho por Montesinos y guardado por su señora Belerma. La descripción de la sepultura donde yace el “living corpse” Durandarte de “carne” y “hueso” (498) alude a una figura zombi. La sepultura es de mármol y, sorprendentemente, don Quijote descubre que el hombre “tendido de largo a largo” (498) no es una figura “de bronce, ni de mármol” (498) como suelen ser las efigies que cubrían las sepulturas de la época, sino que es de “pura carne y puros huesos” (498), o sea, Durandarte mismo.

La descripción de Durandarte se asemeja a la de un “no-muerto” zombi puesto que, a pesar de estar supuestamente “muerto”, demuestra señales de vida sintética, “¿cómo ahora se queja y suspira de cuando en cuando, como si estuviese vivo?” (499), e incluso, cobra bastante “vida” para recitar un viejo proverbio castellano. John Beusteterien en su artículo “Reading Cervantes: A New Virtual Reality”, describe a Durandarte como “the undead knight who lies dormant” (432). Esta referencia a un no-muerto evoca una similitud sorprendente con la definición de un zombi según se entiende tanto en el folklore vudú haitiano (de donde proviene el zombi) como en la cultura popular norteamericana. En su libro, *The History of Gothic Fiction*, Markman Ellis define el zombi en relación al no-muerto europeo, el vampiro, “the zombie can be categorised alongside the vampire as one of the ‘un-dead’, a medieval designation picked up by Bram Stoker in *Dracula*” (206). Sin embargo, Durandarte no se puede clasificar como vampiro ya que es un muerto “encantado” y reanimado por el mago Merlín como un zombi, por lo que se aproxima mucho más a un zombi quien (según el folklore haitiano) es un cadáver encantado por un sacerdote de vudú. Tal vez la mejor descripción de un zombi se ofrezca en la novela etnográfica de W.B. Seabrook titulada *Magic Island*: “the zombi they say, is a souless human

corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life” (*The history of Gothic Fiction* 222). Seabrook publicó *Magic Island* después de su estadía en Haití y este libro impactó sumamente el desarrollo del zombi en el cine y en la cultura popular estadounidense del siglo XX. Durandarte cumple con esta descripción: es un “muerto” (asesinado por Montesinos) sin corazón pero que ha sido encantado por Merlín y otorgado la apariencia mecánica de la vida, tal como sucede en *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene y que es considerada como la primera película del género Zombi.

La cueva y el zombi Durandarte como símbolos del cautiverio

Mucho se ha escrito sobre el episodio de la *Cueva de Montesinos*. Se le han aplicado estudios psicológicos, religiosos, mitológicos etc. En su libro *Grotesque Purgatory*, Henry W. Sullivan identifica cinco estudios comunes de este episodio que suelen llevarse a cabo (31). No obstante, a pesar de la gran gama de estudios sobre la *Cueva de Montesinos*, yo quisiera tomar el consejo dado en el capítulo XXIV en cuanto al episodio: “tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere” (505). Ahora bien, al tomar este consejo y en vista del tema zombificado que identifiqué, procuro sacar a la luz el simbolismo o, en otras palabras, la alegoría que el elemento zombi surgiere en el texto, por lo que se puede decir que sigo el estudio número cuatro que destaca Sullivan: “those who see it as a standing allegorically or symbolically for some issue or concern not explicitly named in the text” (31). Sin embargo, lo hago desde un ángulo renovado a fin de arrojar luz sobre los zombis de la modernidad. Entonces, la “prudencia en mi juicio” yace en lo que la cueva y el zombi Durandarte nos revelan simbólicamente.

