



Ética y Cine Journal

ISSN: 2250-5415

ISSN: 2250-5660

eticaycine@psi.uba.ar

Universidad de Buenos Aires

Argentina

Brito Alvarado, Xavier; Rodríguez Caguana, Adriana; Jadán, Diego
El origen cinematográfico del colonialismo en Haití: White of Zombie
Ética y Cine Journal, vol. 13, núm. 2, 2023, Julio-Octubre, pp. 61-73
Universidad de Buenos Aires
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v13.n2.41970>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=564475309008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El origen cinematográfico del colonialismo en Haití: White of Zombie

White Zombie (La legión de los hombres sin alma) | Victor Halperin | 1932

Xavier Brito Alvarado*

Carrera de comunicación, Universidad Técnica de Ambato

Adriana Rodríguez Caguana**

Programa Andino de Derechos Humanos, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador,
Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Políticas Universidad de Guayaquil

Diego Jadán***

Profesor Universidad del Azuay

Recibido 30/01/2023; aprobado 18/05/2023

Resumen

Reflexionar sobre el cine zombi, encasillado como B, es complejo, no por la falta de bibliografía o cuestiones metodológicas, sino porque su validez académica, muchas veces, ha sido opacada por considerarlas como producciones sin discurso político o científico. No obstante, en los últimos años esta mirada ha sido desplazada, y hoy, estas producciones, ocupan un lugar para explicar las múltiples ansiedades e incertidumbres sociales en que vivimos. La premisa de este trabajo recoge la película *White Zombie* (1932), *La legión de los hombres sin alma*; la primera película de esta temática, en la que se mezcla las narraciones fantásticas con las políticas de la época; y con ello debatir sobre el colonialismo como discurso histórico que sigue vigente en las sociedades. De esta forma, el ensayo comienza con un recorrido bibliográfico de lo zombi y sus representaciones cinematográficas, un segundo momento versa sobre la ubicación histórica y política del zombi en Haití, y, por último, el análisis de la película "White Zombie", que desentraña las complejas relaciones entre blancos y negros dentro de un contexto colonial haitiano.

Palabras Clave: cine | zombi | colonialismo | misticismo

The Cinematographic Origin of Colonialism in Haiti: Zombie Target

Abstract

They are reflecting on zombie, movies classified as B, is complex, not because of the need for a bibliography or methodological issues. Their academic validity has often been overshadowed by considering them as productions without political or scientific discourse. However, in recent years this view has been displaced, and today, these productions have occupied a place to explain the multiple anxieties and social uncertainties in which we live. The premise of this work includes the film *White Zombie* (1932) and *The Legion of Soulless Men*; the first film on this theme, in which fantastic narratives are mixed with the politics of the time; and with it, discuss colonialism as a historical discourse that is still valid in societies. In this way, the essay begins with a bibliographic review of the zombie and its cinematographic representations, a second moment deals with the historical and political location of the zombie in Haiti, and, finally, the analysis of the film "White Zombie" which unravel the complex relationships between whites and blacks within a Haitian colonial context.

Keywords: cinema | zombie | colonialism | mysticism

Introducción, el zombi como imaginario del mundo

Las películas consideradas como de *serie B*, donde se han encasillado a los zombis por lo general, suelen alcanzar con el tiempo un valor histórico, y se convierten

en espacios para el debate social. Reflexionar sobre los zombis exige una práctica hermenéutica diferente, que confrontan: la globalización desbocada, el calentamiento global, la desconfianza hacia la ciencia, las crisis financieras, políticas, sociales, migratorias, la biotecnología y el

* diegojadan@uazuay.edu.ec

miedo hacia los otros, que marcan el devenir cotidiano de nuestra época.

Estas películas han abordado las diversas ansiedades sociales y culturales derivadas de los miedos históricos reaccionando de forma rápida a un apocalipsis contemporáneo, donde las calles desiertas, cadáveres humanos abandonados y grupos armados que toman el poder, dejando de ser una representación cinematográfica, sino en imágenes cercanas y cotidianas.

El zombi permite construir otra mirada de la sociedad moderna, representa un monstruo carente de racionalidad y empeñado, sin saber, en la destrucción de la humanidad. Los sentidos que se han generado sobre esta figura desarrollan vínculos con la ciencia y la ideología, convirtiéndolo en un complejo artefacto cultural, donde se mezclan elementos del mundo civilizado y el mundo antiguo. Es una criatura nacida, en occidente, de la esclavitud, de la colonia y de la hegemonía capitalista; condensando los miedos, tabúes inconscientes y colectivos y que retrata la historia de la humanidad; por ello:

El concepto de zombi es amplísimo y, aunque en concreto no representa casi nada, esta figura representa casi todo. De ahí que pensar en él implica una serie de reflexiones contemporáneas como las guerras biológicas, el consumo irreflexivo, la falta de ideología política; representa el devenir apocalíptico del ser humano, tanto en lo biológico como en lo cultural. (Brito, Levoyer, 2015, p. 45)

