

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**COLEGIO DE LETRAS MODERNAS**

**“UNA INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DEL *ZOMBIE*:  
DE HAITÍ A *WHITE ZOMBIE*”**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE**

**LICENCIADA EN LETRAS MODERNAS INGLESAS**

**P R E S E N T A**

**REBEKA ALEJANDRA RUÍZ LEMBO**

**ASESORA**

**DRA. ANA ELENA GONZÁLEZ TREVIÑO**

**SINODALES**

**MTRA. CHARLOTTE ANNE BROAD BALD**

**DRA. IRENE MARÍA ARTIGAS ALBARELLI**

**MTRA. CLAUDIA ELISA LUCOTTI ALEXANDER**

**MTRO. ARGEL CORPUS GUZMÁN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**MÉXICO, D.F., 2009**

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Rebeca Lembo, *the one and only*, y a Gabriel R.L. por haberme apoyado en todos los sentidos posibles y necesarios. Gracias por entender y respaldar las decisiones que he tomado.

A todos mis profesores. A Ernesto Priego, Mario Murgia, Gabriel Linares, Charlotte Broad, Ana Elena González, Irene Artigas, Claudia Lucotti, Adriana de Teresa, Andreas Ilg.

A Colin White. *Your voice I shall never forget.*

A Sergio A. Santiago Madariaga, por la corrección de estilo y de formato. Y por las conversaciones en los momentos de más frustración y angustia.

A mis amigos. A Alfredo Guzmán, Julie Zamorano, Oliver Sánchez, Enrique Hernández-Lemus, Fred Castillo, Emmanuel Caballero, Adrián Caballero, Luis Felipe Álvarez, Evelio Rojas, Mariana Elizondo, Rodrigo Cano, Alejandro Pacheco, Jorge Hermosillo, José Hernández-Riwes, Gabriel Sánchez, Gabriel Lara, Alonso Ruvalcaba, Rafael Toriz, Adrián Orozco, Noé Morales Muñoz, Sofía Ochoa.

A todos, gracias. *In one way or another you all have saved my life.*

# ÍNDICE

	Pág.
<b>Introducción</b> .....	6
<b>Capítulo I. Marco histórico</b> .....	11
1.1. Primer encuentro entre europeos y arahuacos (opresores y oprimidos).....	11
1.1.1. La Española.....	11
1.1.2. Saint-Domingue.....	12
1.1.3. Influjo de la Revolución Francesa en La Española.....	13
1.1.4. Ocupación de EE.UU en Haití.....	15
1.2. Surgimiento del <i>voudun</i> en Haití.....	16
1.2.1. Conceptos principales del <i>voudun</i> .....	16
1.2.2. Ejercicio y prohibición del <i>voudun</i> en Haití.....	19
1.3. De <i>nzambi</i> a <i>zombie</i> .....	19
<b>Capítulo II. Evolución del zombie en la literatura</b> .....	22
2.1. Orígenes del relato material de terror.....	22
2.2. “The Monkey’s Paw, de W. W. Jacobs (1902).....	24
2.3. “The Country of the Comers-Back”, de Lafcadio Hearn (1889).....	24
2.4. <i>The Magic Island</i> , de William B. Seabrook (1929).....	26
<b>Capítulo III. Diseminación y consolidación del mito</b> .....	29
3.1. Del teatro al cine.....	29
3.1.1. Historia de la producción y estreno.....	29
3.2. La consolidación de un mito: <i>White Zombie</i> (Victor Halperin, 1932).....	30

<b>Anexos</b> .....	34
<b>Anexo 1.</b> Ilustraciones desde la literatura.....	34
<b>Anexo 2.</b> Carteles y fotogramas cinematográficos.....	38
<b>Bibliografía</b> .....	44
Bibliografía citada.....	44
Bibliografía de consulta.....	47
Referencias de internet.....	48
Filmografía.....	49

I am the scorn of my adversaries,  
a horror to my neighbors,  
an object of dread to my acquaintances;  
those who see me in the street flee from me.

I have passed out of mind like one who is dead;  
I have become like a broken vessel.

Yea, I hear the whispering of many—  
terror on every side!—  
as they scheme together against me,  
as they plot to take my life.

—*Psalms*, 31:11-13 (NRV)

## Introducción

Los monstruos son *máquinas de significado*.<sup>1</sup> Su nacimiento y, en ocasiones, su muerte, habla de los miedos y ansiedades de una cultura en un determinado periodo histórico. Se

---

<sup>1</sup> Judith Halberstam, "Parasites and Perverts" en *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p.21.

estudia a los vampiros, momias, golems, hombres lobo, etc., todos ellos herederos de una vasta tradición literaria.

El *zombie*, no obstante, es despreciado e ignorado vez tras vez. Es comprensible que no se le tome en serio, quizá, al considerar las contradicciones inherentes a una figura tan inestable. El género *zombie* planteado dentro de la industria cinematográfica ha abarcado diversos fondos o temas. De esclavos a posesos, el estereotipo del *zombie* ha experimentado transformaciones que han provocado desplazamientos en los significados. Estas transformaciones fueron el primer problema al que me enfrenté.

En un inicio, mi intención era escribir sobre *28 Days Later* (Danny Boyle, 2002), filme en el que los *zombies* no son precisamente *muertos vivientes* sino *infectados*, infectados de ira. El comportamiento de éstos, sin embargo, apunta hacia toda una tradición fílmica y literaria que recae sobre dicha figura y que es el resultado de las transformaciones que han experimentado las mismas en el transcurso de los años.

Al tratar de explicar los antecedentes (literarios y fílmicos), de *28 Days Later*, surgieron preguntas cuyas respuestas no habían sido cubiertas. Aunque, desde luego, algunos textos que consulté mencionaban superficialmente el tema y hacían un breve recuento de la evolución de este subgénero del horror.<sup>2</sup> Por este motivo, consideré necesario regresar al principio y encontrar de dónde provenía la figura del *zombie*.

Así, descubrí que *White Zombie* (Vitor Halperin, 1932) era el primer filme sobre *zombies* y que éstos nada tenían que ver con aquellos que yo conocía. En *White Zombie*, los *zombies* no se comen a los vivos, ni corren, ni están descarnados. Son muertos que regresan a la vida por el poder de un embrujo, son esclavos de la voluntad de alguien más. Encontré, también, que el guión de *White Zombie* estaba basado en textos de Lafcadio Hearn y William Seabrook y que dichos textos, quizá por ser escritura de viaje, no eran tan conocidos o tan estudiados como otros textos de los mismos autores.

Ahora bien, una de las causas para que los textos mencionados anteriormente pasen desapercibidos y, para que aún no se haya ahondado en el tema, podría ser que, como afirma C. L. R. James, el Caribe está *en* pero no es *de* Occidente y, por tanto, se encuentra desplazado de las narrativas y discursos principales de la modernidad.<sup>3</sup> Las costas que tanto

---

<sup>2</sup> En la sección *Bibliografía de consulta* (p.47) se pueden encontrar las obras a las que me refiero.

<sup>3</sup> Mimi Sheller, "Introduction" en *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*, p.1.

entusiasmaron a Cristóbal Colón aparecen en la actualidad en folletos turísticos o en noticias relacionadas con desastres naturales, emigrantes, dictadores, revolucionarios, etc. La figura del *zombie*, al igual que el Caribe, permanece en un sitio oscuro. Si bien es cierto que se encuentra presente en el imaginario colectivo. Su presencia es, más bien, difusa y sin conocimiento de causa.<sup>4</sup>

Y sin embargo, “*there they are*”.<sup>5</sup>

Se ha dicho que su poca popularidad se debe a que no se pueden ligar a tradición literaria alguna. Su origen, no obstante, se encuentra anclado a toda una tradición literaria que, si se quisiera, bien podría rastrearse hasta la India.

El *zombie* que se conoce a través de la escritura de viaje o a través de representaciones fílmicas figura, en un inicio, en el *voudun*<sup>6</sup>, el resultado de la colisión entre diversos cultos africanos, mulatos, y taínos en Haití. Las historias de *zombies*, no obstante, ya llevaban circulando varios siglos. Los colonizadores imaginaban el *voudun* como una religión terrorífica de sanguinarios sacrificios y atrocidades caníbales. Se decía que las personas eran desmembradas y devoradas por estos temibles seres. Mientras que en Haití los habitantes eran forzados a construir caminos, cuando no se les asesinaba sistemáticamente, los relatos de *zombies* abundaban en Europa y en los Estados Unidos de América.

Para Hollywood, por otra parte, el *zombie* es un secreto que nos debemos rehusar a creer aunque sea verdad. El *zombie* en su representación cinematográfica retrata el fracaso de la oposición vida/muerte, muestra los límites del orden y provoca un corto circuito en la lógica de esta distinción. No se puede decir de él que *ni está vivo ni muerto*. Tampoco se

---

<sup>4</sup> Aunque se sabe que la figura del *zombie* ha sufrido cambios, y que no representa lo mismo en todos los relatos (literarios o fílmicos), la expresión “*Braaiins!*” surge constantemente cuando las personas (incluidos académicos que se dedican al estudio de los *zombies*) escuchan a alguien referirse a un *zombie*. Lo anterior se debe a la influencia que ha ejercido en el imaginario colectivo *The Return of the Living Dead* (Dan O’Bannon, 1985), filme en el que los *zombies* atacan a los seres humanos pero únicamente están interesados en consumir sus cerebros. No hay otro filme de *zombies* en el que suceda esto. Por lo general, los *zombies* no discriminan, muerden y comen brazos, piernas, torsos, tripas, etc.

<sup>5</sup> En el filme *Shaun of the Dead* (Edgar Wright, 2004) Shaun y su amigo Ed sostienen una conversación mientras ven hacia el exterior de la casa por el espacio provisto para las cartas. Shaun le pregunta a Ed si están ahí. Cuando Ed le contesta que no hay *zombies* a la vista, Shaun le pide que no diga la palabra con “z” porque es ridícula. Shaun se asoma por la mirilla y, en un principio, no ve que frente a su casa se ha reunido un grupo pequeño de *zombies*. Cuando Ed pregunta si *hay alguno*, Shaun se vuelve a asomar y contesta: “I can’t see any. Maybe it’s not as bad as all that.” Luego de una breve pausa dice: “Oh, no, there they are.”