Primeramente, el descenso en la cueva oscura y los cautivos encantados en el castillo recrean una escena de cautiverio, o sea, presenta un motivo de prisión. Específicamente, el no-muerto Durandarte representa las crueldades sufridas por los prisioneros de hambre, fatiga y

tortura que los lleva casi al borde de la muerte. En el siglo XVIII, el alemán Johann Gotfried Herder fue uno de los primeros en identificar “el tema de la crueldad” en la segunda parte de *El Quijote* y Friedrich Neitzsche posteriormente comentaría en una carta que para él la novela era un “cuento amargo” (Sullivan 1). Tanto la crueldad como la amargura se pueden trazar a la descripción de la cueva y a Durandarte mismo. Helena Percas de Ponseti hace un estudio del simbolismo histórico en la *Cueva de Montesinos* en su libro *Cervantes y su concepto del arte*, y vincula la descripción de la cueva con la Cárcel Real de Sevilla en la cual estuvo preso en 1597-1598 y por segunda vez en 1601-1602 (503). Percas de Ponseti argumenta que “la Cárcel Real de Sevilla, tal como la reconstruye Rodríguez Marín, y la cueva de Montesinos, que la imagen y el recuerdo de esta cárcel le sugirieron algunos de los detalles más peregrinos del episodio” (503). Además, Percas de Ponseti también relaciona la “Cueva de Montesinos” con el sufrimiento y la crueldad que los soldados españoles, así como Cervantes mismo, presenciaron y sufrieron durante su cautiverio en Argel. Para Cervantes, el cautiverio duraría cinco años, 1575-1580 (518). La descripción de los soldados evoca la descripción zombificada del no-muerto Durandarte, la descripción que sigue viene de *Topografía e historia general de Argel* de Fray Diego de Haedo que comenta que los soldados estaban “tan enfermos, tan flacos, tan gastados, tan consumidos y tan desfigurados que apenas se podían reconocer o ponerse de pie” (*Cervantes y su concepto del arte* 518). Consecuentemente, muchos cristianos morían en las cárceles, y para los que sobrevivían era un milagro. La presencia continua de la vida y la muerte causaba una línea divisoria entre las dos que se volvía cada vez más borrosa. Como Durandarte, muchos prisioneros se hallaban en un estado “no-muerto”, su condición era tan grave que para Fray Diego era de maravillarse que algunos sobreviviesen:

son cosas estas que parecen increíbles a quien no las vido con el ojo y con experiencia tocó; pero son tan ordinarias y de tan grave tormento, que no nos maravillamos de que se muera tanto número de cristianos cada día en el corso, y que otros, de aburridos y aun desesperados ellos mismos, se den la muerte con sus manos, mas antes como sea posible que vuelvan algunos vivos a Argel y no queden sepultados en la mar. (*Cervantes y su concepto del arte* 518)

Los horrores del cautiverio en Argel son reflejados en Durandarte y la situación de los demás de estar “encantados” y cautivos en el castillo. En su libro, *Consciousness and Truth in Don Quijote*, Joseph V. Rikapito expone sobre las palabras de Fray Diego de la siguiente manera: “he describes some of the most gory and horrendous unburdening of anger by guards. Prisoners are beaten even after dying” (128). Por lo tanto, si la cueva y el Castillo representan cierta prisión, Durandarte simbólicamente encarna los efectos horrorosos y la crueldad del cautiverio en Argel. Él también está preso por Merlín.

El deseo de los soldados de librarse de su estado de cautiverio se verifica en las palabras de Montesinos cuando expresa su esperanza en que don Quijote lo pueda librar. Percas de Ponseti observa el paralelismo entre la Cueva de Montesinos y las cárceles de Argel y afirma al respecto que son “cristianos soñando con la libertad, como los encantados de la cueva de Montesinos” (518). Este deseo es solamente uno de los sentimientos proyectados en el episodio. También se proyecta la ansiedad social hacia el encarcelamiento. Era un temor tanto de los soldados como de los ciudadanos. Cervantes mismo experimentó los dos tipos de encarcelamiento, como soldado en el extranjero y luego como ciudadano en España, incluso, “Cervantes estuvo preso sin culpabilidad” (Percas de Ponseti 506). De la misma manera se entiende según Montesinos que ellos no sabían por qué Merlín los había encantado: “el como o