El relato cinematográfico del zombi parte del horror sangriento del espectáculo antropófago que entretiene y espanta, pero esta visión opaca una mirada crítica sobre el sujeto moderno, el progreso de la civilización, el hiperconsumo, la alienación de los sujetos por el bombardeo de la información y los avances biotecnológicos; y desde el cine puede ser interpretado desde tres perspectivas que evidencian sus complejidades: 1) una narrativa donde prima la explotación del cuerpo humano; como lo anuncia la película *Fido* (Currie, 2006) donde se muestra a los zombis convertidos esclavos al servicio de los humanos, 2) la mirada crítica a la biotecnología convertida en el pilar del desarrollo y generadora de nuevos escenarios de miedos; por ejemplo *Planet Terror* (Rodríguez, 2007), 3) la producción de un discurso referente a la seguridad global, así lo relata *World War Z* (Forster, 2013) donde un virus casi acaba con la población mundial, convirtiendo a los infectados en zombis.

Actualmente, los zombis han abandonado las representaciones clásicas que los proyectan como *muertos vivos*, y se han convertido en amenazas globales, entre las que destacan, el contagio viral que, en cualquiera de sus

manifestaciones, podrían colapsar al mundo. La reflexión en torno al zombi conlleva una serie de implicaciones en torno a lo cultural, tecnológico, político y social, de ahí:

Esta figura y las múltiples estrategias de representación simbólica con las que invaden los imaginarios contemporáneos, pueden ser entendidos como figuras que combinan *lo imposible y lo prohibido* Michel Foucault (2007) o una representación que demarca los límites entre lo real y lo imaginario Donna Haraway (2008), sin embargo, fueron las producciones cinematográficas de George Romero, padre del zombi moderno, que delinearon las miradas, más críticas sobre esta figura, especialmente en las películas: *Night of the Living Dead* (Romero, 1968), *Dawn of the Dead* (Romero, 1978) y *Day of the Dead* (Romero, 1985).

El zombi constituye una ruptura fundamental con la normalidad social, construida y legitimada por y desde la estructura de los discursos de poder, es “el monstruo presentado como una alteración respecto a la norma de lo humano, es una figura que pone en tensión los regímenes de inteligibilidad epistémica y política de los cuerpos normalizados” (Platzek, Torrano, 2016, p. 244). Por ello, es una figura sofisticada que responde a la construcción de representaciones sociales del otro, los marginados y excluidos de los sistemas políticos, económicos, sociales y simbólicos; que enuncia un discurso de manipulación y control regulador del comportamiento *normal* de los sujetos, es una “figura alegórica de la edad moderna que actúan con sus cuerpos rostros y mentes sobre conflictos que rasgan nuestro tejido social. El público que se introduce en una historia sobre monstruos no está horrorizado por la alteridad de la criatura, sino por su extraño parecido con nosotros mismos” (Newitz, 2006, p.17).

Este personaje representa a todo aquello que no queremos ser y que, por tanto, hay que eliminarlo, su imagen puede ser entendida de manera ambivalente: 1) como una figura de resistencia, en tanto permite subvertir la relación clásica hegeliana entre amo y esclavo a partir de la anulación del *deseo* planteado por Hegel, toda vez que el zombi ha sido desprovisto de toda capacidad deseante, habilitando, de esta manera, la posibilidad de encargar la responsabilidad de trabajar en la búsqueda de mecanismos para la sobrevivencia sobre el amo y no en el esclavo a partir de las diversas ritualidades que se deben diseñar para garantizar la prolongación de la vida humana; 2) la insinuación de la gran fantasía de un esclavo supremo, carente de todo tipo de expresión de voluntad propia y autónoma, vaciado de pensamiento y habla. “El zom-

bi, monstruo cuyo origen nos remite a esta coyuntura biopolítica propia del poder colonial, da cuerpo a resistencias y fantasías de dominación que desde la cultura cuestionan modos de producción y explotación que trazan una línea entre quienes deben morir y quienes deben vivir” (Platzcek, Torrano, 2016, p.235). El cine, de manera particular entre las décadas de los treinta y cuarenta, crearon una larga lista de historias donde se muestra esta situación, por ejemplo: *Revolt of the Zombis* (Halperin, 1936), *King of the zombis* (Yarbrough, 1941), *Voodoo Man* (Beaudine, 1941).

La taxonomía que presenta hoy el zombi puede ser entendido como una división entre un ser esclavizado y un infectado, que dan origen a debates sociales del pasado, presente y futuro, y que vislumbra situaciones complejas del devenir humano sin derechos de ningún tipo.

Lo espeluznante de lo zombi no es el hecho de que se trate de un monstruo sobrenatural, sino su capacidad con la que cuenta para demostrar el parentesco que tiene con nosotros, sintetizado en la idea de Julia Kristeva de *yo que no soy yo*. Las primeras películas recrearon zombis atados al esclavismo; hoy pone en debate las crisis del capitalismo; además la figura del cadáver carente de movimiento ha sido sustituida por infectados o de alienados por las tecnologías digitales, que cuenta con movimiento propio, reflejando el miedo a los virus y sus efectos sobre la condición humana.