<sup>6</sup> El término para referirse al *voudun* varía de un texto a otro (e.g. *voudou*, *vadou*, *vodou* y castellanizado como *vudú*). Aunque en la mayoría de los textos en inglés aparece como *voodoo*, por ser considerado éste último como un término peyorativo, he decidido utilizar el término *voudun*. *Zombie*, por otro lado, también cambia. Se puede encontrar como *nzambi*, *zonbi*, *zombi* o *zombie*.

puede preguntar si está vivo o muerto. El *zombie* está vivo y muerto. Tiene los dos estados y ninguno.

En un orden de las cosas donde los términos vida y muerte son considerados como opuestos y donde el significado de uno depende del otro, el *zombie* pertenece a un amenazante orden donde su ser no puede determinarse en términos de vida y/o muerte. El *zombie*, al igual que el fantasma, *es lo que no es*. Podemos decir, entonces, que los filmes en los que se le encuentra alteran la exigencia de orden, el *zombie*:

[...] disrupts dominant culture's representations of family, heterosexuality, ethnicity, and class politics. It disrupts, furthermore, the logic of genre that essentializes generic categories and stabilizes the production of meaning within them. [...] produces models of reading (many in any one location) that allow for multiple interpretations and a plurality of locations of cultural resistance.<sup>7</sup>

Moldeado como amante catatónico, como policía, invasor del espacio exterior, etc., sin importar el escenario, el *zombie* sigue un perfil básico: vivo muerto, muerto vivo. En una cultura que separa lo vivo de lo muerto, el *zombie* está a la deriva, está entre la vida y la muerte, yace en un espacio incierto. El *zombie* va más allá de lo permitido por las oposiciones convencionales. Al envenenar el orden de los sistemas debe ser, por tanto, eliminado o regresado al orden que se conoce.

Las representaciones modernas de los *zombies*, por otro lado, pueden bien yacer en las descripciones de las víctimas de la peste que caminaban desorientadas por las calles. Las violentas y sanguinarias características de varias enfermedades exóticas e infecciosas, aunadas a una familiaridad con la tuberculosis, por ejemplo, contribuyeron a la conceptualización de Edgar Allan Poe en “The Masque of the Red Death” y a la descripción final que hace de Valdemar en “The Facts In the Case of M. Valdemar”: “Upon the bed there lay a nearly liquid mass of loathsome—of detestable putridity”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Judith Halberstam, “Parasites and Perverts: An Introduction to Gothic Monstrosity” en *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p.23.

<sup>8</sup> Edgar Allan Poe, “The Masque of the Red Death” en *Selected Tales*, p.220.

El *zombie* cinematográfico, si bien “horrendo”, es fascinante. En *White Zombie* (Victor Halperin, 1932), por ejemplo, los recuerdos ancestrales de servidumbre se transplantan a un lenguaje nuevo que reproduce y desmenuza los trabajos forzados y la denigración a la que fueron sometidos los haitianos durante la ocupación norteamericana en Haití. El espectro del *zombie*, esa cáscara sin alma que ha sido privada de libertad, es el símbolo de la pérdida y la desposesión por excelencia. El horror que provoca el *zombie* que se conoce en términos de ficción yace, posiblemente, en su condición de ser un cuerpo sin *motu proprio*, sin alma, sin mente y sin habla. Es un cuerpo reactivado, reanimado o convertido en un ser mecánico por medio de la brujería, de la radiación o, peor aún, por causas desconocidas.

El significado central del *zombie* gira en torno a la imposición de la voluntad de una persona sobre otra con el fin de someterla para realizar trabajos físicos. El *zombie* se ha convertido en una alegoría de la condición de esclavitud que, al igual que la incertidumbre que provoca la muerte, ha estado presente en la historia de la humanidad desde siempre. Al dar forma a la concepción que se tenía de los haitianos y del *voudun*, tanto *White Zombie* como *The Magic Island* contribuyeron a justificar la presencia “civilizadora” de los *Marines* en ese país.

Pero, he de reconocer, todo se ha hecho antes. Los textos académicos sobre los *zombies* proliferan en la cultura norteamericana e inglesa y las aproximaciones a esta figura abarcan desde la etnobiología hasta la filosofía. Mi intención es, sin embargo, únicamente proveer una introducción al estudio de la figura del *zombie*. Considerando las múltiples disciplinas involucradas la aproximación es, por tanto, desde los estudios culturales. Si bien nada ortodoxo, son los estudios culturales los que me permiten abarcar desde los antecedentes históricos, los literarios y el traslado de éstos a un filme.

A fin de lograr lo anterior decidí partir de la historia de Haití en el primer capítulo cubriendo el descubrimiento de dicha isla por los españoles, el establecimiento de los franceses y continuar con la ocupación norteamericana en Haití, suceso que permitió el desplazamiento de periodistas y escritores a la isla y que contribuyó, en gran medida, a la exportación de la figura del *zombie*. Incluyo, por otro lado, un breve rastreo de los orígenes

del término *zombie*, de sus posibles raíces lingüísticas y de sus apariciones en textos literarios.

En el segundo capítulo trato las obras que, a mi parecer, fueron fundamentales para el desarrollo de las características de la figura del *zombie* y para que *White Zombie* se concretara. Si bien es cierto que menciono algunas otras obras de igual manera relevantes, el énfasis es sobre “The Country of the Comers-Back” de Lafcadio Hearn y en *The Magic Island* de William Seabrook, a quien pertenece el honor de haber introducido formalmente el *zombie* en Occidente cuando, como resultado de la exploración y estudio del *voudun* en Haití, publicó en 1929 su estudio sobre el *voudun* haitiano. No obstante, para 1928, cuando Lafcadio Hearn y William Seabrook, entre otros autores, visitaron Haití, la práctica del *voudun* se había prohibido.

Finalmente, en el tercer capítulo hablo sobre el traslado que hubo del teatro al cine de la figura del *zombie*, sobre la producción, constitución y consolidación de *White Zombie*. Me pareció importante mencionar posibles interpretaciones que hay sobre el filme y las respuestas fílmicas a éste.

## Capítulo I. Marco Histórico

I have called my tiny community a world, and so its isolation made it; and yet there was among us but a half-awakened common consciousness, sprung from joy and grief, at burial, birth, or wedding; from a common hardship in poverty, poor land, and low wages; and, above all, from the sight of the Veil that hung between us and Opportunity.

W.E.B. Du Bois, *The Souls of Black Folk*

### 1.1. Primer encuentro entre europeos y arahuacos (opresores y oprimidos)

Leyendas sobre una isla montañosa, con ríos cuyas aguas *corrían amarillas por el oro* despertaron el interés de la corona española del siglo XV. A Cristóbal Colón se encomendó la tarea de explorar y, cuando el 25 de diciembre de 1492 desembarcó por primera vez en el lugar que luego bautizó como La Española<sup>1</sup> —una pequeña isla que comprendía lo que hoy se conoce como Haití y República Dominicana—, su entusiasmo no se hizo esperar. Colón, efectivamente, encontró oro. La cantidad de tan preciado metal, sin embargo, no era suficiente. Lo que realmente llamó la atención de Colón fue el paraíso tropical que había descubierto. Ante éste se había develado una tierra como ninguna otra y en frenesí escribié a la reina para decirle que no había algún otro lugar en el planeta tan fértil y *tan vacío de pestilencia*. No había, en el mundo conocido, *una tierra en donde los ríos fuesen innumerables y donde los árboles alcanzaran el cielo*.<sup>2</sup>

#### 1.1.1. La Española

Expediciones posteriores a la llegada de Colón introdujeron a La Española elementos de la sociedad europea del siglo XVI. La civilización, no obstante, vino con enfermedades y con un yugo cruel que terminaría reduciendo la población de los arahuacos —siendo los taínos el grupo nativo principal— de medio millón a sesenta mil. Las posibilidades de explotación que ofrecía La Española no pasaron inadvertidas para los colonizadores españoles. En vista

---

<sup>1</sup> Los nativos se referían a la isla como *Ayiti*. Colón, al reclamar el territorio como posesión de la corona española, la renombró.

<sup>2</sup> Wade Davis, *Passage of Darkness*, p.15 (mi traducción).

del bajo índice de natalidad y del alto índice de mortandad de los nativos<sup>3</sup>, y dado que durante una gran parte del siglo XVI esta pequeña isla se encontró prácticamente despoblada, Carlos V autorizó la importación de esclavos provenientes de diversas regiones de África repetidamente a fin de que sustituyeran a los pobladores que trabajaban en las plantaciones de caña y que no se detuviera la producción de la industria azucarera.

Aunque La Española ofrecía recursos suficientes, para el año 1520 el interés de la corona se desvió hacia tierra continental:

[a]s the original dreams of gold proved to be illusory, Spanish imperial interest turned to Mexico and South America; those Europeans who remained on Hispaniola supported themselves principally by raising livestock and exporting lumber. Throughout most of the sixteenth-century the western half of the island that would eventually become Haiti, with its rugged mountainous terrain and dearth of navigable rivers, remained virtually deserted.<sup>4</sup>

El sustento de quienes permanecieron en La Española consistió, entonces, en la cría de ganado, la producción de tabaco, la exportación de madera y, finalmente, en lo que se convertiría en la industria primaria de la isla: el procesamiento de caña para la elaboración de azúcar. La población comenzó a crecer paulatinamente a partir de los sucesos anteriores y, para 1606, el rey de España ordenó a aquellos que habían permanecido en la isla asentarse cerca de Santo Domingo a fin de evitar ser atacados por piratas ingleses, holandeses o franceses, quienes se asentaron en áreas al norte y al oeste de la isla que habían sido abandonadas.

### **1.1.2. Saint-Domingue**

Los bucaneros franceses se asentaron en la isla de Tortuga en 1625. Vivían de lo que robaban a las embarcaciones españolas y del robo de ganado. Aunque los españoles pelearon contra ellos en repetidas ocasiones y, pese a que destruían sus asentamientos, en 1659 los franceses se instalaron oficialmente en Tortuga bajo el comando del rey Luis XIV. En 1664, Francia reclamó el control sobre la región occidental de La Española y, en 1697

---

<sup>3</sup> Se cree que la esperanza de vida era de 15 años.

<sup>4</sup> Wade <sup>Davis</sup>, *op. cit.*, p.16.

bajo el Tratado de Ryswick, España cedió un tercio de la isla a los franceses. La región fue renombrada como Saint-Domingue, siendo Cap-François el establecimiento principal. Una vez establecidos, los franceses se dedicaron al cultivo de tabaco, algodón y cacao. La economía de Saint-Domingue comenzó a crecer consiguiendo convertirse en los principales exportadores de café y azúcar. Luego de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) Saint-Domingue llegó a ser conocido como “La Perla de las Antillas” gracias al crecimiento económico logrado a partir de la exportación de lo que producían.