para que nos encantó Merlín nadie lo sabe” (499). El riesgo de encarcelamiento, ya fuese justo o no, era una ansiedad real de la época. Con todas las guerras que rodeaban España durante los reinados de Felipe II y Felipe III, los soldados que luchaban se enfrentaban a una realidad brutal. Además, dada la decadencia económica de España, se imponían impuestos aumentados creando más lugar para encarcelamiento si uno no podía pagar. La Inquisición seguía en marcha y de nuevo se había despertado el nuevo movimiento de los protestantes. En 1611, cuatro años antes de la publicación de la segunda parte de *El Quijote*, los moriscos fueron expulsados de España aumentando el temor y la posibilidad de ser acusados (tal vez falsamente) o encarcelados. Este aspecto social de la vida española de los años 1560-1620 era una realidad vivida y retratada en la cueva de Montesinos. La imagen zombificada de Durandarte alberga la ansiedad y el temor de la encarcelación y el cautiverio. Nadie quiere ser encarcelado ni hecho un zombi como Durandarte, un muerto con ligeras señales de vida, lentamente pudriéndose como un cautivo de los siglos XVI y XVII.

Ansiedad del cautiverio en el zombi esclavo

El episodio de la “Cueva de Montesinos” visto como precursor del movimiento de los zombis en Estados Unidos implica cierta correlación o semejanza. Burningham observa que los cambios sociopolíticos experimentados hoy en día del siglo XX en el posmodernismo contienen una reciprocidad con el barroco del siglo XVI: “and the seventeenth-and twentieth-century responses to these dizzying changes—embodied in what have come to be called the “baroque” and “postmodernism,” respectively—represent parallel moments of what could perhaps be called a recurrent “cultural vertigo” (178). Por lo tanto, el episodio zombificado de la “Cueva de Montesinos” se aporta a sí mismo como guía que nos ayuda a entender mejor el zombi hoy en día. En otras palabras, el no-muerto como representante del cautiverio del siglo XVII resurge

como “vértigo cultural” en el siglo XX. Tanto en el folklore haitiano como en las primeras películas de zombis se presenta el zombi como una analogía de la esclavitud y del cautiverio de los africanos haitianos. Si bien la esclavitud africana no es exactamente igual al encarcelamiento, su función como representación del cautiverio es parecida y muchas de las injusticias humanas y sufrimientos son parecidos al cautiverio de esclavitud o de prisión. El zombi, un ser encantado y hecho esclavo por su “amo” el sacerdote de vudú, sirve de símbolo del cautiverio (esclavitud) de los africanos haitianos, además de servir de recuerdo de los “ten years of brutal violence” (Bishop 43) durante los cuales los esclavos se sublevaron en rebelión y lucharon por su libertad. Entonces, el zombi se puede ver como un eco de la esclavitud haitiana, ya que como lo explica Bishop, el zombi “was born from imperialism, slavery, and—most importantly—voodoo magic and religion” (38). Para Ellis, el zombi sirve específicamente de recordatorio de esclavitud, la resistencia a ella y el temor que invoca: “the zombie allows for the remembering and occultation of the history of African slavery in the American colonies, invoking the memory of slave resistance and rebellion, not as a trope of abolition and emancipation, but as fear about what that resistance implies about the communities and nation-states which are its legacy (208)”.

En la modernidad, y en su introducción a las películas estadounidenses, el zombi “does not forget its slave heritage” (218), y Ellis sigue explicando que “the zombie’s gothicisation of imperial labour and miscegenation articulates competing issues of modernity, race and capitalism. The subsequent migration of the zomie in the 1930’s to the pulp fictions and B-movies of popular culture rewrite this discourse of modern imperialism as an imperial critique of modernity itself (218)”.

