

De nuevo a las puertas del fin del mundo: *28 días después*, de Danny Boyle

En alguna otra reseña he recordado la experiencia del salón del colegio de los Escolapios de Pamplona, cuyos programadores nos ofrecían, en condiciones un tanto precarias pero siempre entusiastas, magníficas muestras del cine de finales de los 60 y principios de los 70. Entre las películas que vi por entonces y que me dejaron una huella más perdurable destaca *El último hombre vivo sobre la tierra*, una de aquellas fantasías apocalípticas tan características de la época, en las que lucía palmito el ahora denostado Charlton Heston¹. Si traigo a colación aquella cinta² no se debe sólo a su cercano parentesco con *28 días después*, sino porque seguramente constituye el primer recuerdo de un subgénero que siempre me ha producido especial fascinación: las películas sobre el fin del mundo. No me refiero a ese vulgar cine de catástrofes, con su interminable y repetitiva saga de terremotos, asteroides, inundaciones o volcanes empeñados en arrasar la faz de la tierra y apabullar al espectador con una exhibición de efectos especiales. Me interesan mucho más, en cambio, esas otras películas, generalmente más modestas y discretas, que muestran el drama de seres humanos enfrentados con la ruina de la civilización y, a menudo, con la derrota de su propia condición humana³. Y seguramente mi atracción por ellas procede del hecho de que en esta situación prototípica —la del hombre aislado o el pequeño grupo de sobrevivientes, agobiados por un invencible sentimiento de culpa y enfrentados a un entorno hostil— siempre he reconocido una representación exacerbada y delirante de mis propios miedos y temores.

Por todo ello he acogido con satisfacción *28 días después*, una película británica que ha llegado a nuestras carteleras un poco de tapadillo, sin la bambolla y la fanfarria publicitaria que acompaña a los grandes estrenos de Hollywood y a las que tan aficionado suele ser el cine catastrofista. De hecho, no presté particular atención cuando la vi en la cartelera (creo que el póster anunciador, con el ya manido icono de peligro biológico y su involuntario guiño al rostro del archivillano Darth Maul, resulta tan truculento como falta de ingenio), y sólo los consejos de un conocido de cuyo buen criterio cinematográfico suelo fiarme me animaron a pasarme por la taquilla. Ciertamente, no lo hice sin alguna prevención, pues mi experiencia previa con otras películas del director británico Danny Boyle fue más bien esquizofrénica: de los dos filmes suyos que he visto, el primero, *Trainspotting*, me pareció muy atractivo, aunque al mismo tiempo irritante, mientras que el otro, *La playa*, sólo consiguió aburrirme.

Y ciertamente esa relación esquizofrénica se ha reproducido tras ver *28 días después*, pues aunque sea una película que para el aficionado al género de ciencia ficción apocalíptica tiene un indudable interés, su planteamiento estético —que también constituía una de las señas de identidad de la famosísima *Trainspotting*— se me antoja cuando menos discutible. Volveré sobre este asunto más adelante, porque antes quisiera detenerme en algunos aspectos del argumento y de la estructura narrativa. *28 días después* parte de una premisa muy llamativa —la difusión de un virus creado en laboratorio induce en los seres humanos un estado de rabia feroz que les lleva a perder cualquier rastro de humanidad y convertirlos en bestias asesinas—, narrada en una secuencia prólogo tan inquietante como histérica. Tras una brusca elipsis (los 28 días del título), la historia se focaliza en el personaje de Jim, un joven mensajero que despierta en su cama de hos-

pital tras haber sido atropellado, para descubrir con espanto que la ciudad de Londres se ha convertido en una ciudad desierta, llena de basura y de los indicios de una apresurada y caótica evacuación. El vagabundo de Jim por este Londres de pesadilla le lleva a descubrir a los zombis homicidas, de quienes le salvan dos jóvenes todavía no afectados. Tras algunas terribles peripecias, finalmente se forma un grupo organizado de supervivientes, del que forman parte Jim, la audaz y hermosa Selena y la pequeña familia formada por Hannah y su padre Frank. Los cuatro escuchan en la radio una proclama de un destacamento militar, que anima a los todavía no afectados por el virus a que se reúnan con ellos y se pongan bajo su protección. Tras arduas pruebas, conseguirán llegar al puesto militar, sólo para descubrir que el orden prometido no es más que una delgada película que apenas oculta la brutalidad primaria de un grupo de soldados asediados, al mismo borde de la desesperación.