El progreso de la colonia fue, no obstante, logrado a través de la explotación de miles de esclavos que eran, en su mayoría, africanos. Algunos de éstos consiguieron su libertad huyendo a las montañas. El caso más renombrado fue el de Mackandal, un esclavo que tenía un sólo brazo y que era originalmente de Guinea, quien escapó en 1751. Luego de su huída, Mackandal pasó alrededor de seis años organizando escapes. Se dice que, durante el tiempo que logró evitar ser capturado por los franceses, llegó a matar a seis mil de ellos antes de ser capturado y quemado vivo en 1758. Casos como el de Mackandal se volvieron más frecuentes y, para el siglo XVIII, La Española fue sacudida por lo que hoy se considera la única revuelta de esclavos que ha tenido éxito.

### **1.1.3. Influjo de la Revolución Francesa en la La Española**

La Revolución Francesa había afectado profundamente a la colonia y, en 1790, mientras los franceses trataban de determinar cómo serían puestas en vigor las nuevas leyes en esta región, los conflictos en Saint-Domingue fueron inevitables. Aquellos hombres de color que eran libres en Saint-Domingue exigieron ser considerados también como ciudadanos franceses guiándose por los términos que establecía la Declaración de los Derechos del Hombre. En París, la *Société de Amis des Noirs*, un grupo liderado por dos mulatos acaudalados, Julián Raimond y Vincent Ogé, pidió a un delegado blanco apoyar la petición de otorgar a la “gente de color”<sup>5</sup> los mismos derechos civiles y políticos. Para marzo de 1790 la Asamblea Nacional de Francia concedió derechos civiles a la *gente de color*. Ogé viajó a Saint-Domingue para asegurarse que la implementación de este decreto fuese llevada a cabo. El Comte de Peynier, sin embargo, rechazó su pedido. Ogé, entonces, trató

---

<sup>5</sup> “*Gens de couleur*” (traducción literal).

de incitar a la *gente de color* a levantarse cuando los mulatos y los blancos que tenían control sobre los esclavos se negaron a liberarlos. Ogé organizó una serie de ataques pero fue derrotado y forzado a huir. En febrero de 1791 Ogé fue capturado, entregado a las autoridades francesas y ejecutado. Para agosto del mismo año, no obstante, las revueltas continuaron y los esclavos al norte de Saint-Domingue organizaron una revuelta que comenzaría la Revolución Haitiana.

Según cuenta la tradición, la revuelta comenzó en medio de una ceremonia *voudun* donde Boukman, un sacerdote, llamó a todos los esclavos a levantarse en armas. Las plantaciones fueron incendiadas y, aunque Boukman fue capturado y ejecutado, la rebelión se extendió a toda la colonia. Léger-Felicité Sonthonax fue enviado para conciliar y evitar, así, que Francia perdiera el control sobre la colonia. En 1793 Sonthonax tomó la decisión de proclamar libres a los esclavos en la provincia del norte. La emancipación de éstos, sin embargo, se extendió al resto de las regiones cuando, el 29 de agosto de 1793, la Convención Nacional Francesa la ratificó al resto de las colonias francesas. Aún así, los esclavos no fueron puestos en libertad inmediatamente. Los blancos que poseían esclavos pelearon contra Sonthonax con la ayuda de los ingleses y de aquellos mulatos libres que se oponían a que se aboliera la esclavitud.

Al ratificarse la orden que Francia había dado, Toussaint L'Ouverture y su ejército llevaron a los ex esclavos a la región republicana de la isla en mayo de 1794. Al invadir los ingleses la colonia, L'Ouverture, junto con Jean-Jacque Dessalines y Henri Cristophe, reunió a los esclavos rebeldes a fin de conformar un frente armado contra los invasores. L'Ouverture consiguió expulsar a los ingleses en 1798 y fue nombrado gobernante de la colonia. En 1799 derrotó, de igual forma, al General André Rigaud, un mulato que controlaba el sur y el occidente y que se negaba a reconocer la autoridad de L'Ouverture. Para 1801 L'Ouverture controlaba toda la isla al haber derrotado a los españoles que se encontraban en Santo Domingo. L'Ouverture únicamente proclamó la abolición de la esclavitud y no la independencia de toda la colonia pensando que Francia iba a respetar los tratados y que no restauraría la esclavitud.

Pero, para 1802, Napoleón Bonaparte firmó una ley que promovía que se mantuviera la esclavitud en Martinica, Tobago y Santa Lucía, lugares donde todavía no se abolía y mandó a Haití un ejército bajo el comando de Charles Leclerc. Leclerc ganó algunas batallas y

recobró control sobre el este. L'Ouverture, Dessalines y Christophe sostuvieron pláticas para conciliar pero no llegaron a ningún acuerdo. L'Ouverture había acordado unirse a la causa de los franceses y, cuando L'Ouverture fue invitado a negociar, fue capturado, deportado a Francia y murió de neumonía en abril de 1803 en Fort-de-Joux.

Leclerc fue sustituido por Donatien-Marie-Joseph de Vimeur, vizconde de Rochambeau, quien escribió a Napoleón para informarle que, a fin de reclamar su dominio sobre Saint-Domingue, Francia debía decretar que todos los negros fuesen esclavos. En su afán por controlar la situación Rochambeau recurrió a actos salvajes que incluían quemar a los esclavos vivos, colgarlos, ahogarlos o echarlos a los calderos de melaza hirviendo.<sup>6</sup> Los actos Rochambeau fueron, sin embargo, retribuidos. La guerra entre Francia e Inglaterra, estando éstos últimos en control de las vías marítimas, impidió que Napoleón enviara ayuda a Rochambeau y éste y su ejército fueron derrotados por las fuerzas armadas de Dessalines.

En enero de 1804 Haití emergió como la única república de negros, proclamándose Jean Jacques Dessalines el primer emperador en enero de 1804.<sup>7</sup> Pese a haber apoyado a Dessalines, Christophe y Pétion conspiraron contra Dessalines, quien fue asesinado en 1806. El país se dividió entonces en dos: el Estado de Haití al norte, bajo el gobierno de Christophe, y la República de Haití al sur, bajo el gobierno de Pétion. Christophe implantó un sistema autoritario mientras que Pétion permitió que la *gente de color* participara en la forma de gobernar.

#### **1.1.4. Ocupación de EE.UU. en Haití**

El periodo de estabilidad en Haití terminó en 1911 debido a las revueltas y a la deuda que habían adquirido. Entre 1911 y 1915 los presidentes que eran nombrados fueron asesinados o mandados al exilio. La inestabilidad del país durante la Primera Guerra Mundial permitió que los alemanes tuvieran una injerencia cada vez mayor en la economía nacional. Los rumores que circulaban sobre un golpe de estado contra el gobernante en turno, el dictador Jean Vilbrun Guillaume Sam, provocaron que Woodrow Wilson, el presidente de EE.UU., se preocupara por el bienestar de las empresas norteamericanas en Haití (siendo HASCO

---

<sup>6</sup> Ver FIGURA 1.

<sup>7</sup> Cf., Dolores Hernández, *La Revolución Haitiana*, p.124

[*The Haitian American Sugar Company*)] la más importante). En julio de 1928 Wilson envió a trescientos soldados (*U.S. Marines*) a Port-au-Prince a fin de proteger los intereses norteamericanos. Haití permaneció bajo el control de EE.UU. durante el mandato de Herbert Hoover y no fue sino hasta el gobierno de Franklin Roosevelt que las fuerzas armadas de EE.UU. se retiraron de Haití.<sup>8</sup>

## 1.2. Surgimiento del *voudun* en Haití

La Iglesia Católica Romana no tuvo impacto en el campesinado. Incluso en la época de la colonia la Iglesia había fallado en su intento por evangelizar a los nativos y africanos. Pese a esto, algunos elementos de la Iglesia Católica lograron fusionarse con las prácticas religiosas de origen africano, como el animismo, por ejemplo, dando como resultado un sinfín de cultos. Con un mayor número de practicantes entre éstos destacó, sin embargo, el *voudun*.

Para el siglo XIX la infraestructura colonial decayó y la brecha entre la ciudad y el campo se volvió más evidente y más grande. La sociedad haitiana se dividió en dos: campesinos (siendo algunos de ellos esclavos) y élite urbana. Mientras que los campesinos y esclavos crearon una sociedad basada en las tradiciones que les habían sido heredadas desde los lugares de donde habían sido traídos, la élite urbana volvió la mirada hacia Europa en busca de inspiración cultural y espiritual.<sup>9</sup>

### 1.2.1. Conceptos principales del *voudun*

En el *voudun* el cementerio se concibe como una pequeña ciudad en la que cohabitan los *Iwa*, espíritus divinos o espíritus de los muertos. Algunos de éstos poseen, cuidan y dirigen a todos los demás. *Saint Victor*, por ejemplo, es un ente que vive en las entradas del cementerio y las resguarda. *Bawon* y *Brijit* poseen el interior del mismo y dirigen los asuntos de los muertos. En rango les siguen *Iwa* tales como *Kapitèn La Kwa*, *Kapitèn Zombi*, *Pike La Kwa*, *Grann Seli* y *Mèt Minwi*. Luego de éstos vienen los *Gede Iwa*,

---

<sup>8</sup> Ver Hans Schmidt, *The United States Occupation of Haiti 1915-1934*.

<sup>9</sup> Michel Hector, "État et Société en Haïti 1806-1843" en *Infinérraires*, n.1 Enero-Junio, 2000.

espíritus de aquellas personas cuyos poderes o personalidades son tan fuertes que se convirtieron en *Iwa* con el tiempo. Al final de los *Gede* se encuentran los *zonbi* o recién muertos.<sup>10</sup>

Entre los conceptos más importantes del *voudun* también se encuentra la noción de que los dioses o *loas* pueden poseer el cuerpo de los individuos durante ciertos rituales. Se cree que una persona tiene dos almas: *gros-bon-ange* y *ti-bon-ange*. La primera es la fuerza vital de la persona y la segunda es el alma esencial.<sup>11</sup> En las ceremonias de adoración la música es utilizada para entrar en un trance durante el cual el dios, o *loa*, al que se ha dedicado la ceremonia desciende para tomar posesión del individuo. Para que suceda lo anterior, sin embargo, es necesario que el alma esencial del individuo abandone su cuerpo. Si un *bokor*<sup>12</sup> con “malas intenciones” separa el alma esencial de la persona fuera de una ceremonia de adoración podría crear un *zombie* que sería su sirviente o esclavo.