En esta “crítica de la modernidad”, películas como *White Zombie* (1932) tratan el tema del “cautiverio” en la esclavitud. En *White Zombie* Ellis destaca un ejemplo de la película que capta este concepto:

the zombie theme again articulates the alimentacion endure by labour in modern capitalism, especially in the mechanized production of the factory. The illegitimacy of the mode of production is underlined when one of the zombie workers topples into the cane mill to a certain, and second, death, ground up by his unfeeling fellow workers—a scenario which recalls a notorious punishment on the slave plantation of the *ancien régime*. (Ellis 233)

White Zombie no solamente proyecta símbolos y críticas postcoloniales del cautiverio, sino que contiene una crítica feminista que también destaca otro tipo de cautiverio. Según Ellis, en *White Zombie*, el personaje Madaline como zombi se puede ver como crítica de la mujer doméstica y el “cautiverio” que ésta experimentaba en aquella época (234). Temas de cautiverio como éstos se hallan a lo largo de las películas de la época como en *Revolt of the Zombies* (1936), *King of the Zombies* (1941), y *I Walked with Zombies* (1957).

Una España decadente y violenta

Otra representación que el episodio de la cueva de Montesinos encarna es la de la decadencia de España como imperio e, igualmente, la de la violencia y de la guerra que rodeaban el país. Xosé Estévez desarrolla la idea de una España en crisis en su libro *El contexto histórico-estructural de El Quijote* al comentar que “la sociedad de la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del siglo XVII era una sociedad compleja, contradictoria, en proceso de cambio y tendencia a la crisis” (103). Sigue al exponer sobre el mundo de Cervantes: “el mundo en que nació *El Quijote* era un mundo de sensación de fracaso, de pesimismo, de humillación, de

desengaño, tal vez de desesperación. Era la mentalidad subsiguiente a la derrota de la Invencible (1588), del tratado de Vervins (1598), del convenio con Inglaterra (1604) y de la tregua con Holanda (1607) (106). En estos ejemplos se ve la decadencia de un imperio que va perdiendo sus territorios además de sus guerras. A la vez, España se halla en una gran crisis económica y se ve infestada por la deuda. En Flandes por ejemplo, hay problemas de motín en sus ejércitos a causa de una falta de fondos para el salario de los soldados (Maltby 120). Rodeada por tantas guerras, España era un imperio tan esparcido y extenso que “for the government, bankruptcy had become a way of life” (Maltby 117). Para Percas de Ponseti, la cueva de Montesinos representa esta época de decadencia, y más específicamente, elabora al identificar ciertos personajes de la cueva que corresponden a las figuras históricas de aquel entonces. Felipe III quien tiene poco interés y menos agallas, es quien otorga los asuntos del imperio a sus “favoritos” sería el no-muerto Durandarte quien no tiene “corazón” que le dé valor para liderar. Su guardián es una combinación de Montesinos y el mago Merlín quienes serían el duque de Lerma como su primer ministro (quien interesadamente fue sospechoso de brujería) y Belerma sería la reina Margarita of Austria, privada de contacto con su esposo (549-65).

Sin embargo, propongo que los personajes de la cueva no solamente representan el gobierno decadente de España, sino que también, Durandarte en particular asume el símbolo de la decadencia de un país (España) en su totalidad. Su falta de corazón evoca una España “sin corazón” que se halla en un estado de confusión económica donde sus propios soldados se amotinan en rebelión, y además, ha llegado a ser un imperio donde la política de la economía se ha apoderado de la política del patriotismo. Este episodio capta el sentimiento oscuro y las inquietudes de un país en decadencia.

Más importante aún, la Cueva de Montesinos representa la violencia provocada por la guerra y no solamente la crisis. No hay mejor manera de retratar la cara de la violencia sino por medio de un personaje como Durandarte: vacío, sin corazón y sin sentimiento. España era un país totalmente involucrado en guerras por todos lados; hablando de Felipe II, Ricapito nota que “[he] was threatened by wars on all sides”, y que Felipe II “was faced with the Turks as an adversary on one side, and the Dutch on the other” (154). Durante los primeros cinco años del reinado de Felipe III las guerras siguen, Maltby explica que “he launched unsuccessful attacks on Ireland and Algiers” (120).