La producción cinematográfica ubica a los zombis contemporáneos en una lógica de la anormalidad biológica y anatómica resultante, posiblemente, de un experimento fallido; que permite disolver el límite que distingue lo natural de lo artificial, y cuenta con una potente capacidad para contravenir el orden social constituyéndose en un *alter ego* de nosotros, “sintetiza el tabú y el deseo, los límites y su transgresión, son repulsivos y fascinantes a la vez” (Izaola, Zubero, 2014, p.122). En términos de Kristeva (1989) el zombi encaja en su visión de monstruo que no respeta bordes, posiciones, ni reglas, disturba al orden, sistema e identidad y coloca a las sociedades a la deriva de caos. Además, la proliferación –con más o menos éxito– de producciones cinematográficas sobre zombis da cuenta de que la racionalidad instrumental, propiamente moderna, no impide la expresión de mitologías arcaicas, “a las que agrega formas nuevas impulsadas por la cultura popular de masas propia de las sociedades más desarrolladas” (Bartra, 2018, p. 12).

El zombi se convierte en un *mal salvaje* que cumple la función de definir sentidos de tiempo y espacio, permite entender la interacción social a partir de la diferen-

ciación y distinción con los otros, adquiriendo la dimensión de modelos respecto a la discusión moral, estética y científica que instituye y legitima lo normal y anormal. “[...] un hombre salvaje que, fuese como etapa de sufrimiento y penitencia o como realidad monstruosa, proporcionaba a la sociedad un modelo anormal, por decirlo así, de comportamiento” (Bartra, 1996, p. 291).

Este personaje propone una representación exotizada de lo salvaje y bárbaro, caracterizándolo con la incapacidad e imposibilidad de comprender los límites sociales; por tanto, rompe los sentidos de que intervienen en los rituales de interacción social.

Kathryn Brammall (1996) afirma que la producción de este tipo de imágenes metafóricas se refiere a representaciones de la insatisfacción de Dios respecto al reprochable y vergonzante comportamiento de los humanos en el mundo. Al mismo tiempo, siguiendo a Bartra (2018) esa representación de lo salvaje ha sido útil para “legitimar una idea ingenua de progreso” porque desplaza la responsabilidad del estado crepuscular de la civilidad occidental a lo primitivo que hay en lo humano “y a justificar la lucha contra otredades que son consideradas como una amenaza”.

Existen múltiples versiones respecto al origen de la palabra zombi, Alex Del Olmo (2012) sugiere que los criterios filológicos, ubican su origen como parte de las manifestaciones populares africanas, otorgándole un doble sentido: 1) como un no muerto y, 2) la aparición de los espíritus provenientes de la cultura Mitsogho, ubicada en Gabón, África Central, en cuya lengua se incluye la palabra *ndzumbi*, que significa el cadáver del difunto; también en este país se utiliza la palabra *nzambi* para referirse al “espíritu de una persona muerta”.

La primera vez que se emplea la palabra zombi en occidente fue en 1697 con la novela satírica *Le zombie du Pérou Gran de La condesa de Coragne* del francés Pierre Corneille-Blessebois. En 1792 el libro *Description topographi que et politique de la partie espagnole de l'isle Saint-Domingue*, de Moreau de Saint-Méry define a este personaje como un *espíritu fantasma* encarnado en la gente y asociada a la prohibición que tenían los esclavos de enterrar a sus muertos, porque en caso de hacerlo volverían a levantarse y caminarían sin vida y reclamando venganza. *The Oxford English Dictionary* (1819), define al zombi como un ser identificado con las prácticas religiosas provenientes del vudú haitiano asociado a los espíritus africanos. Para David Flint (2010) las diversas definiciones hacen alusión a un cadáver resucitado por medio de rituales del vudú, con el fin de generar terror en las poblacio-

nes; sin embargo, la intencionalidad dominante, en principio, era apropiarse y controlar la mano de obra esclava.

La mitología popular del vudú afirma que los cadáveres pueden ser resucitados por un *bokor* o hechicero que consigue revivir a sus víctimas tomando el control astral sobre ellas. En realidad, podría ser que el zombi no estuviera realmente muerto, sino bajo la influencia de fuertes drogas que provocan en él un estado de trance y de total susceptibilidad ante la voluntad de los demás. Estas drogas también tienen el objeto de dejar a la persona en un estado de coma similar a la muerte, que puede durar varios días. (Flint, 2010, p. 13)

El zombi, por el hecho de no estar muerto, ni vivo se encuentra despojado de conciencia, lucidez y de toda posibilidad de articulación de lenguaje simbólico; la animalidad se apodera del cuerpo, vislumbrando el fin del sentido de lo humano como se lo conoce. Asume el papel de un otro, no como sujeto de alteridad, sino como un ente con rango de animalidad, expone y exhibe el lado más oculto del ser humano; “se convierte en un espejo de carne muerta y corrupta que presenta una ausencia total de lo que nos hace humanos” (Palacios, 2010, p. 28).