Aunque la película se basa en un guión original de Alex Garland, el aficionado verá en ella ecos clarísimos de *La hora final*, *El último hombre vivo* o *Doce monos*. No obstante, en ninguno de estos antecedentes aparece un detalle que resulta esencial en la obra de Boyle: la infección destruye la humanidad del infectado en unos veinte segundos (una virulencia imposible, según la opinión de algún médico a quien he consultado, lo cual no impide que podamos aceptarla como una licencia narrativamente verosímil), circunstancia que refuerza en gran medida la intensidad dramática de la historia, ya que los protagonistas no tienen otro remedio que matar de la forma más inmediata posible a los afectados por ese súbito síndrome rabioso, sin ninguna consideración a los lazos de amistad o parentesco que les unieran con ellos. El recurso a la fuerza más primaria y elemental, por tanto, queda configurado ya desde el primer tramo de la película como la única estrategia válida para la supervivencia y, lo que resulta más paradójico, la única salvaguardia de la racionalidad y la humanidad. El *crescendo* de horripilante violencia que se sucede a partir de la llegada de los protagonistas al puesto militar es, desde este punto de vista, a pesar de sus efectismos y su afiliación a las convenciones del *gore*, completamente coherente con la situación creada por el filme desde su inicio.

De hecho, hay que poner de relieve que, aunque *28 días después* sea una de las películas con mayor efusión de sangre y más actos de violencia y crueldad de los últimos años (vómitos de sangre y evisceraciones, muertes a mordiscos, a machetazos, con bates de béisbol, el asesinato de un niño), todo ello responde a un propósito digno de consideración: la reflexión sobre las causas y efectos de la descomposición del orden social. Pues en efecto, cabe considerar la película como una fábula moral, en la que Danny Boyle muestra no sólo los peligros inherentes a la investigación científica irresponsable, sino también el resultado sobre la conducta humana de la desaparición de los frenos que las instituciones imponen a los instintos primarios, o las perversiones que dichas instituciones sufren cuando pierden su sentido y función.

Vista desde tal perspectiva, la película muestra una complejidad innegable, y en el fondo una ambigüedad digna de un análisis detallado. Comencemos por las causas del desastre, que la historia atribuye, como ya casi resulta tópico en la narrativa y el cine contemporáneos, a los desmanes de una compañía biotecnológica, pero también, y en no menor medida, al fanatismo de un grupo de activistas pro derechos de los animales, que no dudan en abrir la devastadora caja de Pandora, a pesar de las angustiosas advertencias del técnico de control, durante su asalto al centro de investigación donde se encuentran los primates portadores del virus. Lejos de cualquier angelismo anti-sistema, Danny Boyle parece compartir aquí la sarcástica pregunta retórica que el personaje interpretado

por Ben Kingsley hiciera ya en *Sneakers*: “¿quién salvará al mundo? ¿Greenpeace?”. Y es curioso comprobar cómo a pesar de la juventud y, en cierta medida, la marginalidad, de los líderes del grupo de supervivientes —Jim no deja de ser un trabajador manual y no creo que sea una casualidad que la farmacéutica Selena sea una joven de color— apenas se vislumbran atisbos de contestación contra el sistema que ha hecho posible el holocausto (en esto la película toma un camino muy distinto al de *El último hombre vivo*, donde los zombis intentaban crear una nueva civilización *ex nihilo*, hasta el punto de considerar al superviviente no infectado como el responsable de la hecatombe y el auténtico monstruo de la historia). Por el contrario, el germen del “nuevo mundo” precariamente construido por los protagonistas de *28 días después* busca obsesivamente re-encuentrar los valores que daban sentido al viejo. Es cierto que son valores con los que cualquier persona podría identificarse —el amor, la solidaridad, el respeto a la dignidad de la persona, la calidez de la vida familiar, la valoración de la naturaleza—, pero también que tales valores se expresan, no sé si irónica o admirativamente, en torno a ciertos objetos y escenarios representativos de las más acendradas tradiciones británicas, como el viejo taxi negro en que los protagonistas viajan hasta el puesto militar, o el *cottage* donde los tres supervivientes esperan afanosamente su rescate.