Irónicamente, del mismo modo en que la violencia sirve de trasfondo del tema zombificado de la cueva de Montesinos, también la violencia sirve de escenario para *Quijote Z*. La primera parte del libro trata de Cervantes mismo luchando en la guerra de Lepanto. En esta historia alternativa la violencia de tal contienda lo inspira a escribir un Quijote basado en no-muertos. Hasta en las primeras páginas de *Quijote Z* hay una cita del historiador del Siglo de Oro Luis Cabrera de Córdoba donde describe la violencia de Lepanto,

jamás se vio batalla tan confusa [...] el aspecto era terrible por el grito de los turcos, por los tiros, fuego, humo; por los lamentos de los que morían. El mar envuelto en sangre, sepulcro de muchísimos cuerpos [...] Espantosa era la confusión, el temor, la esperanza, el furor, la porfía, tesón, coraje, rabia, furia; el lastimoso morir de los amigos, animar, herir, prender, quemar, echar, al agua las cabeza, brazos, piernas, cuerpos, hombres miserables. (13)

Si bien Lepanto fue una victoria, conllevó grandes cicatrices a costa de la violencia. Desde aquel momento España queda marcada por pérdidas en la guerra y sigue el ambiente violento. En la campaña de Flandes, que España eventualmente perdería, el saqueo de la ciudad

Antwerp llevado a cabo por el medio hermano ilegítimo de Felipe II, donde 8000 ciudadanos fueron muertos, es descrito por Maltby como “one of the worst atrocities of the sixteenth century” (111). Entre 1567-1576 el “consejo de sangre”, como se conocía en los Países Bajos, condena a más de 8957 individuos y más de 1000 fueron ejecutados (Maltby 105). España perdió contra un ejército superior de turcos en la batalla de Túnez y según Rikapito: “although Lepanto was still green in both armies’ memory, the crushing defeat of Tunis demoralized Spain” (127). España pierde la armada a Inglaterra en 1588, lo cual totalmente deja a España en un estado de luto y decepción. En fin, estas guerras y la violencia hacia finales del siglo XVI y el principio del siglo XVII “arrancan” el corazón a España dejándola en un estado de crisis económica a causa de los gastos de las guerras. En resumen, el imperio se halla en un estado de decadencia total.

Sobre todo, estas escenas de guerra inspiran terror y miedo. En el capítulo XXIV justo después de la cueva de Montesinos, el primo cita un cantar que capta el miedo que tenían los mozos españoles de ir a la guerra, la única razón por la cual van es por la “necesidad” de dinero y comida, “a la guerra me lleva mi necesidad; si tuviera dineros, no fuera, en verdad” (507). Además, aparte del terror de la guerra, la “necesidad” implica sutilmente la decadencia económica de España. Beusterien comenta que “with the word “*necesidad*,” Cervantes suggests the pawn as an economic fetish, an object that the individual is unable to pay for that triggers a sense of traumatizing lack” (435).

Otro episodio vinculado a la “Cueva de Montesinos” que paralela la violencia y el terror que devoraban España es el de la actuación llevada a cabo por la duquesa y el duque para engañar a don Quijote y a Sancho. En el capítulo XXXIV se despliega una recreación demoníaca y oscura. Mientras don Quijote y Sancho van a cazar en el bosque con el duque y la duquesa, éstos ya han preparado una representación donde personas de su corte se disfrazan y hacen los