De Haití para el mundo

El concepto mismo de los *muertos vivientes* nació en las culturas caribeñas, ex colonias de las naciones imperialistas europeas y las primeras novelas donde aparece este personaje, el *diario de viajes* novelado *La isla mágica* de William Seabrook, (1929), y el estreno en Broadway de la pieza *teatral Zombie* de Kenneth Webb (1932), dieron inicio a una industria cultural zombi, estas obras exploraban el vudú en como discurso cultural de esta región, y donde la explotación racial, la *exotización* y romantización de los habitantes de las islas que conforman el Caribe y de esta forma el zombi se convirtió en una figura representativa de la teoría poscolonial.

Haití fue *descubierta* en el primer viaje de Colón a América, el 5 de diciembre de 1492. Después del segundo viaje, y luego de descubrir que la tripulación había sido asesinada en la isla, se llevó a cabo un proceso de colonización mediante la esclavitud. Tiempo después, la parte occidental fue colonizada por los franceses y en 1697 se firmó el *Tratado de Ryswick* formalizando así la colonización francesa. (Shoubens, 2019, p. 16). La esclavitud colonial era brutal hasta que el 14 de agosto de 1791, se concretó un hecho mágico, llevado por la espiritualidad religiosa vudú, la ceremonia conocida como de Bois-Caiman (Bosque Caimán) donde el sacerdote Dutty Boukman inició la Revolución Haitiana (Shoubens,

2019, p. 17). La fuerza de la espiritualidad religiosa dio un impulso feroz al proceso de liberación en la isla con el lema de “cortar las cabezas, quemar las casas”. Finalmente, el 1 de enero de 1804 Haití se independizó y se fundó la primera república negra del Mundo, haciendo temblar los cimientos de la civilización blanca-europea. La superstición religiosa tuvo su impacto en los imaginarios occidentales, plasmándose en el cine.

Kyle Bishpo (2006) sostiene que los cineastas de Hollywood encontraron en el Caribe paisajes románticos y exóticos, que sedujeron a los espectadores dentro de narraciones fantásticas.

En sus inicios, esta figura logró representar al monstruo perfecto que podía crear temor en la población blanca estadounidense sobre una posible invasión de haitianos (negros) y con ello una sublevación cultural y política del pueblo afro estadounidense, que hubiere provocado una desestabilización de la estructura política blanca de la época; abriendo la posibilidad de una zombificación de la sociedad capitalista estadounidense; convirtiendo a las personas en trabajadores autómatas reducidos a bestias de carga, objetos de intercambio, meros cuerpos mecánicos controlados y administrados desde una visión totalmente patronal que proyectaba un espejo monstruoso sobre la pérdida de autonomía y libertad.

Para Hans Ackermann y Jeanine Gauthier (1991), el zombi se fundamenta en una serie de leyendas y supersticiones que se refieren al posible retorno a la vida de personas muertas destinadas a ser esclavas. Sin embargo, cuando el zombi llega a Estados Unidos se convierte en una de las figuras de mayor potencia en la representación de las políticas de colonización.

El zombi como figura narrativa explora un concepto de hibridez con el cual describe los peligros de poscolonialismo como forma de explotación epistémica, política y económica. Esto no es casual a principios del siglo XX Occidente se encontraba fascinado por las llamadas *culturas primitivas*, entre las razones el: exotismo a lo extraño, estableciendo la idea del *buen o mal salvaje*, por ejemplo, los franceses desde la década de 1920 comenzaron a ver a los negros africanos como: misteriosos, inusuales y entretenidos; fermentado un *turismo* no solo de aventura, sino sexual.

La obsesión por el Otro exótico conllevaba una fascinación por la diferencia sexual, la virilidad negra (masculina) y la vulnerabilidad blanca (femenina), y daba pie para una serie de historias, convirtiendo a lo sexual en un tabú social, así tenemos que los estadounidenses podían proyectar sus fantasías e inseguridades, sobre estas personas,

donde se mezclaban lo libidinoso, irracional, violento y peligroso.

Las primeras historias de zombis originadas en el Caribe mostraban a las mujeres zombificadas que se destinaban a complacer el deseo sexual y lo erótico de los amos blancos. Las películas de zombis de aquellos años no solo explotan el exotismo de los nativos negros (física y sexualmente), sino que aprovechan la tendencia popular de romantizar tierras antiguas y las figuras misteriosas;

el zombi de Hollywood está completamente encerrado dentro de un discurso colonialista que usurpa la historia y la identidad. Aquí, la hibridación amenaza, desenmascarando el miedo a la mezcla de blancos y negros, el terror de los cuerpos negros (masculinos) dominando a los blancos. (Aizenberg, 1999, p. 462)

Como antigua colonia francesa, Haití es una tierra compleja, formado por una hibridación entre el cristianismo y el ritual del vudú. Michael Taussig (1980) expone cómo los relatos mitológicos pueden relacionarse y fusionarse dentro de un marco económico capitalista de una sociedad poscolonial como la haitiana. Según las narraciones etnográficas expuestas por Taussig los trabajadores se reúnen en secreto con un hechicero diabólico para crear un muñeco (un análogo al muñeco vudú), que se enreda y oculta en los campos de caña de azúcar, para que el trabajador crea que disfrutará de una mayor producción, la creencia es tan fuerte que los trabajadores se vuelven improductivos, confiando en el poder de sus *muñecos* para hacer el trabajo por ellos.