Independientemente de si los *zombies* son creados de una u otra manera, el objetivo es el mismo: los brujos crean a dichos seres para beneficio personal.

Cabe hacer notar que los textos nativos explicando el proceso detrás de la *zombificación* son, aparentemente, secretos. Las principales fuentes de aquellos primeros creadores de filmes y relatos sobre el Caribe parecen ser bitácoras con los registros por escrito de los autores. Entre los textos de escritura de viaje que describen el *voudun* se encuentra *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica* de Zora Neale Hurston, donde describe los métodos y motivos para crear un *zombie*: “[n]ow, why have these dead folk not been allowed to remain in their graves? There are several answers to this question, according to the case”.<sup>13</sup> Hurston explica que uno de los motivos es que un *bokor* necesita un sirviente que, de estar vivo, jamás hubiera aceptado trabajar en esas condiciones. Aunque el fin fuese el mismo, otro motivo para convertir a alguien en *zombie* bien podría ser un acto de venganza.

Finalmente, Hurston dice que otro motivo puede ser la culminación del “ba’ Moun”, ceremonia y promesa en la que un individuo se entrega a sí mismo a fin de pagar a un espíritu los beneficios que ha recibido de éste.

---

<sup>10</sup> Elizabeth McAlister, “Mystical Work: Spirits on Parade” en *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora*, p.91.

<sup>11</sup> Milo Rigaud, “Origins and Elements of Voodoo” en *Secrets of Voodoo*, pp.7-15.

<sup>12</sup> A diferencia del *bokor*, que practica la magia negra, el *houngan* practica la magia blanca y es considerado un sacerdote.

<sup>13</sup> Zora Neale Hurston, “Zombies” en *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, p.182.

Entre los primeros testimonios documentados del *zombie* como resurrecto sin voluntad, por otro lado, se encuentra el caso de Felicia Felix Mentor: “Her name is Felicia Felix Mentor. She was a native of Ennery and she and her husband kept a little grocery. She had one child, a boy. In 1907 she took suddenly ill and died and was buried”.<sup>14</sup>

Cuenta Hurston que en octubre de 1936 apareció en la isla una mujer en andrajos. La mujer no tenía pestañas y para cubrirse del sol portaba un trapo oscuro en la cabeza: “Then one day in October 1936 someone saw a naked woman on the road and reported it to the Garde d’Haiti”.<sup>15</sup> La histeria pronto se apoderó de los habitantes. Todos los que la veían trataban de relacionar a la forajida con algún familiar muerto. Al pasar por una granja la mujer aseguró que ésta solía pertenecer a su padre. Los inquilinos trataron de alejar a Felicia del lugar y mandaron por el jefe, quien reconoció a la mujer como su hermana, a quien habían enterrado veintinueve años atrás. Felicia permaneció con los Mentor hasta ser trasladada a un hospital gubernamental con el fin de que se le realizaran diversos estudios. A todas las preguntas que le hacían respondía tonterías y en ocasiones reía incoherentemente. Su caso fue estudiado en primera instancia por Zora Neale Hurston y posteriormente por el Dr. Louis P. Mars. Según sus observaciones, la primera dedujo que se trataba de un *zombie*. Al realizarle estudios, no obstante, Mars descartó la *zombificación* como causa del estado de la mujer y concluyó que se trataba de esquizofrenia.<sup>16</sup>

Testimonios como los anteriores llenan libros enteros. Pese a que el mito de los *zombies* había circulado por décadas y había echado raíces en el continente americano, no fue sino hasta 1980 que se tomó en serio el fenómeno y se comenzó a estudiar la *zombificación* ahondando en las investigaciones y en los escritos de Hurston y Seabrook. Uno de los casos más conocidos es el de Wade Davis, quien, luego de viajar a Haití, publica *The Serpent and the Rainbow*<sup>17</sup> en 1985 y *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie* en 1988.

---

<sup>14</sup> Zora Neale Hurston, *Ibid.*, pp.196-198.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.196.

<sup>16</sup> Louis P. Mars, “The Story of Zombi in Haiti”, en *Man: A Record of Anthropological Science*, Vol. XLV, No. 22 pp. 38-40, Marzo-Abril, 1945. Febrero 20 2007, Haití, <<http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/voodoo/mars-zombi.htm>>

<sup>17</sup> *The Serpent and the Rainbow* fue adaptada al cine por Wes Craven en 1988. El filme cuenta la historia de Dennis Alan (Bill Pullman), un antropólogo de la Universidad de Harvard que es enviado a Haití a fin de investigar las propiedades de la tetrodotoxina, sustancia utilizada para convertir a los hombres en *zombies*.

### 1.2.2. Ejercicio y prohibición del *voudun* en Haití

Aunque el *voudun* se había ejercido por al menos tres siglos, para el siglo XX los haitianos tenían prohibido por el gobierno participar en danzas y otras prácticas *voudun*, cualesquiera que éstas fueran, pues contribuían al fetichismo y a la superstición. Los soldados americanos (*U.S. Marines*) apoyaron la campaña de la Iglesia Católica contra la elaboración de talismanes y otros objetos utilizados en los rituales y ceremonias *voudun*, que, como práctica religiosa, fue considerada ilegal.

Entre los testimonios sobre la prohibición del *voudun* podemos encontrar, en primera instancia, el de William Seabrook, quien describe el artículo 409 del *Código Penal* de Haití que condenaba a tres o seis meses de cárcel a aquellos que elaboraran parafernalia *voudun*.<sup>18</sup> Inez Wallace, por otro lado, habla del Artículo 249 del Código Penal en “I Walked with a Zombie” (c.1933):

It shall be qualified as attempted murder the employment which may be made against any person of substances which, without causing death, produce a lethargic coma more or less prolonged. If after the administering of such substances, the person has been buried, the act shall be considered murder **no matter what result follows**.<sup>19</sup>

De acuerdo con las observaciones de Seabrook, no obstante, la ley era laxa. Pese a los esfuerzos por erradicar los rituales *voudun* la creencia en el mismo se difundió y ganó adeptos en toda la isla.

### 1.3. De *nzambi* a *zombie*<sup>20</sup>

Al término *zombie* se le han atribuido diversos orígenes. Elsie Clews Parsons ha sugerido que proviene del francés *ombres*, que significa *sombra*.<sup>21</sup> Maya Deren, por otro lado, explica que puede provenir de las creencias indígenas de los arahuacos en los *zemis* o almas

<sup>18</sup> William Seabrook, *The Magic Island* p.103.

<sup>19</sup> Inez Wallace, “I Walked with a Zombie” en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, p.96. [mi énfasis]

<sup>20</sup> Dado que Haití se encontró ocupado por españoles, franceses e ingleses, es difícil establecer la fecha exacta en que se adoptó el francés como idioma oficial o por qué éste prevaleció sobre el español o el inglés.

<sup>21</sup> E.C. Parsons, “Spirit Cult in Hayti” [sic], *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, pp. 157-79.

de los muertos.<sup>22</sup> William Seabrook especuló que la palabra venía del dialecto africano *fongbé*. También se cree que puede provenir del dialecto *bonda* africano *zumbi*. La definición más aceptada, sin embargo, sugiere un origen proveniente del congo *nzambi* o espíritu de una persona muerta.<sup>23</sup> *Nzambi*, por otro lado, también es la palabra angoleña para “deidad”.

En el *Robert Historique de la Langue Française* se establece que la palabra *zombie* llegó al francés en 1832.<sup>24</sup> No obstante, Paul-Alexis Blessebois había publicado ya en 1697 *Le Zombie du Grand Pérou Ou La Comtesse de Cocagne*. En 1797 el término vuelve a aparecer en *Description topographique et politique de la partie espagnole de l'isle Saint-Domingue* de Médéric-Louis-Elie Moreau de Saint-Méry.<sup>25</sup>

En el *Oxford English Dictionary*, por otro lado, se fija 1819 como la fecha más temprana en que se utiliza el término *zombie*, entendido como un cuerpo sin alma que ha sido revivido por medio de brujería, o bien como el nombre de la deidad serpiente en el culto *voudun* y aquellos que derivan del mismo. En el tercer volumen de *The History of Brazil* (1810-1819), Robert Southey lo utiliza como el título que se le da al jefe de los nativos de Brasil. En 1872 Schele de Vere utiliza en *Americanisms* la palabra *zombi* para designar a un fantasma o a un espíritu. En 1886 *zombi* aparece en un artículo de *Century Magazine* como la fuerza antagónica de *Obi*, *manitou* o deidad africana.

Aunque la popularidad del término en EE.UU. ocurre en 1929 a partir de la publicación de *The Magic Island* de Seabrook, Lafcadio Hearn —que había viajado a Martinica para estudiar el folklore y las costumbres locales— había publicado ya en 1889 “The Country of the Comers-Back”.<sup>26</sup> Si bien el origen lingüístico de *zombie* no es claro, se cree que ésta es la primera publicación norteamericana donde aparece el término. Aunque los esclavos en América lo mencionaban frecuentemente, no fue sino a través del artículo de Hearn que se diseminó la creencia en los muertos vivientes y que se introdujo el término en el léxico norteamericano.

---

22 Cfr. Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*.

23 Hans Ackermann, Jeanine Gauthier, “The Ways and Nature of the Zombi” *Journal of American Folklore*, Vol. 104, No. 414, p.468

24 *Robert Historique de la Langue Française*, editado por Alain Rey y Tristan Hordé, vol.3.

25 Médéric-Louis-Elie Moreau de Saint-Méry, *Description Topographique et Politique de la Partie Espagnole de l'Isle Saint Dominique*, 3 tomos.