papeles según el episodio de la cueva de Montesinos. A pesar de no ser “real”, la veracidad del episodio de la cueva de Montesinos es cuestionable dado que Cide Hamete Benengeli comenta que podría ser una apócrifa. Lo que importa es que sea “real” para don Quijote y para Sancho. En este episodio llega el diablo mismo y busca a don Quijote. El diablo explica que viene bajo el mandato de Montesinos y manda que don Quijote se quede para que le pueda traer a Dulcinea que viene encantada de la cueva. Don Quijote accede a esperar “intrépido y fuerte”. En cambio, Sancho expresa su temor mediante un refrán (como suele hacer) que viene de Flandes y que provoca la imagen de la guerra: “pues si yo veo otro diablo y oigo otro cuerno como el pasado, así esperaré yo aquí como en Flandes” (561). Es decir que Sancho explica que no va a esperar “intrépido y fuerte” y si viene otro diablo esperará “en Flandes”, o en otras palabras, en cualquier otro sitio. Aparentemente, según Sancho, hasta esperar en Flandes metido en sus guerras sangrientas sería mejor que quedarse con el diablo.

La ubicación de este refrán sirve para plantar las imágenes de guerra en el lector justo antes de lo que prosigue: precisamente después de la alusión a Flandes, se arma una escena de guerra en el bosque. En efecto, lo que acontece es una representación casi teatral que se puede atar con Flandes y las demás guerras en las cuales España participaba. La descripción de esta escena es una que provoca puro terror y miedo, no es una representación gloriosa ni patriótica de la batalla, sino que proyecta confusión y espanto:

parecía que verdaderamente que a las cuatro partes del bosque se estaban dando a un mismo tiempo cuatro rencuentros o batallas, porque allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería; aculla se disparaban infinitas escopetas; cerca, casi sonaban las voces de los combatientes [...] formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo. (562)

Esta escena inspira tanto terror en don Quijote que hasta para él “fue menester [...] que se valiese de todo su corazón para sufrirle” (562). Incluso Sancho, según su estilo, “vino a tierra y dio en ella desmayado en las faldas de la duquesa” (562). Entre la confusión y el horror de la batalla salen diversos magos acompañados de criaturas demoníacas: “guiábanle dos feos demonios vestidos del mismo bocací, con tan feos rostros, que Sancho [...] cerró los ojos” (562). No es casualidad que estas figuras grotescas y algo góticas salidas de una batalla encarnen la “fealdad” de la guerra, representen el lado oscuro de los seres humanos y proyecten el terror de la violencia que prevalece en la guerra.

Posteriormente, sale el mago Merlín con la Dulcinea encantada. Otra vez, como en la cueva, las imágenes de zombis se producen. La descripción zombificada de Merlín va conjuntamente con la violencia y terror de la escena, sirve de motivo de lo horroroso que es la guerra, y tal como la falta del corazón de Durandarte representa el estado de España entre tanta guerra y violencia, también Merlín y su aspecto no-muerto logra lo mismo: “quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea” (563). Esta descripción basada en “la muerta” y la cara “descarnada” recuerda a la de los zombis modernos como lo explica Bishop: “zombie directly manifests the visual horrors of death.... zombies are in an active state of decay” (21). Por lo tanto, esta “figura de la muerte” apoya la correlación entre la decadencia de España y sus guerras. A fin de cuentas, son las guerras que lentamente “matan” un imperio dejándolo como un zombi sin corazón, el imperio se convierte en un muerto andante. La violencia y horror de la batalla inspiran verdadero miedo en don Quijote y en Sancho Panza de la misma manera que las guerras que rodeaban España constituían un temor común de la época.

El nuevo paradigma de zombis en los Estados Unidos

La historia de los Estados Unidos con respecto a la guerra asimismo presenta otro “vértigo cultural”. A partir de la Segunda Guerra Mundial se puede decir que Estados Unidos se ha encontrado rodeado de múltiples guerras. España experimentó su gran victoria en la batalla de Lepanto, igualmente, Estados Unidos logró una victoria importante en la Segunda Guerra Mundial. Después de Lepanto España se hallaba luchando guerras por todos lados; muchas de la cuales perdió. De la misma manera, posterior a la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se encontraba en la Guerra de Corea, en la Guerra Fría y actualmente en las guerras de Iraq y Afganistán. Vietnam marcaba una pérdida para muchos y otras guerras como Iraq y Afganistán son denominados a veces como “guerras que no se pueden ganar”.