Otras mitologías aluden a supersticiones populares sobre la economía capitalista en Haití, y aquí los zombis son, por definición, los esclavos, la existencia o al menos, la *creencia* se perpetúa y apoya en el aparato ideológico económico. La clase campesina de Haití se componía principalmente de trabajadores y el zombi representa la máxima manifestación del arduo trabajo. El mito propagado toma a este ser como un trabajador sin recompensa, sirviendo ciega y fielmente a quienes lo crearon o lo compraron. Esta estructura laboral macabra ilustra la afirmación de Louis Althusser (1995) de que *todos los aparatos ideológicos del Estado sean cuales sean, contribuyen al mismo resultado*, la reproducción de las relaciones de producción entre los trabajadores pobres del proletariado que deben trabajar como zombis. Así, este monstruo se convierte en la más literal de las alegorías poscoloniales. La zombificación funciona tomando a Haití como un aparato ideológico represivo emanado por el poder político, proceso que básicamente crea un miedo al “otro” desconocido y colectivizado.

En occidente se ha producido y posicionado, con gran éxito, la idea del zombi como una entidad meramente corporal y carente de alma, “desde esta perspectiva, un zombi no sería sino un individuo privado de aquello que específicamente lo define como la persona que es una forma concreta de alma, su espíritu, su esencia vital, etc.” (Sánchez, 2013, p.34).

Lo zombi articulado al sistema productivo e introducido en la lógica del capitalismo, resulta útil para describir las relaciones sociales mediadas por una inescrupulosa mercantilización de lo humano. En este sentido, Karl Marx (2003) anunció que trabajar en el sistema capitalista convertía a los obreros en una especie de monstruos, cuyos cuerpos se activan mediante una pequeña recompensa monetaria.

El capitalismo hace con los trabajadores, lo mismo que los *Bokors* a los haitianos, reducir a la persona a un simple cuerpo, limitando su comportamiento a funciones motoras básicas. Los relatos que cuentan y otorgan rango de legitimidad simbólica al zombi, dramatizan las características fundamentales del capitalismo moderno: su tendencia exacerbada a mortificar el trabajo humano para zombificar a los trabajadores gracias a este mecanismo apropiarse de sus energías, para hacerlos trabajar para incrementar la producción con un ahorro significativo en la mano de obra, convirtiendo al zombi en el único mito contemporáneo en el que una mente mortificada es óptima para trabajar. En este sentido, “como veremos, el aspecto más potente de esas narrativas zombi es el convertir a las personas en zombis como sinónimo de trabajadores esclavizados impulsados a producir para otros” (Del Olmo, 2012, p. 67).

En estos espacios geográficos el zombi se alza como un ser liberador al constituirse en oposición a la lógica dominante de las potencias colonialistas. Sin embargo, esta mirada contra lo postcolonial conlleva la justificación de la barbarie de occidente contra las colonias, el zombi para occidente es el pretexto de exterminio de toda práctica cultural que afecte un orden establecido desde el discurso hegemónico de las potencias coloniales.

Para un exterminio cultural la mejor forma es ubicar a los otros desde lo exótico, primitivo, distante, pintoresco y extraño, que evoca sentimientos sobre personas que se han perdido en los procesos de *civilización occidental*. “En un nivel básico, entonces, los occidentales intelectuales querían escapar de su propia agitación de las vidas modernas y buscaron en las culturas nativas para recuperar las simplicidades (percibidas) del pasado” (Bishok, 2009, p. 102).

Generalmente la pobreza y la avaricia de los grandes terratenientes, y con ayuda de los *bokores*¹, inducían a provocar en las personas estados de zombificación por medio del uso de la *tetrodotoxina*², toxina que extraída de la burundanga. “El *Bokor* puede manipular la voluntad del “zombi” a su antojo, haciéndole creer que había muerto y resucitado. Para reforzar el proceso se enterraba y desenterraba a la víctima” (Ferrero y Roas, 2011, p.5).

La finalidad de este ritual era generar y consolidar mano de obra esclavizada para explotarla en los cultivos de la caña de azúcar en la isla Española (República Dominicana y Haití). El *Bokor* sometía a la persona, objeto de zombificación, a un estado totalmente psicótico, reconfigurando y reconstituyendo su identidad con el objeto de ejercer control total sobre su conciencia y cuerpo. Los *Bokores*, a cambio de dinero, proporcionaban a los ricos hacendados esclavos zombificados; para lograrlo, los *Bokores* solicitaban permiso al Barón Samedi, el ser espiritual que rige sobre los zombis.