Uno de los valores a que acabo de referirme, la armonía de la vida familiar y su casi imposible recuperación, es un motivo central de la película: Jim, el protagonista, insiste, a pesar de los peligros que su deseo entraña, en regresar a casa de sus padres para darles un entierro digno, propósito que logra, pero a costa de la vida de uno de sus salvadores. Selena, después de una etapa inicial en que se comporta como una individualista feroz (y ciertamente su individualismo, machete en mano, es tan efectivo como contundente), acaba manifestando su admiración hacia el núcleo familiar de Frank y Hannah y aceptando la necesidad de la solidaridad y el compañerismo. Por último, la conversión de Jim en una irresistible máquina de matar se explica por su deseo de proteger la dignidad de las dos mujeres de su pequeña familia, amenazada por la lujuriosa brutalidad de los militares⁴. La secuencia final de la película, con Jim, Selena y Hannah atareados en confeccionar un dispositivo para llamar la atención de sus rescatadores, es casi un canto lírico a la vida familiar, incluso aun cuando la “familia” sea tan peculiar como la de estos tres náufragos de una civilización destruida.

Gran parte de la carga crítica de la película se localiza sobre el estamento militar⁵, pero también en relación con él se presentan algunas ambigüedades. Los cuatro protagonistas acuden a la llamada de los militares guiados por un natural deseo de protección y seguridad, a pesar de que el comunicado castrense les resulta algo extraño. La primera intervención de los soldados se manifiesta como espera el espectador: disciplina, eficacia profesional, organización. Pero enseguida se observan notas discordantes: la expresión de anhelos sexuales crudamente insatisfechos (los soldados han vestido al más joven de ellos, que ejerce de cocinero, con un delantal lleno de perifollos, y lo tratan como si fuera una mujer), y una crueldad que no tiene nada de profesional, puesta de manifiesto en la terrible secuencia en que el mayor West presenta a Jim lo que llama “el secreto de la enfermedad”, y que no es otro que un soldado negro (tampoco en esta ocasión creo que la elección de la raza sea casual) sujeto a la pared por una cadena de perro, sin otra finalidad que la de que el oficial compruebe cuánto cuesta que un afectado por el virus muera de hambre. La película muestra crudamente lo que es la vida militar sin el alivio de las expansiones civiles: un mundo donde la autoridad se convierte en tiranía y los hombres se reducen a sus apetitos más bajos y brutales⁶. El espectador no puede sino aborrecer a estos soldados (con la excepción del sargento Farrell y el cocinero, que conservan

sus escrúpulos de conciencia y con ellos el vínculo con la humanidad que los demás han perdido) y sin embargo, sus valores más abyectos son asimilados por el protagonista, Jim, cuando tras sobrevivir a su fusilamiento y comprobar —no diré cómo, para no revelar el desenlace— que todavía queda un rayo de esperanza para la especie humana, se transforma definitivamente en un ser poseído por la furia y el deseo de aniquilación de sus enemigos, a quienes va eliminando con las mismas armas y estrategias que son el signo de su profesión.

Cuando por fin los protagonistas consiguen librarse del yugo militar, el espectador esperaría que jamás volvieran a verse las caras con el ejército. Y sin embargo... No quiero desvelar el final —adelantaré que es un final feliz—, pero en él desempeñan un papel esencial los militares y los artefactos destinados a la guerra. Su sentido es ambiguo, creo yo: no me parece que se pueda dudar de la sinceridad de la crítica expresada en el filme hacia el estamento militar, pero al mismo el relato reconoce de forma implícita lo inevitable de una organización consagrada al ejercicio institucionalizado de la violencia. Y tras lo visto en la pantalla, no es posible sino considerar que tal violencia es un rasgo connatural a la especie humana, y lo que resulta más terrible (o más cínico), un instrumento imprescindible, en el proceso de civilización. En el mundo dislocado y hobbesiano que describe *28 días después*, no sólo reza la máxima de que hay que matar para que a uno no le maten, sino que la violencia organizada, racional, si es que cabe expresarlo así, es el único remedio contra la animalidad ciega y sin motivación.