Al igual que en *El Quijote*, los soldados estadounidenses van a la guerra por “necesidad”, aunque no siempre sean obligados por la falta de dinero, se les obliga a ir a guerras como Vietnam por el “llamado a filas”. No obstante, con programas del ejército estadounidense que pagan los gastos de los estudios universitarios, se puede establecer que en la actualidad el estadounidense dice: “A la guerra me lleva mi necesidad”.

Como un “precursor zombi”, Durandarte retrata la violencia que rodeaba España. Lo mismo ocurre luego en Estados Unidos, pues durante muchas de las guerras estadounidenses hemos podido observar un paradigma de zombis similar al de los zombis esclavos ya mencionados. En este nuevo arquetipo, que surge durante la guerra fría a finales de los cincuenta, los zombis en sí ya no son seres inofensivos, sino que se convierten en monstruos verdaderos que se deben temer. El terror no yace en la posibilidad de ser un “zombi esclavo” controlado por un sacerdote de vudú, sino que el terror se halla en la violencia que produce el nuevo zombi mismo, así como la epidemia y el pánico que representa el zombi. La película *Night of the Living Dead* de Romero cambia el esquema y la función del zombi, según Bishop:

the essential motifs and tropes of *Night of the Living Dead* have many thematic and stylistic roots in Haitian travel narratives and the zombie films of the 1930's and 1940's, but they also developed out of Cold War horror [...] Romero uses his own imagination and invention to unite tried-and-true zombie legend with these newer stories of the primal struggle for survival, creating a terrifying tale of the walking dead and cannibalism [...] the likes of which no one had yet seen (96).

Los zombis ya no tienen amo, son motivados por sus propios deseos e instintos carnales, “*Night of the Living Dead* builds further on this idea, presenting the zombies as seemingly autonomous monsters, fueled by the basest, but also most unknown, of motives and desires” (Bishop 100). A diferencia de los zombis en *El Quijote*, como Durandarte y Merlín, cuyas descripciones representan los efectos de la guerra y la violencia en una España decadente, los zombis del nuevo paradigma en el cine estadounidense retratan la violencia mediante su propia función de ser violentos. Atacan, devoran la carne humana y esparcen tenebrosamente una epidemia zombi en los seres humanos al reclutarlos como soldados y tornarlos en zombis. Las películas de zombis que siguen el estilo de *Night of the Living Dead* de Romero son conocidas por ser sumamente violentas. Esta violencia retrata la brutalidad y terror reales experimentados en las guerras en las que ha participado Estados Unidos durante sus épocas de inquietud. Bishop observa un patrón en el estreno de estas películas y, nota que “zombie cinema has been around in one form or another for over 70 years [...] it has through developmental periods of both feast and famine. In fact, the frequency of these movies has noticeably increased during periods of social and political unrest, particularly during wars such as those in Vietnam and Iraq” (13). Sigue al explicar cómo el cine zombi ha surgido en momentos como la Guerra Fría, la Guerra de

Vietnam, las guerras de Iraq, e incluso, durante el movimiento de los derechos civiles en los Estados Unidos.

Actualmente, el “renacimiento zombi” marca una explosión en el cine zombi en los Estados Unidos, desde el ataque del once de septiembre se ha estrenado una sorprendente cantidad de estas películas. Películas como: *28 Days Later*, *I am Legend*, *Dead Snow*, *Zombieland*, la serie de *Resident Evil*, otras “remakes” como *Night of the Living Dead*, *Dawn of the Dead*, *Day of the Dead* y hasta Romero sale con *Land of the Dead*, *Diary of the Dead* y *Survival of the Dead* (Bishop 17) son solamente algunas de las que se han estrenado dentro de los últimos 8-9 años. Bishop explica este fenómeno como un vehículo “with which to explore America’s cultural consciousness” (11). Esta consciencia está marcada por la guerra y la violencia. Los eventos recientes como la caída de las torres gemelas y las guerras en Afganistán e Iraq han fomentado la iniciación del renacimiento zombi. No cabe duda de que estas películas retratan algo siniestro, oscuro y violento en la historia actual, es un “vértigo cultural” en el cual se halla una lección enseñada por Cervantes y su cueva de Montesinos más de cuatrocientos años atrás.