El proceso de zombificación iniciaba con el *Bokor* cabalgando al revés durante la noche hacia la casa de la víctima, al llegar a su destino marcaban la puerta con un corte y posaba sus labios sobre esta para succionar el alma de las personas y depositarla en una botella. Con el paso de los días la víctima moría sin explicación alguna.

El bokor entonces esperaba hasta la medianoche del día del funeral, momento en que visitaba la tumba, desenterraba el cuerpo y llamaba al difunto por su nombre. Cuando el cuerpo respondía. El bokor colocaba la botella que contenía el alma bajo de la nariz del futuro zombi y de este lo esclaviza. La víctima entonces era encadenada y raptada, mientras que la tumba se volvía a tapar para ocultar cualquier rastro de la fechoría. El bokor entonces administraba un brebaje a la víctima, para asegurar su obediencia, y lo mantenía vivo con una sopa insípida llamada bouillie. (Flint, 2010, p.17)

Las personas objeto de este ritual podían volver a la normalidad si consumían el antídoto: comer carne o sal. En las tradiciones populares haitianas narran que estos sujetos preferían regresar a las tumbas, dado a que no podían adaptarse nuevamente a la sociedad. El zombi en este país también ha adquirido un valor político y militar: el dictador François Duvalier, conocido como Papa Doc, quien gobernó entre 1957 y 1979, fue acusado de asesinar a más de 30.000 haitianos; y amenazó en convertir en zombis a todo aquel que se oponga a su gobierno, lo que facilitó el control político de la población.

El zombi refleja uno de los temores más profundos que experimenta el ser humano: el canibalismo que ha sido atribuido, principalmente, a las culturas amerindias y, con ello, alimentó y legitimó la justificación de la colonización, la esclavitud y el exterminio de estas, “así como para reafirmar su supuesta inferioridad cultural merced los relatos de exploradores, misioneros y sedientos antropólogos y etnógrafos” (Ferrero, Roas, 2011, p. 8). La palabra caníbal proviene de “caribes” denominación dada a los aborígenes de las actuales Antillas.

La idea del zombi como el otro, (enemigo o extraño), es el resultado de una lógica de confrontación bélica (amigo/enemigo), destinados a sobrevivir a cualquier ley.

La inhumanidad de la que se hace depositarios a los zombis permite convertirlos en blancos naturales de la crueldad que caracteriza a los seres humanos. Este resto de violencia insimbolizable se materializa en estos últimos como goce de matar y destruir al otro. (Balibar, 1995, p. 26)

La construcción del zombi como el otro constituye el regreso de las políticas xenofóbicas, fascistas y nacionalistas que, de manera particular, en Occidente evocan un retorno de la guerra de las supremacías raciales. En las sociedades actuales los cuerpos desubjetivados se presentan como carnalidad peligrosa, degenerada, contagiosa y ajena. Es el cuerpo negado que la sociedad expulsa y representa a una multitud monstruosa, amenazante e innumerable. El zombi es un imaginario social que ayuda en la interpretación de los diferentes niveles de violencia que se han extendido en el mundo, y que necesita de la figura del otro para justificarse y legalizar diversas políticas de seguridad. “Por ello, el odio, la sospecha y el miedo se inscriben en los cuerpos de los otros para negar el valor de sus vidas, que parecen no merecer ser ni cuidadas ni lloradas” (Butler, 2009, p.49).

Para Martínez Lucena (2012), esta figura se ha convertido en el centro del imaginario colectivo de nuestro tiempo, representa lo posible dentro de lo imposible y se ubican más allá de la esfera mediática, insertándose en los diversos discursos sociales que van desde la tecnologización de la vida hasta la dependencia de fármacos con el fin de manipular las subjetividades. La encarnación del zombi en el cine logra que lo *inferior* sea una amenaza en el imaginario social; es decir, la caracterización tradicional del zombi como ser infrahumano no lo vuelve objeto de conmiseración, sino que su apariencia primitiva sumada a su bestialidad y agresividad representan ese otro que amenaza su existencia; es decir, una especie de superioridad de lo infrahumano.

El zombi cuenta con una capacidad ilustrativa que se convierte en una metáfora contracultural, representa un miedo no solo a la muerte, sino a la idea de convertirse en un ser controlado y manipulado. Es una “criatura idónea para la crítica de las sociedades de masas. Quizá un poco esperpéntica y demasiado esquemática o simple, que la alienación simbólica en un zombi no es más que un secreto a voces, pero al fin y a la cabo válida para representar, de un modo extremadamente sencillo, esa amenaza cacotópica” (Martínez Lucena, 2010, p.98), que permite pensar los diversos estados civilizatorios de la humanidad y aporta en la reflexión de las dinámicas sociales existentes. En este sentido, Peter Sloterdijk (2006) sugiere la llegada de una neobarbarie globalizada, caracterizada por una superficialidad que impone la fuerza por la razón. Su éxito también implica un fracaso, Isaac Rosa, retomado por Ferrero y Roas (2011), argumenta que esta criatura se ha convertido en una moda pesada y aburrida que ha inundado el mercado cultural, con historias de relleno y superficiales. Por ejemplo, la saga, primero de videojuegos, y luego de películas *Resident Evil*, que desde el 2002 han producido siete películas, con una temática similar, el poder de las empresas biotecnológicas.