26 Publicado en *Harper's Magazine*.

Entre las reapariciones posteriores a los textos de Seabrook y de Hearn podemos encontrar “Salt Is Not For Slaves” (1931) de G.W. Hunter. En 1932 August Derleth publica “The House in the Magnolias”. En 1933 se publica “White Zombie” de Vivian Meik y “The Hollow Man” de Thomas Burke. En 1936 Thorp McClusky publica “While Zombies Walked”. En 1938 Zora Neale Hurston describe a los *zombies* en *Tell My Horse...* como: “...bodies without souls. The living dead. Once they were dead, and after that they were called back to life again.”<sup>27</sup> Entre otros ejemplos que podemos encontrar está *New World A-Coming*, texto publicado en 1943 por Vincent Lushington "Roi" Ottley donde agrega *zombies*, *jumbies* y *hombres obeah* a la galería de personajes *voudun*. En 1966 Graham Greene habla de los *zombies* y de los *Tontons Macoute* en *The Comedians*. En 1979, sin embargo, la figura del *zombie* sufre una pequeña transformación cuando Jean Rhys publica *Smile Please* donde se refiere a los *zombies* como *cosas negras* sin forma y con manos peludas.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Zora Neale Hurston, “Zombies” en *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, p.179.

<sup>28</sup> *Oxford English Dictionary*, <[www.oed.com/](http://www.oed.com/)>.

## Capítulo II. Evolución del zombie en la literatura

...amid various sophisticated discussions of negativity in literature (tendencias of modernism now reinforced by postmodernist contexts), horror narrative remains relatively neglected—perhaps because of its ubiquity, in particular its strong extension into popular melodrama, perhaps because it lends itself to easy cultural and political explanations, perhaps because its forms seem to materialize the radical nonbeing that is its major theme.

Roger B. Salomon, “Conventions of Absence: The Style of Literary Horror”

### 2.1. Orígenes del relato material de terror

Se cree que es a partir de finales del siglo XVIII y a principios del siglo XIX que el horror en los relatos se desplaza de lugares y entornos (e.g. castillos, bosques e iglesias) al cuerpo (e.g. Frankenstein, Drácula). Así, las referencias a la necrofilia y a las emociones mórbidas proliferan en la literatura producida en estos siglos. Como ejemplos podemos considerar *The Italian* (1797), texto de Ann Radcliffe en el que compara la ceremonia de la boda de Ellena, la protagonista, con lúgubres cipreses que ésta ve como momentos fúnebres.<sup>1</sup> En “The Spectre Bride” (1822), de W. Harrison Ainsworth, los personajes celebran su unión en un cementerio donde la muerte es el cura, los esqueletos en descomposición los padres y los flojos gusanos que se deleitan en los cariosos huesos de los muertos los testigos de su unión.<sup>2</sup> En una balada de Gottfried August Burger, traducida del alemán por Sir Walter Scott como “William and Helen” (1796), la heroína, Leonore, es llevada a caballo por el espectro de su amante luego de la muerte de éste y los dos se unen en matrimonio junto a su tumba: “The eyes desert the naked skull, / The mouldering flesh the bone, / Till Helen's lily arms entwine / A ghastly skeleton” (ll.29-32).<sup>3</sup> En *Reliques of Ancient English Poetry* se encuentra otra balada de Thomas Percy, “Sweet William’s Ghost” (1765) en la que el amante dice:

Thou'se nevir get

---

1 Ann Radcliffe, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, p.184

2 W. Harrison Ainsworth, “The Spectre Bride” en *Gothic Tales of Terror Vol. 1*, editado por Peter Haining p.368.

3 Sir Walter Scott, *The Complete Poetical Works of Sir Walter Scott*, p. 2-3

Of me shalt nevir win,  
Till thou take me to youn kirk yard,  
And wed me with a ring.<sup>4</sup>

“The Bride of the Grave” (1816), de Johann Ludwig Tieck, es similar a “Ligeia” (1838) de Edgar Allan Poe. Walter, el protagonista, está enamorado de Brunhilda, su esposa muerta, y añora su compañía. Walter pasa cada vez menos tiempo con Swanhilda, su segunda esposa y a quien había desposado por el parecido con su primera y difunta esposa, ocasionando que adoptara conductas vampíricas:

Whenever [Swanhilda] beheld some innocent child, whose lovely face denoted . . . infantine health and vigour, she would entice it . . . with fond caresses into her most secret apartment, where, lulling it to sleep in her arms, she would suck from its bosom the warm, purple tide of life.<sup>5</sup>

En “Adventure of the German Student” (1824), de Washington Irving, Gottfried Wolfgang contrae matrimonio con el espíritu reanimado de una mujer que había muerto en la guillotina. La noche de bodas la mujer muere nuevamente y su cabeza rueda al suelo. Wolfgang muere en un manicomio.<sup>6</sup> Una descripción igualmente escatológica y lúgubre es la de Gilles de Rais en *Là-Bas* (1891) de Joris-Karl Huysmans:

...il aime les morts.

Artiste passionné, il baisait, avec des cris d'enthousiasme, les membres bien faits de ses victimes; il établissait un concours de beauté sépulcrale; - et, alors que, de ces têtes coupées, l'une obtenait le prix, - il la soulevait par les cheveux et, passionnément, il embrassait ses lèvres froides.

Le vampirisme le satisfit, pendant des mois. Il pollua les enfants morts, apaisa la fièvre de ses souhaits dans la glace ensanglantée des tombes; il alla même, un jour que sa provision d'enfants était épuisée, jusqu'à éventrer une femme enceinte et à manier le foetus!<sup>7</sup>

4 Thomas Percy, “Sweet William’s Ghost” en *Reliques of Ancient English Poetry*, p. 361.

5 Johann Ludwig Tieck, “The Bride of the Grave” en *Gothic Tales of Terror Vol.2*, editado por Peter Haining pp.106-7.

6 Washington Irving, “Adventure of the German Student” en *Gothic Tales of Terror Vol. 2*, pp. 424-430.

7 J.K. Huysmans, *Là-Bas*, París: Tresse & Stock Editeurs, 1894 p.159.

Si bien es cierto que en los relatos anteriormente citados la figura del *zombie* no está presente, sí se anuncia la monstruosidad en las formas que vendría después.

## **2.2. “The Monkey’s Paw”, de W.W. Jacobs (1902)**

En “The Monkey’s Paw”, los White, una pareja de mediana edad, reciben un talismán que les da un amigo afirmando que tiene el poder de conceder tres deseos a su dueño pues ha sido hechizado por un fakir indio. Los White aceptan el amuleto pese a las advertencias de su amigo sobre las terribles consecuencias que puede traer interferir con el destino. El primer deseo de la pareja es tener doscientas libras. Esa noche, mientras el señor White está sentado frente a la chimenea, ve rostros espeluznantes en las llamas. Al día siguiente reciben el dinero luego de que su hijo muere en un accidente en el trabajo. La señora White persuade entonces a su esposo para que su segundo deseo sea que su hijo vuelva a la vida. Llegada la noche, y convencidos de que su deseo no se cumplirá, escuchan que alguien toca a su puerta tres veces. El esposo ruega a su esposa que no deje pasar a quien toca. La señora White no hace caso, se dirige a abrir entusiasmada la puerta y, antes de poder abrir, el esposo pide un tercer deseo. Cuando la señora White abre, la calle está desierta. Se deduce, entonces, que, de no ser por el tercer deseo, el hijo de los White se hubiese presentado ante ellos como un muerto vivo.

Aunque ciertamente no podemos saber si el la manifestación de éste adoptaría una forma corporal o espiritual, “The Monkey’s Paw” de W.W. Jacobs constituye, no obstante, uno de los primeros relatos donde se vislumbra la figura del *zombie*.

## **2.3. “The Country of the Comers-Back”, de Lafcadio Hearn (1889)**

En 1889 *Harper’s Magazine* publica el relato “The Country of the Comers-Back”<sup>8</sup> de Lafcadio Hearn. A pesar de que este texto fue presentado como un artículo basado en sus experiencias en la isla de Martinica, parece ser, más bien, un cuento en el que el narrador describe su percepción sobre su entorno:

---

<sup>8</sup> También conocido como “Les pays des revenants”.

[n]ight in all countries brings with it vaguenesses and illusions which terrify certain imaginations - but in the tropics it produces effects peculiarly impressive and peculiarly sinister. Shapes of vegetation that startle even while the sun shines upon them assume, after his setting, a grimness, - a grotesquery, - a suggestiveness for which there is no name.... In the North a tree is simply a tree; - here it is a personality that makes itself felt; it has a vague physiognomy, an indefinable Me; it is an Individual (with a capital 'I'); it is a Being (with a capital 'B').<sup>9</sup>

Asímismo, explica cómo es que su curiosidad lo lleva a preguntarle a Adou, hija de Théréza, su casera, sobre los *zombies*: “‘Adou’, I ask, ‘what is a zombi?’”<sup>10</sup> Adou cambia de semblante al escuchar la pregunta y le responde que ella nunca ha visto un *zombie* y que nunca quiere verlo: “Moin pa te janmain ouè zombi,—pa ‘lè ouè ço moin!”<sup>11</sup> El narrador insiste en saber y Adou sólo contesta que un *zombie* es algo que crea desorden por la noche. Éste, no conforme con la respuesta, insiste hasta que Adou le dice que le pregunte a su madre. Théréza entonces le cuenta que cuando se pasa por un camino por la noche y se ve un gran fuego a lo lejos que se va alejando conforme uno trata de alcanzarlo, eso, es un *zombie*. También le cuenta la historia de Baidaux, un hombre de color que vivía en la Calle del Precipicio y que estaba loco. Un día Baidaux, quien era cuidado por su hermana, le dice a ésta que tiene un niño y que ella nunca lo ha visto. En repetidas ocasiones sucede lo mismo. Hasta que, un día, Baidaux le vuelve a decir a su hermana que tiene un niño y, cuando ésta voltea, el niño comienza a crecer y a crecer. La hermana llama rápidamente a los vecinos pero cuando éstos entran a la casa el niño ha desaparecido. El narrador continúa describiendo cómo percibe lo que observa y cuenta entonces lo que sucede cuando una extraña mujer pasa por una villa. Un grupo de hombres que habitaban ahí la saludan pero ésta no hace caso. Al menos no a todos. Sonríe a Fafa en particular. Fafa entabla una conversación con esta mujer y la sigue. En el trayecto Fafa le pregunta por qué viste de negro y ésta responde que guarda luto por su alma muerta:

*‘Mais pouki ou rhabillé toutt nouè conm ça.’*

---

<sup>9</sup> Lafcadio Hearn, “The Country of the Comers-Back”, p.54. [Se ha respetado la tipología original]

<sup>10</sup> *Ibid.*, p.57.