Para concluir, quisiera proponer una pregunta además de una observación conclusiva. Dentro de este período (desde el comienzo del renacimiento zombi marcado por el once de septiembre), Estados Unidos ha experimentado grandes cambios económicos, el mercado inmobiliario ha caído, los bancos están en crisis y las compañías que antes eran gigantes han entrado en bancarrota. Es un país que parece estar resistiendo una decadencia, por lo que surgen preguntas, ¿sucede lo mismo que sucedió en España hacia finales del siglo XVI y principios de siglo XVII? Y si es que sí, entonces, ¿el cine zombi va captando la misma decadencia que retrataba el episodio de la cueva de Montesinos? Si estas preguntas parecen un poco dramáticas

por la manera en que incitan pánico y temor, respondo que no se debe esperar nada menos que esto en un trabajo basado en zombis.

En fin, vuelvo por última vez a la meta narrativa de *Quijote Z* que presenta una realidad alternativa donde don Quijote se obsesiona con libros de zombis en vez de con libros de caballería. Si *El Quijote* acabó con un género entero conocido como el de caballería, entonces, ¿funcionará igual la función de *Quijote Z* al acabar con los nuevos libros de zombis? Miro mi estantería de libros donde *Quijote Z* se ubica al lado de *Doña Bárbara* y noto que ya se ha infestado, ya no es el mismo libro, se ha convertido en *Doña Bárbara Z*.

Obras citadas

- Beusterien, John. "Reading Cervantes: A New Virtual Reality." *Comparative Literature Studies* 43.4 (2006): 428-440.
- Bishop, Kyle W. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson, N.C: McFarland & Co, 2010. Print.
- Borges, Luis. "Kafka y sus precursores." *Otras inquisiciones* 3 de abril, 2012.
<<http://www.galeon.com/kafka/borges2.htm>>
- Burningham, Bruce R. *Tilting Cervantes: Baroque Reflections on Postmodern Culture*. Nashville, Tenn: Vanderbilt UP, 2008. Print.
- Castillo, David R. *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010. Print.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Buenos Aires: Gradifco, 2007. Print.
- Cooke, Jennifer. *Legacies of Plague in Literature, Theory, and Film*. Houndmills. England: Palgrave Macmillan, 2009. Print.
- Crow, Charles L. *American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009. Print.
- Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2000. Print.
- Estévez, Xosé. *El contexto histórico-estructural de "El Quijote."* San Sebastián: Universidad de Deusto, 2005. Print.
- González, Házael. *Quijote Z*. Palma de Mallorca: Dolmen Editorial, 2010. Print.
- Maltby, William S. *The Rise and Fall of the Spanish Empire*. Basingstoke, Hampshire [England: Palgrave Macmillan, 2009. Print.

Percas, de P. H. *Cervantes y su concepto del arte: Estudio crítico de algunos aspectos y episodios de "El Quijote."* Madrid: Gredos, 1975. Print.

Ricapito, Joseph V. *Consciousness and Truth in Don Quijote and Connected Essays.* Newark, Del: Juan de la Cuesta, 2007. Print.

Seabrook, William. *The Magic Island.* New York: Harcourt, Brace and Co, 1929. Print.

Sullivan, Henry W. *Grotesque Purgatory: A Study of Cervantes's Don Quixote, Part II.* University Park: Pennsylvania State UP, 1996. Print.