Los años de vudú

Estas criaturas aparecen en novelas e historias cortas, que se han desarrollado directamente desde una visión exótica relacionados con la colonización imperial y la esclavitud; así las narraciones de Horace Walpole, William Seabrook y Matthew Lewis, escribían novelas que intentaban describir diversos tipos de angustia cultural de aquella época, hasta la construcción de un zombi insertado en la modernidad capitalista. Para Iván Gómez (2013) este personaje representa una narrativa de ficción gótica americana, y funcionan como:

Como una metáfora social y cultural, una criatura que comenta sobre la sociedad que la ha producido al confrontar a la audiencia con narrativas fantásticas de excesos y extremos. Al forzar al público a encarar sus más grandes temores concernientes a la vida y la muerte (la salud y la putrefacción, la libertad y la esclavitud, la prosperidad y la destrucción) la narrativa zombi provee una mirada perspicaz al corazón más oscuro de la sociedad moderna, como es ahora y como podría pronto convertirse. (Bishop, 2010, p.31)

En las primeras películas de zombis se manifestaban la dialéctica entre amo/esclavo, la necesidad de reconocimiento y autoconciencia. Para Franz Fanon (2009) hay

una reciprocidad absoluta, que debe ser enfatizada en el grado en que voy más allá de mi propio ser inmediato, aprendo de la existencia del otro como una realidad natural. Fanon argumentaba que la reciprocidad parte de la falta en la relación de la vida real entre un amo y un esclavo, “el amo se ríe de la conciencia del esclavo. Lo que quiere el esclavo no es reconocimiento sino trabajo” (p.34).

De hecho, el zombi representa el sueño imperialista definitivo: un trabajador esclavo, reducido a una cosa, sin aspiraciones y sin vida. Según la crítica de Fanon, “el amo se ríe de la conciencia del esclavo. Lo que quiere del esclavo no es reconocimiento sino trabajo” (p. 220), relación que se manifiesta entre un maestro vudú y sus esclavos zombis, debido a que estos carecen de autoconciencia, autonomía e incluso del deseo de liberación, conllevando una relación inflexible entre ellos, representando un modelo de segregación colonial basados en la clase/raza.

Otra de las críticas sobre la condición de la esclavitud es la expuesta por Aimé Césaire (2006) para quien la explotación del proletariado es el resultado de la barbarie poscolonial, y metafóricamente el zombi es la manifestación de la clase trabajadora subordinada. Para Césaire el sistema del imperialismo conduce a la percepción de otros humanos como animales, “efecto *boomerang* de la colonización” (p. 41). Al adoptar una ideología de superioridad la colonización crea unas *relaciones de dominación y sumisión*; es decir, *cosificación* sobre los colonizados que son pensados de su carencia de habla y haciendo una analogía a de Gayatri Spivak (1998) se puede ubicar al zombi desde una condición de subordinación colonial.

Esta subordinación se da, entre otras razones por, 1) el maestro no tiene responsabilidades hacia un grupo de autómatas que requieren poca comida, sin pago y sin tiempo libre, y 2) los zombis no tienen voz, ni opiniones, ni conciencia, no hay capacidad de organización y por tanto desposeídos de razón.

Las dos cualidades de la narrativa cinematográfica de los primeros zombis son: 1) la falta de un antecedente literario definido; y, 2) su conexión con las Américas colonizadas; y, casi siempre, se ambientan en un apocalipsis aterrador en el que colapsa el orden social. Las representaciones en la cultura popular estadounidense, cuna del zombi moderno, se consolidaron gracias a los discursos xenofóbicos y de superioridad blanca respecto a las culturas africanas. Los primeros relatos de miedo a estos seres se encasillaban en la idea de que los africanos podían esclavizar a las mujeres blancas por medio de la magia vudú.

Para Ángel Gómez (2009), este cine en sus inicios estuvo influenciado por el teatro *Zombie* de Kenneth Webb de 1932 y el libro *The Magic Island* (1929) de William Seabrook, esta novela combina diversas miradas colonialistas sobre Haití como: los rituales de sacrificios de animales, discursos católicos unidos a rituales de magia vudú que ubicaban a este país entre la civilización occidental y el primitivismo africano.