<sup>11</sup> *Idem.*

'Moin pòté deil pou name mohín mò.'<sup>12</sup>

Fafa no le cree y entonces le pregunta que a dónde se dirige. Ella responde que el amor se ha ido y que va tras el amor. Fafa, una vez más, no hace caso de lo que ésta le dice. Fafa le pregunta cuál es su nombre y surge un juego entre ellos en el que Fafa trata de adivinarlo. Siguen caminando y Fafa nota que la mano que lo guía está helada. Al ver que el atardecer se acerca Fafa duda por un momento en seguir. Hasta que, ella, le pregunta si la ama. Fafa responde que sí, que la ama más que a nada en el mundo: “Oh! yes, yes, yes!...more than any living being he loves her!...How much? Ever so much,—gouô comm caze!”<sup>13</sup> Al acercarse a su destino ella se acerca a Fafa, la cara de ésta, sin embargo, se deforma: “And she, suddenly,—turning at once to him and to the last red light, the goblin horror of her face transformed,—shrieks with a burst of hideous laughter:—‘Atò bô!’ (Kiss me now!) For the fraction of a moment he knows her name:—smitten to the brain with the sight of her, reels, recoils, and, backward falling, crashes two thousand feet down to his death upon the rocks of a mountain torrent.”<sup>14</sup>

#### **2.4. *The Magic Island*, de William B. Seabrook (1929)<sup>15</sup>**

Durante el tiempo que Seabrook pasó en Haití los habitantes le contaban historias de *zombies* y decían haberlos visto. A Seabrook, de entre todas las historias, le llamó más la atención la de Ti Joseph de Colombier contada por un hombre llamado Polynice.<sup>16</sup> Para la primavera de 1918 HASCO se había convertido en una plantación de caña de azúcar particularmente grande que ofrecía incentivos a los campesinos que estuviesen dispuestos a trabajar tiempo extra en la recolección de caña.<sup>17</sup> Según cuenta la leyenda, una mañana Ti Joseph llegó a trabajar con criaturas que los otros trabajadores reconocieron como *zombies*. A los jefes de HASCO, sin embargo, no pareció importarles, siempre y cuando todos trabajaran. Ti Joseph y Croyance, su esposa, mantuvieron a los *zombies* alejados de los

---

<sup>12</sup> *Op cit.*, p. 64.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.69.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>15</sup> Ver FIGURA 2.

<sup>16</sup> Ver FIGURA 3.

<sup>17</sup> William Seabrook, “...Dead Men Working in the Cane Fields” en *The Magic Island*, p.95.

otros trabajadores temiendo que alguien pudiera reconocer a alguno como miembro de su familia. El plan de Ti Joseph funcionó hasta que, por no perderse la *Fête Dieu* en Port-Au-Prince, dejó a Croyance a cargo.<sup>18</sup> Ésta, al aburrirse de cuidarlos, decidió llevarlos a un pueblo cercano para observar los festejos. Una vez ahí, Croyance se sintió mal por los *zombies* y les llevó un dulce que, asumió, no había sido elaborado con nueces que contuvieran sal. Para su sorpresa, los dulces contenían pistaches y al comerlos los *zombies* despertaron del trance y marcharon en silencio a sus tumbas en las montañas de Morne-au-Diable.<sup>19</sup> Los familiares de los *zombies*, entonces, contrataron a un grupo de asesinos para matar a Ti Joseph. Una vez que lo encontraron le cortaron la cabeza y lo dejaron a un lado del camino.

Seabrook, luego de escuchar la historia de Polynice, pidió que lo llevara ante un *zombie*. Después de haberlos visto Seabrook escribió:

[m]y first impression of the three supposed zombies, who continued dumbly at work, was that there was something about them unnatural and strange. They were plodding like brutes, like automatons. Without stooping down, I could not fully see their faces, which were bent expressionless over their work. Polynice touched one of them in the shoulder, motioned him to get up. Obediently, like an animal, he slowly stood erect—and what I saw then, coupled with what I had heard previously, or despite it, came as a rather sickening shock.<sup>20</sup>

Seabrook continuó investigando y consultó a varios doctores de la isla llegando a la conclusión de que los *zombies* no estaban realmente muertos sino bajo un trance inducido por una sustancia tóxica: “nothing but poor, ordinary demented human beings, idiots forced to toil in the fields”.<sup>21</sup> Al abandonar Haití, sin embargo, Seabrook no estaba seguro de si creía o no en los *zombies*:

---

<sup>18</sup> Ver FIGURA 4.

<sup>19</sup> Se cree que la sal despierta a los *zombies* de su trance y éstos regresan inmediatamente a sus tumbas.

<sup>20</sup> William Seabrook, p.101.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p.102.

I do not believe that anyone has ever been raised literally from the dead-neither Lazarus, nor the daughter of Jairus, nor Jesus Christ himself-yet I am not sure, paradoxical as it may sound, that there is not something frightful, something in the nature of criminal sorcery if you like, in some cases at least, in this matter of zombies.<sup>22</sup>

En un inicio, sin embargo, Seabrook escribió que el *zombie* simbolizaba el miedo y la miseria para los haitianos y que era una parte integral de la práctica del *voudun*. Seabrook presentó al *zombie* como una figura opaca. Según su descripción, los *zombies* no eran ni buenos ni malos. Eran, más bien, inquietantemente pasivos y sin vida: “a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life”.<sup>23</sup> La credulidad o incredulidad de Seabrook, no obstante, poco importó ante la inminente apropiación e interpretación de la figura del *zombie*.

Independientemente del escepticismo que generó *The Magic Island*, éste fue el primer texto en documentar el encuentro entre un *hombre blanco* y un *zombie* y, definitivamente, contribuyó a la asimilación del mito en Occidente. Ningún otro estadounidense había visto un *zombie* por lo que las descripciones hechas por Seabrook se apoderaron del imaginario colectivo y, sin importar cuán problemáticas fueran sus acotaciones, la imagen del *zombie* y su posición como un monstruo del siglo XX se solidificó con una serie de filmes que empezó en 1932.

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p.103.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p.93.

## Capítulo III. Diseminación y consolidación del mito

Even at the dawn of the twenty-first century, tales are still told of ancient monsters. **Writers of popular fiction and filmmakers keep them alive.** [...] Even the ones that appear to die in the end of their tales come back to haunt us in sequels, adaptations, remakes, and parodies. We need this monster to define ourselves, because we have always known that the Mark of the Beast is our own signature.

Joseph D. Andriano, “Introduction: Reading the Beast Fantastic”

### 3.1. Del teatro al cine

Luego del éxito que supuso *The Magic Island*, Kenneth Webb, buscando obtener ganancias del gusto que el público había adquirido por el horror, produjo y dirigió a principios de 1932 la obra de teatro *Zombie*, que contaba la historia de dos dueños de plantaciones en Haití que explotaban a los *zombies*. Ésta, no obstante, no fue bien recibida por la crítica ni por la audiencia y sólo se dieron veinte funciones. Webb había basado la obra en los escritos de Seabrook, particularmente en el segundo capítulo de *The Magic Island*: “Dead Men Working”, y esperaba obtener un éxito como lo habían sido *Frankenstein* (James Whale, 1931) y *Dracula* (Tod Browning, 1931) en su momento.

#### 3.1.1. Historia de la producción y estreno

Debido a que el horror adquiría cada vez más popularidad, fue posible que el *zombie* se desplazara a la pantalla grande con *White Zombie* (Victor Halperin, 1932)<sup>1</sup>, la primera película en la que figuraban los *zombies* de Seabrook. El filme fue producido y dirigido por Victor y Edward Halperin en 1932. Al ser cineastas independientes, sin embargo, no contaron con el apoyo de un estudio importante y decidieron encontrar a un actor que les significara la recuperación de lo que éstos habían invertido. Para suerte de los Halperin, Bela Lugosi era ampliamente reconocido y disfrutaba de la fama que *Dracula* le había dado cuando aceptó el papel de Murder Legendre. Lo anterior permitió promocionar el filme y

---

<sup>1</sup> Ver FIGURA 5.

consiguieron venderlo a United Artists, productora que, buscando despertar el interés del público, anunció que el filme estaba basado en las investigaciones realizadas por académicos estadounidenses y llevó a cabo eventos promocionales que incluían proyecciones de prueba. A partir del estreno de *White Zombie* en 1932 y hasta 1950 los filmes producidos en Hollywood retrataron el *ser negro* en formas específicas para denotar exotismo y, a veces, con fines cómicos. Cuando se estrenó *White Zombie* en 1932, apenas finalizaba la ocupación de EE.UU. en Haití y el interés por la isla se encontraba en pleno apogeo.

### **3.2. La consolidación de un mito: *White Zombie* (Victor Halperin, 1932)**

*White Zombie* cuenta la historia de una pareja, Neil Parker (John Harron) y Madeline Short (Madge Bellamy), que es invitada a celebrar su boda en la hacienda de Charles Beaumont (Robert Frazer), a quien conocen en el barco que los había llevado a Haití. Mientras se dirigen a la hacienda de Beaumont ven a unos hombres extraños trabajando en el camino y se detienen a observarlos. Le preguntan al conductor del carruaje quiénes son esos hombres y él responde: “They are not men, madam. They are dead bodies!” y que lo mejor es que sigan su camino. Murder Legendre (Bela Lugosi), entonces, se acerca al carruaje antes de que logre arrancar y alcanza a robar una mascada a Madeline. Una vez instalados en la plantación de Beaumont y, antes de iniciar con la ceremonia, Madeline descubre que Beaumont los ha invitado porque desea convencerla de casarse con él y no con Neil.<sup>2</sup> Aunque Beaumont parece resignado, tanto Neil como Madeline ignoran que Beaumont ha pedido ayuda a Legendre para conquistar a Madeline. Beaumont pide una pócima a Legendre para enamorarla pero éste último le dice que la única forma es convirtiéndola en un *zombie*. Así pues, al momento de brindar por la boda de ambos, Beaumont vierte el líquido sobre una flor que regala a Madeline. Tanto Beaumont como Madeline y Neil ignoran que Legendre se encuentra fuera de la casa con la mascada que le ha robado y con un pedazo de cera. Con la ayuda de su cuchillo comienza a esculpir una figura humana en la cera, enreda la mascada en ésta y Madeline, ante la mirada atónita de su esposo, cae

---

<sup>2</sup> Ver FOTOGRAMA 2 y 3.

aparentemente muerta.<sup>3</sup> Madeline es depositada en el mausoleo de los Beaumont. Posteriormente se ve a Neil en una cantina tomando y llorando la muerte de su amada. Borracho y loco de dolor, Neil regresa más tarde al mausoleo a buscar a su esposa y entonces ve que se han llevado su cuerpo. Cuando habla con el Dr. Bruner (Joseph Cawthorn), un misionero, éste le cuenta sobre las prácticas *voudun*. Una vez que Beaumont tiene el cuerpo de Madeline y pide a Legendre revivirla, se da cuenta de que Madeline ha sido convertida en uno de los *zombies* de Legendre.<sup>4</sup> Legendre también desea a Madeline como su novia *zombie* y Neil se enfrenta a la tragedia de que su esposa es ahora un cadáver.