Estoy seguro de que más de un espectador habrá considerado el desenlace como decepcionante o convencional; tal vez, pero desde luego no es inconsistente, pues a lo largo de la película hay algunos indicios que lo sustentan; además, el deseo de supervivencia de Jim, que permite la salvación de su grupo, sería incomprensible sin la previa percepción de uno de esos atisbos de esperanza. Ahora bien, aunque no injustificable, en mi opinión este desenlace positivo rebaja la intensidad dramática de la historia, ya que reduce la peripecia de los protagonistas a una situación y a un modelo narrativo muy distintos a los de los relatos apocalípticos. Tras ver la secuencia final, comprobamos que se ha operado una reconfiguración de su núcleo dramático: desde la historia del fin del mundo a una historia de naufragos. Y no es lo mismo, claro que no, pues toda historia de naufragos se circunscribe por su propia naturaleza a un espacio limitado, al que se puede acceder desde el exterior para llevar a cabo el inevitable rescate. La esperanza es una condición previa de los relatos de naufragos, y en cambio su negación o su improbabilidad se hace requisito imprescindible en los relatos del fin del mundo.

Con lo dicho hasta aquí creo demostrado que a *28 días después* no le es aplicable el reproche habitual —la delectación en el tratamiento de una violencia gratuita y efectista— con que se suele motejar a las películas que hacen de la exposición de la violencia y el horror su exclusiva seña de identidad. Sin embargo, hay otras críticas que sí me parecen más justificadas, y que tienen que ver, como ya apuntaba al principio de esta reseña, con los planteamientos estilísticos del director. Estoy seguro de que las elecciones de Boyle a este respecto —el tratamiento desasosegante de los movimientos de cámara, las angulaciones aberrantes, los picados y contrapicados, el montaje dislocado y abrupto, los violentos contraluces, el granulado muy visible y la sobreexposición del color— responden a un propósito específico, que no puede ser otro que el de provocar la ansiedad y la inquietud en el espectador, y hacerlo pasar por el mismo estado de choque que afecta a los personajes y singularmente al protagonista. Mis objeciones no responden a la ineficacia de este tipo de planteamiento estético —que, en esta película logra sus objetivos,

aunque sea a costa de un esfuerzo y continuo por parte del espectador—, sino al hecho de que su repetición, su conversión en una especie de *cliché* de supuesta modernidad o audacia en el cine de estos últimos años, presenta el riesgo evidente de sepultar la individualidad e interés intrínsecos de las historias bajo una capa de artificiosa novedad, que las hace a la postre mutuamente indistinguibles⁷. Por otra parte, este cine tan visualmente hiperactivo y fragmentario deriva en muchos casos en historias superficiales, frías y vacías de emotividad, que no conceden al espectador un segundo para la reflexión sobre lo que está viendo y sintiendo.

Si *28 días después* no incurre plenamente en tales defectos ello se debe a que a lo largo de su transcurso aparecen significativos intervalos de reposo, donde el espectador puede percibir la intimidad de los protagonistas, su estupor y sufrimiento. Todas las críticas que he leído coinciden en señalar lo impresionante de esos planos generales de un Londres desierto e incomprensible, por el que vaga Jim, todavía con su pijama de hospital (estremecedora la escena en que el protagonista comprende, leyendo los avisos depositados en un tablón de anuncios de Piccadilly Circus, lo que ha ocurrido), o del episodio de la llegada a Manchester, morosamente narrado mediante un plano-secuencia con grúa, cuyo lento ascenso acaba mostrando el horizonte de la ciudad presa de las llamas de un gigantesco incendio. Sin embargo, estas escenas, admirables por muchos conceptos⁸, no dejan de ser un tópico del cine apocalíptico, y un recurso que ya hemos visto en otros filmes recientes (*Tesis*, de Alejandro Amenábar, por ejemplo). Yo prefiero las secuencias, generalmente de interiores, donde se atisba el sufrimiento íntimo de los personajes; así, por ejemplo, el momento en que el protagonista llega a la habitación de sus padres y descubre sus cadáveres, a los que cubre pudorosamente con una sábana, o toda la secuencia en el piso donde se refugian Hannah y Frank, que permite observar la estrecha relación entre padre e hija y la conmovedora mezcla de fortaleza y vulnerabilidad de ese personaje que interpreta magistralmente Brendan Gleeson. También me gustaría destacar alguna secuencia muy ingeniosa y de gran impacto visual, como la de la azotea del edificio donde habitan Hannah y Frank, cubierta de recipientes para recoger agua; ese plano sorprendente de una gran superficie atestada de cubos de colores, vacíos a causa de la sequía, muestra como ningún otro la insignificancia de los esfuerzos de los hombres frente al completo colapso de la civilización.