Beaumont, por su parte, insiste a Legendre que levante el embrujo sobre Madeline pero el segundo consigue engañar a Beaumont para que beba vino mientras platican. Beaumont ignora que lo que ha bebido es una pócima que Legendre ha preparado para convertirlo a él también en uno de sus *zombies*. Al final, Neil llega con el Dr. Bruner a rescatar a Madeline. Luego de pelear con Legendre, y revertir el embrujo, los *zombies* bajo su comando lo acorralan hasta un risco, éste cae y Madeline sale del trance.

Uno de los aspectos más interesantes de este filme y de los relatos en Occidente es el que indica que el monstruo, la bestia, no puede y, de hecho, nunca establece una relación con un hombre o una mujer normal. Así, parece ser que:

[t]he construction of the plot around salvation clearly points to the way such fictional form allows the problem of sexuality to be resolved: the monster must be killed, just as lawless itself must be symbolically killed, for the protagonists to be saved. The truth revealed in confronting the monster here is, putatively at least, that the hypnotic attraction of the monster (lawless sexuality) is an illusion.<sup>5</sup>

La relación nunca se concreta en el plano físico y el orden es reestablecido incluso aún cuando se viola la lógica de la figura del *zombie* propuesta en un inicio por el filme.

La narrativa sobre una *mujer joven y blanca* raptada por *zombies mestizos* y europeos llamó la atención a un público etnocéntrico que buscaba reafirmar y confirmar la idea de que Haití y el Caribe eran gobernados por seres primitivos que necesitaban ser rescatados

---

<sup>3</sup> Ver FOTOGRAMA 5.

<sup>4</sup> Ver FOTOGRAMA 6.

<sup>5</sup> Michael William Saunders, "A Genealogy of Monstrosity" en *Imps of the Perverse: Gay Monsters in Film*, p.15.

por EE.UU.<sup>6</sup> Ignorando la independencia que Haití había obtenido tiempo atrás, *White Zombie*<sup>7</sup> parece argüir que en Haití prevalecía el salvajismo cultural y político. Así, *White Zombie* presenta una confrontación entre ciencia blanca y magia negra, entre lo vivo y lo muerto, entre blanco y negro, entre civilizado y primitivo, entre amo y esclavo. Los descubrimientos y experiencias de Seabrook son sensacionalizados y sensualizados, explotando así la oposición simbiótica entre vida/muerte, amo/esclavo, blancos/negros y amor/desamor. El tema central del filme, al igual que en *Dracula* (Tod Browning, 1931) y *The Mummy* (Karl Freund, 1932), es la necrofilia y el poder que ejerce el nigromante sobre la heroína. Una variación en el tema puede encontrarse en los *zombies* que Legendre controla a través de su penetrante mirada que se convierte en el medio que define su naturaleza diabólica.<sup>8</sup> Los ojos de Legendre se superponen a la imagen del carruaje y hay acercamientos extremos a lo largo de todo el filme. Es interesante, sin duda, el hecho de que Murder Legendre sea representado como un europeo que al haber aprendido los secretos del *voudoun* emplea una horda de *zombies* negros, blancos y mulatos. Si Legendre simboliza el hambre de poder de los europeos que habían esclavizado a los haitianos, Neil y Bruner son los salvadores que traen el orden a la isla a través de la cristiandad y por ser norteamericanos.

Así, el mensaje o la moraleja, por llamarle de algún modo, en *White Zombie* es que los *haitianos negros*, al ser devotos del *voudoun* y estar bajo el dominio de los europeos, hubieran estado condenados si no hubiese sido por la intervención de EE. UU.

A cuatro años del estreno de *White Zombie*, *Ouanga* (George Terwilliger, 1936) se convirtió en el segundo filme de *zombies*. La historia sucede en Isla Paraíso, nombre ficticio con que se conoce Haití, y en esta película también se representa al Caribe como un lugar salvaje, exótico, primitivo y gobernado por la brujería. *Ouanga* parece sugerir que la creencia de los nativos en su capacidad para gobernarse a sí mismos no existe.<sup>9</sup> Según el subtexto, si el orden se ha de restablecer, ha de ser en las manos de *americanos blancos*.

---

<sup>6</sup> El pietismo perfeccionista es común en el discurso norteamericano. William G. McLoughlin lo describe como: "...the belief that every individual is himself responsible for deciding the rightness or wrongness of every issue (large or small) in terms of a higher moral law; that he must make this decision the moment he is confronted with evil; and having made his decision, he must commit himself to act upon it at once, taking every opportunity and utilizing every possible method to implement his decision not only for himself and in his own home or community but throughout the nation and the world." ("Pietism and the American Character" en *American Quarterly*, Primavera, 1961).

<sup>7</sup> Ver FOTOGRAMA 1.

<sup>8</sup> Ver FOTOGRAMA 4.

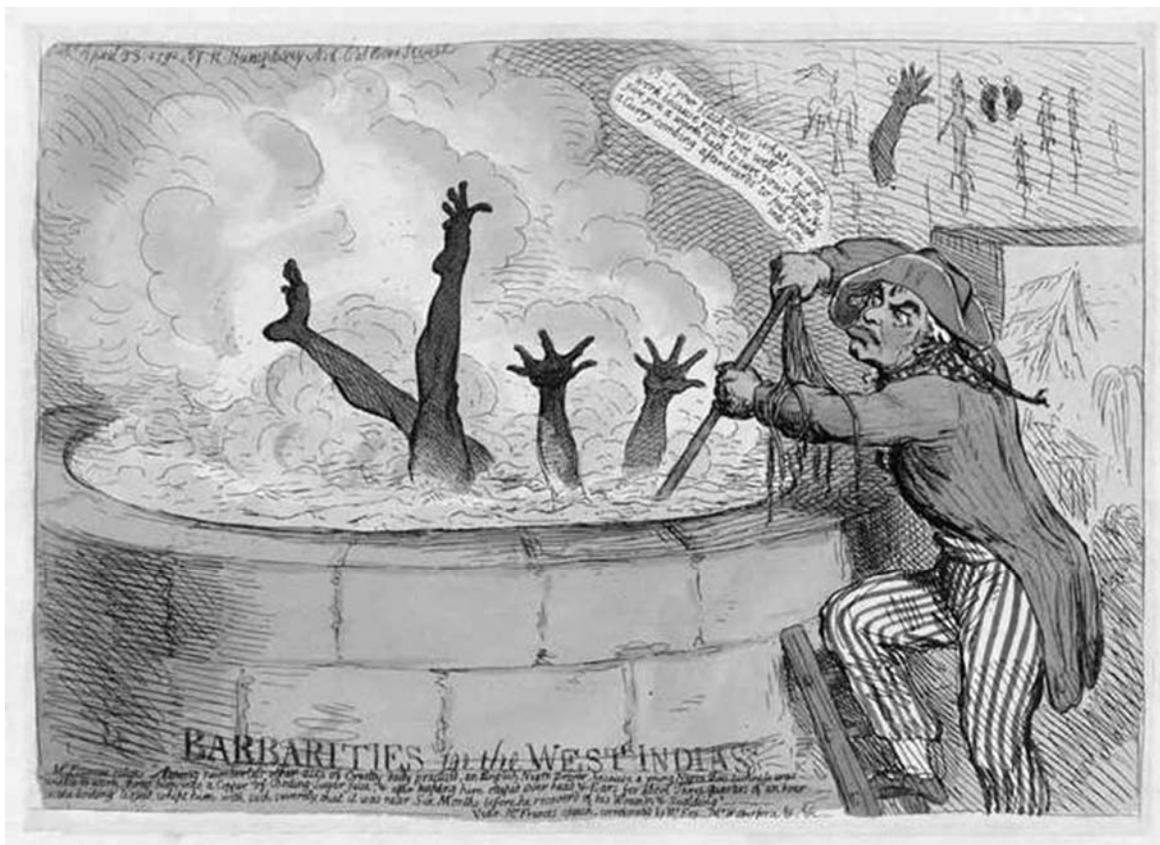
<sup>9</sup> Ver: Jaime Russell, *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*.

Al igual que *White Zombie* y *Ouanga*, *I Walked with a Zombie* (Jacques Tourneur, 1943) trata sobre el choque cultural de los *blancos* con la superstición *negra*. Pero, a diferencia de las primeras, *I Walked with a Zombie* hizo del conflicto un eje para la narración donde se juega con la noción del *zombie* como una figura en un constante estado de liminalidad, siempre entre la vida y la muerte, y lo transforma en una metáfora de los límites del conocimiento blanco/Occidental. Los *zombies negros* parecen estar presentes en papeles secundarios únicamente como una táctica para espantar al público.

La tendencia por incluir *negros* en los filmes para otorgar una atmósfera de fatalidad y exotismo se extendió y puede encontrarse en filmes hasta entrados los años sesenta. Si los filmes previos utilizaron al *zombie* como representación de la primitiva otredad caribeña, los muertos vivientes en *I Walked with a Zombie* dan miedo en la medida en que no pueden explicarse o conocerse en términos de la lógica occidental.

## Anexo 1

### Ilustraciones desde la literatura



**Figura 1**

Grabado de James Gillray, 1791



*See page 99*

“No one dared to stop them, for they  
were corpses walking in the sunlight.”

**Figura 2**

Ilustración de Alexander King para  
*The Magic Island*, de William Seabrook (1989: p.99)



"Polynice was smarter than anybody."

**Figura 3**

Ilustración de Alexander King para  
*The Magic Island*, de William Seabrook (1989: p.207)



See page 97

“ . . . Croyance, leading the  
nine dead men and women.”