Danny Boyle sabe sacar gran partido de los contrastes estéticos, distribuidos con gran eficacia a lo largo de toda la película. Esa escena intimista en casa de los padres de Jim que acabo de citar se interrumpe bruscamente con la violentísima irrupción de los zombis sanguinarios, lo cual crea un efecto de terrible desasosiego. Y en varios momentos del viaje hacia Manchester, la cámara exhibe, en oposición a los deprimentes y ruinosos escenarios urbanos, bucólicos paisajes campestres, con caballos y ovejas que disfrutan de su libertad tan inesperadamente lograda. Pero donde el contraste se hace más evidente, significativo e irónico es en la parte final de la película, que transcurre en una de esas grandes mansiones tan características de la campiña británica, con cuidados jardines, ricas estancias, cuadros escultóricos y lujosos vestidos, convertido ahora en una especie de reducto fortificado. Ese escenario refinado y de resonancias clásicas —me pareció advertir entre las esculturas una reproducción del *Laocoonte*, aunque no estoy del todo seguro— no puede resultar más sarcásticamente contradictorio con la abyección que en él se despliega.

Por último, quiero hacer una mención del cuadro de actores que protagonizan la película. La mayoría son poco o nada conocidos del público español, lo cual proporciona a la

historia una verosimilitud y cotidianidad que probablemente no lograría con caras más famosas. Todos resultan muy convincentes: Cillian Murphy como Jim, en una actuación que evoluciona desde el estupor inicial a un dinamismo salvaje; la muy atractiva Naomie Harris —Selena—, capaz de una agresividad casi inhumana y al mismo tiempo de una calidez enormemente seductora; Christopher Eccleston, que representa el papel del mayor Henry West concediéndole un aire aristocrático y una deshumanizada frialdad muy propias del desengañado militar al que encarna; finalmente, Brendan Gleason, seguramente el más famoso de todos los miembros del reparto —lo hemos visto en *Braveheart*, en *Inteligencia Artificial*, en *Gangs de Nueva York*, casi siempre en papeles secundarios—, un actor que con su físico corpulento y algo tosco consigue proporcionar a su personaje del taxista Frank una sorprendente variedad de tonos y matices. Gente corriente, tipos del todo ajenos a los estereotipos heroicos, caras que podríamos encontrarlos en la calle todos los días, supervivientes casi a su pesar de una pesadilla que en su lúcido delirio nos muestra el rostro más terrible de la condición humana.

Notas

1. Es injusto fijarse sólo en el penoso espectáculo de un Charlton Heston convertido en emblema de la ideología reaccionaria más cerril y olvidar en cambio que fue un actor sólido en todos los sentidos de la palabra y protagonista de momentos inolvidables del cine contemporáneo. Quién no se ha conmovido con la imprecación final de Heston en la que quizás sea la más famosa película sobre el apocalipsis de la humanidad, *El planeta de los simios* (1968). [«](#)

2. *El último hombre vivo* está basada en la novela *I am legend* (1954), de Richard Matheson, una obra que ha servido al menos para tres versiones cinematográficas. La más conocida es la que yo recuerdo, originalmente titulada *The Omega Man* (1971) y dirigida por Boris Sagal, pero hay también otras dos adaptaciones que no creo haber visto: una producción italo-americana de 1964, *L'ultimo uomo della Terra*, dirigida por Ubaldo Ragona y Sidney Salkow, y *Soy leyenda*, película española de 1967, dirigida por Mario Gómez Martín e interpretada por Ana Castor y Moisés Menéndez. Aquí no acaba la singular fortuna del relato de Matheson, pues por alguna parte he leído que otro especialista moderno en el género de la ciencia ficción, Ridley Scott, se hallaba interesado en una nueva versión de la historia, esta vez con Arnold Schwarzenegger en el papel que en su día interpretó Charlton Heston. Los interesados en el género agradecerán saber que hay dos recientes ediciones en castellano (2001) de *Soy leyenda*, en Minotauro y Círculo de Lectores. [«](#)