**Figura 4**

Ilustración de Alexander King para  
*The Magic Island*, de William Seabrook (1989: p.83)

Anexo 2

Carteles y fotogramas cinematográficos



Figura 5

Cartel pubblicitario, 1943 (fotografia)



Figura 5

Cartel publicitario, 1943 (ilustración)



**Fotograma 1**

Inicio de *White Zombie*

(Mulatos y negros trabajan al fondo moliendo azúcar)



**Fotograma 2**

Neil Parker (John Harron) y Madeline Short (Madge Bellamy)  
a su llegada a la hacienda de Charles Beaumont (Robert Frazer)



**Fotograma 3**

Neil Parker (John Harron) y Madeline Short (Madge Bellamy)

a su llegada a la hacienda de Charles Beaumont (Robert Frazer)



**Fotograma 4**

Primer plano a los ojos de Murder Legendre (Bela Lugosi)



**Fotograma 5**

Madeline cae en los brazos de Neil, luego del hechizo de Legendre



**Fotograma 6**

Chales Beaumont le pide a Legendre que regrese a Madeline a la normalidad.

Legendre se niega y Beaumont se da cuenta que Legendre lo ha engañado.

## Bibliografía

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Ackermann, Hans W. y Jeanine Gauthier, "The Ways and Nature of the Zombi", en *Journal of American Folklore*, Vol. 104, 1991.
- Andriano, Joseph D., "Introduction: Reading the Beast Fantastic" en *Immortal Monster: The Mythological Evolution of the Fantastic Beast in Modern Fiction and Film*, Westport, CT: Greenwood Press, 1999.
- Burger, Gottfried August, "William and Helen" en *The Complete Poetical Works of Sir Walter Scott*, traducido por Sir Walter Scott, Nueva York: Houghton, Mifflin and Company, 1900.
- Burke, Thomas, "The Hollow Man" en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.
- Clew Parsons, Elsie, "Spirit Cult in Hayti" [sic], París: *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 1928.
- Davis, Wade, *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, North Carolina: Simon & Schuster, 1988.
- Deren, Maya, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, Nueva York: Documentex / McPherson & Co., 1983.
- Derleth, August, "The House in the Magnolias" en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.
- Du Bois, W.E.B., "Of the Meaning of Progress" en *The Souls of Black Folk*, Nueva York: Pocket Books, 2005.
- Greene, Graham, *The Comedians*, Londres: Penguin Books, 1976.
- Halberstam, Judith, *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- Harrison Ainsworth, William, "The Spectre Bride" en *Gothic Tales of Terror Vol.1*, editado por Peter Haining, Baltimore, MD: Penguin Books Inc., 1973.
- Hearn, Lafcadio, "The Country of the Comers-Back" en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.

- Hector, Michel, “État et Société en Haïti” en *Itinéraires*, Port-Au-Prince: Université d’État de Haïti, n.1, Enero-Junio, 2000.
- Hernández Guerrero, Dolores, *La Revolución Haitiana y el fin de un sueño colonial*, México: UNAM, 1997.
- Hunter, G.W., “Salt Is Not For Slaves” en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.
- Huysmans, Joris K., *Là-Bas*, París: Tresse & Stock Editeurs, 1894.
- Irving, Washington, “The Adventure of the German Student” en *Gothic Tales of Terror Vol.2*, editado por Peter Haining, Baltimore, MD: Penguin Books Inc., 1973.
- Lushington, Vincent (Roi Ottley), *New World A-Coming*, Manchester, NH: Ayer Company Publishers, 1968.
- McAlister, Elizabeth, “Mystical Work: Spirits on Parade” y “The Zonbi [sic] in the Afro-Haitian Religious Complex”, en *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and Its Diaspora*, Berkeley, CA: University of California Press, 2002.
- McClusky, Thorp, “While Zombies Walked” en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.
- McLoughlin, William G., “Pietism and the American Character” en *American Quarterly*, Primavera, 1961.
- Meik, Vivian, “White Zombie” en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por: Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.
- Moreau de Saint-Méry, Méderic-Louis-Elie, *Description Topographique et Politique de la Partie Espagnole de l’Isle Saint Dominique*, París: Société de l’histoire des Colonies Françaises et Librairie Larose, 1796.
- Neale Hurston, Zora, *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, Nueva York: Perennial Library, 1990.
- Parsons, E.C., “Spirit Cult in Hayti” [sic], París: *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, 1928.
- Percy, Thomas, “Sweet William’s Ghost” en *Reliques of Ancient English Poetry*, Filadelfia: Porter and Coates, 1890.
- Poe, Edgar Allan, “The Masque of the Red Death” y “The Facts in the Case of M. Valdemar” en *Selected Tales*, Nueva York: Library of America, 1991.

- “Psalms”, *The Holy Bible: King James Version*, Peabody, MA: Hendrickson Publishers, Inc., 2003.
- Radcliffe, Ann, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents*, Nueva York: Oxford University Press, 1971.
- Rhys, Jean, *Smile Please: An Unfinished Autobiography*, Londres: Penguin Classics, 1995.
- Rigaud, Milo, *Secrets of Voodoo*, traducido por Robert B. Cross, Nueva York: City Lights Books, 1969.
- Robert Historique de la Langue Française*, editado por Alain Rey y Tristan Hordé, París: Dictionnaires Robert, Vol.3, 1992.
- Russell, Jaime, *Book of the Dead: The Complete History of Zombie Cinema*, Surrey: Fab Press, 2006.
- Salomon, Roger B., “Conventions of Absence: The Style of Literary Horror” en *Mazes of the Serpent: An Anatomy of Horror Narrative*, Nueva York: Cornell University Press, 2002.
- Saunders, Michael William, “A Genealogy of Monstrosity” en *Imps of the Perverse: Gay Monsters in Film*, Westport, CT: Praeger Publishers, 2000.
- Schmidt, Hans, *The United States Occupation of Haiti: 1915-1934*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1995.
- Scott, Sir Walter, *The Complete Poetical Works of Sir Walter Scott*, Nueva York: Houghton, Mifflin and Company, 1900.
- Seabrook, William, *The Magic Island*, Nueva York: Paragon House, 1989.
- Sevastakis, Michael, “White Zombie: ‘Death and Love Together Mated’”, en *Songs of Love and Death: The Classical American Horror Film of the 1930s*, Westport, CT: Greenwood Press, 1993.
- Sheller, Mimi, *Consuming the Caribbean: From Arawaks to Zombies*, Nueva York: Routledge, 2003.
- Tieck, Johann Ludwig, “The Bride of the Grave” en *Gothic Tales of Terror Vol.2*, editado por Peter Haining, Baltimore, MD: Penguin Books Inc., 1973.
- Wallace, Inez, “I Walked with a Zombie” en *Zombie! Stories of the Walking Dead*, editado por Peter Haining, Londres: W.H. Allen & Co., 1985.

## BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Badley, Linda, *Film, Horror, and the Body Fantastic*, Connecticut: Greenwood Publishing Group, 1995.
- Carrol, Noël, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, Nueva York: Routledge, 1990.
- Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1992.
- Crespo, Borja, *La noche de los muertos vivientes: El infierno que camina*, Valencia: Midons Editorial, 1998.
- Davis, Wade, *The Serpent and the Rainbow*, Nueva York: Simon & Schuster, 1985.
- Fass Emery, Amy, "The Zombie In/as the Text: Zora Neale Hurston's *Tell My Horse*", en *African American Review*, Vol. 39, 2005.
- Garland, Alex, *28 Days Later*, Londres: Faber and Faber Limited, 2002.
- Green, Richard y K. Silem Mohammad (editores), *The Undead and Philosophy: Chicken Soup for the Soulless*, Illinois: Carus Publishing Company, 2006 (Popular Culture and Philosophy, Vol. 22).
- Holland, Sharon Patricia, *Raising the Dead: Readings of Death and Black Subjectivity*, Durham, NC: Duke University Press, 2000.
- Iaccino, James F., *Psychological Reflections on Cinematic Terror: Jungian Archetypes in Horror Films*, Westport, CT: Praeger Publishers, 1994.
- Metz, Christian, "Desplazamiento" en *Psicoanálisis y Cine: El significante imaginario*, traducido por Joseph Elias, Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1979.
- Jones, Darryl, *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*, Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Morgan, Jack, *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*, Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 2002.
- Norden, Martin F., *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*, Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- Shelley, Mary, *Frankenstein*, editado por Johanna M. Smith, Nueva York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1992.

-----, *Frankenstein*, editado por J. Paul Hunter, A Norton Critical Edition, Nueva York: W.W. Norton & Company, 1996.

Slater, Jay, *Eaten Alive: Italian Cannibal and Zombie Movies*, Londres: Plexus Publishing Limited, 2006.

Walker Alice, “Zora Neale Hurston: A Cautionary Tale and a Partisan View” y “Looking for Zora” en *In Search of Our Mother’s Garden*, Londres: Phoenix, 2005.

Waller, Gregory A. (editor), *American Horrors: Essays on the Modern American Horror Film*, Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 1987.

Wells, Paul, *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, Londres: Wallflower Press, 2004.

Worland, Rick, *The Horror Film: An Introduction*, Malden: Blackwell Publishing, 2007.

#### REFERENCIAS DE INTERNET

Mars, Louis P., “The Story of Zombi in Haiti” en *Man: Record of Anthropological Science*, Vol. XLV, n.22, marzo-abril, 1945.

[Última visita: Febrero 20, 2007]

<<http://www.webster.edu/~corbetre/haiti/voodoo/mars-zombi.htm>>.

*New Encyclopaedia Britannica, The*, versión en línea.

[Última visita: Septiembre 29, 2007]

<<http://britannica.com>>.

*Oxford English Dictionary*, versión en línea.

[Última visita: Mayo 13, 2007]

<[www.oed.com](http://www.oed.com)>.

## FILMOGRAFÍA

*I Walked With a Zombie*. Dir. Jacques Tourneur. (RKO Radio Pictures. 1943).

*Frankenstein*. Dir. James Whale. (Universal. 1931).

*The Invisible Man*. Dir. James Whale. (Universal. 1933).

*The Mummy*. Dir. Karl Freund. (Universal. 1932).

*Ouanga*. Dir. George Terwilliger. (George Terwilliger Productions. 1936).

*The Return of the Living Dead*. Dir. Dan O'Bannon (Hemdale Film. 1985).

*Shaun of the Dead*. Dir. Edgar Wright. (Studio Canal. 2004).

*White Zombie*. Dir. Victor Halperin. (RKO Radio Pictures. 1932).

*The Wolf Man*. Dir. George Waggner. (Universal. 1941).