3. Es el cine representado por títulos como *Cuando los mundos chocan* (Rudolph Maté, 1951), *La hora final* (Stanley Kramer, 1959; aprovecho la oportunidad para rendir homenaje a Gregory Peck, uno de mis actores favoritos, que falleció en el mes de junio de 2003), *Kamikaze 1999* (Luc Besson, 1984), *Doce monjes* (Terry Gilliam, 1995) o incluso el primer *Mad Max* (George Miller, 1979). Este género mantiene una relación estrechísima con la narrativa de ciencia ficción, la cual ha tratado con frecuencia el tema del fin de la civilización en títulos como *El día de los trífidos*, de John Wyndham (1951), *El mundo sumergido* (1962), *La sequía* (1965) y *El mundo de cristal* (1966), de J.G. Ballard, o *El nacimiento de la república popular de la Antártica*, de John Calvin Batchelor (1983), por citar sólo un puñado de títulos que me son cercanos. Por otra parte, parece que la película de Danny Boyle ha creado escuela, como demuestra el reciente estreno de la nada desdeñable, *Amanecer de los muertos* (2004), del director norteamericano Zack Snyder (los interesados pueden consultar una buena [reseña de Miguel Á. Refoyo en La Butaca](#)), con un planteamiento argumental y estético muy próximo al de *28 días después*, aunque bastante más deudora que esta última de las convenciones del *gore*. El análisis de ambas películas daría para un interesantísimo estudio comparativo de sus muchas coincidencias argumentales, estilísticas, sociológicas, etc. [«](#)

4. Cabría interpretar el episodio de otro modo más cercano al del nivel casi instintivo en que se mueve la historia: la conversión de Jim en el despiadado asesino de sus semejantes no es más que la expresión de la más antigua y primaria de las conductas animales, la lucha entre los machos por la posesión de las hembras del grupo. Ciertamente, esta interpretación vendría avalada por la relación amorosa que se establece

entre Jim y Selena, aunque también habría que tener en cuenta que este es un aspecto que el filme trata con llamativa contención y mesura. [«](#)

5. No es la única institución emblemática que recibe cargas de profundidad. También la institución eclesiástica es vista con una mirada sarcástica: tras recorrer un desolado e incomprensible Londres, el protagonista entra en una iglesia buscando ayuda y protección. Entre la montaña de cadáveres allí apilados, sólo queda un cura vivo, pero convertido en un zombi sanguinario. [«](#)

6. Hay una frase terrible que pronuncia el mayor West, cuando uno de sus soldados añora la pérdida normalidad. Cito de memoria: “en estas cuatro semanas no he visto más que hombres matando hombres; lo mismo que en las cuatro semanas anteriores. De hecho, es lo único que he visto a lo largo de mi vida, así que yo vivo en la normalidad”. Si examinamos la historia del ejército profesional británico en estos últimos veinte años y consideramos el número de conflictos en que ha intervenido (las dos guerras del Golfo, Afganistán, las Malvinas, el Ulster, etc.), comprenderemos que la frase no puede ser más acertada. [«](#)

7. Por ejemplo, el tic estilístico de la solarización o la exposición excesiva del color, que resulta en general tan molesto, aparece en multitud de filmes recientes. Recuerdo ahora mismo títulos tan interesantes como *Tres reyes*, de David O. Russell (1999), *Traffic*, de Steven Soderbergh (2000) o *21 gramos*, de Alejandro Gómez Iñárritu (2003). [«](#)

8. Según he leído en la completísima ficha que [La Butaca](#) ofrece sobre la película, las secuencias de Londres y la carretera de Manchester exigieron un cuidadoso trabajo de planificación, además de ser rodadas a horas muy tempranas, para así conseguir el efecto de una ciudad vacía. El acabado final se consiguió mediante los ya habituales trucos digitales. Los interesados en obtener más información sobre la película pueden acudir a cualquiera de las webs oficiales disponibles ([inglesa](#), [norteamericana](#), [española](#)), o la página que le dedica la [Internet Movie Data Base](#). [«](#)

Eduardo-Martín Larequi García
webmaster@lenguasecundaria.com



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons](#)
Última actualización de la página: 27-06-2005