Nosotros, blancos, extranjeros privilegiados en aquella isla, acostumbrados a la luz eléctrica y a los automóviles –cosas de las que incluso allí disfrutábamos–, asistentes a fiestas de gala y a conciertos, no podíamos hacer nada, sin embargo, para evitar vernos inmersos de una u otra manera en un mundo distinto, un mundo invisible, un mundo de milagros, maravillas y maldades del que era expresión insoslayable el *tumtum* de los tambores del vudú. Un mundo en el que los muertos salen de sus tumbas y caminan; un mundo en el que un hombre, apenas a unos pasos de mi casa, cae muerto porque una mujer que se encuentra a bastante distancia de él ha clavado unas agujas en un tosco muñeco de madera que lo representa. Un mundo en el que los árboles, las plantas y las bestias hablan a los oídos de quienes saben escucharlos. Un mundo en el que los dioses brotan y se expresan desde la ceniza, como en el Sinaí, y a veces incluso caminan entre los hombres, incardinados entre ellos, como en el mítico Jardín del Edén. (Seabrook, 2005, p. 23)

El teatro como el cine intentaban retratar la paranoia social existente en Estados Unidos debido a la migración caribeña que tendía a reconfigurar el mapa cultural de este país.

Una especie de culpa colectiva, junto con preciados principios nacionales y religiosos, miedos raciales, y de género, allanaron el camino para que los zombis invadieran los Estados Unidos en forma de reportajes etnográficos, narrativa literaria y, con el tiempo, películas. (Bishop, 2010, p.60)

La popularidad del zombi en Hollywood, en la primera mitad del siglo XX, pretendía desafiar el poder blanco por medio de los muertos vivientes de origen haitiano, lo que se puede leer como un miedo al mestizaje cultural, “que no sólo desafiaría la supremacía blanca establecida por el colonialismo, sino que cambiaría las tornas en la relación amo-esclavo, al convertir al hombre blanco en un individuo degradado y sometido” (Sánchez, 2013, p.155).

Los relatos cinematográficos del primer momento zombi reciben una fuerte influencia de la literatura *pulp* que nace en la primera década del siglo XX y que es heredera de las *dime novels*. La popularidad de este tipo de literatura radicó en contar historias de monstruos y seres fantásticos y su bajo costo de producción permitió llegar a un amplio sector social, especialmente joven. El término *pulp* hace referencia al tipo de papel barato utilizado

para la impresión de la revista, en este caso, la pulpa de madera. Así, las primeras revistas de este género fueron: *Amazing Stories*, *Dime Detective*, *Weird Tales* y *Horror Stories*.

La literatura *pulp* es “en el sentido más amplio del término, dedicada a entretener y divertir al lector. Literatura para las masas, que se preocupa menos por la calidad estilística o literaria y más por la acción, la narración pura. Y ahí se encuentra desde lo más infecto hasta grandes autores” (Palacios, 2012, p.180).

Estas producciones literarias relatan historias de zombis a partir de una relación amo-esclavo, los amos blancos resucitan a cadáveres de personas negras para que se conviertan en sus sirvientes y la presencia de un hechicero vudú se encuentra al margen, son los hombres blancos quienes toman el control por medio de los rituales de zombificación que han sido robados a los hechiceros haitianos. “Una perfecta muestra de cómo el *Zombi Vudú* se adaptó rápidamente a la naturaleza fantástica, terrorífica y truculenta de la *pulp fiction*, sin por ello renunciar de vez en cuando a sus orígenes folclóricos, pero mostrando a la vez una autoconciencia y autorreferencialidad, que rayan ya en lo posmoderno” (Palacios, 2012, p.186). Derrotar a los “Zombies” es la respuesta ante la frustración blanca-occidental de la única guerra perdida completamente por el *poder negro*.

White zombies

Para Zara Zimbardo (2015), el zombi es el único monstruo producido y modelado en el *Nuevo Mundo*, que se visibilizó en el cine sin contar con una tradición literaria, de esta manera adquirieron el sentido.

El zombi constituye uno de los monstruos de mayor carga simbólica en el cine desde los años treinta del siglo XX, cuando empezó un proceso migratorio de un sector de la población de un país pobre y rural como Haití, para encontrar oportunidades en un país rico y urbano como Estados Unidos. Esta migración permitió ubicar al zombi por fuera de la pobreza haitiana, alejado de la modernidad e insertado en los discursos coloniales, para instalarse en el corazón del capitalismo y, con ello convertirse en una de las metáforas válidas para reflexionarlas sociedades contemporáneas.

La primera oleada de zombis en el cine estuvo ligada a una serie de “ansiedades imperialistas asociadas con el colonialismo y la esclavitud, al permitir que los brujos esclavicen a las mujeres blancas, estas películas in-

herentemente racistas aterrorizaron a la audiencia occidental con aquello que más temían en ese momento: el levantamiento de la esclavitud y la colonización inversa” (Bishop, 2010, p.13). Estas películas ni siquiera identificaban a estos como eje de las historias, sino al siniestro sacerdote o maestro vudú. Para David Skal (2008), este cine coincide con la Gran Depresión económica estadounidense que presentó un “espectáculo de los muertos vivientes arrastrando los pies en películas como “La legión de los muertos sin alma” (*White Zombie*, 1932)”, que permitió tejer un nexo interpretativo y reflexivo que aludía a los miles de estadounidenses hambrientos que formaban filas para recibir ayuda social. Las temáticas expuestas en esta época representan el (*Post-*) *Colonial Zombies Movies* entendido como:

Manifestaciones de la tensa relación entre colonizadores y nativos, dominadores y esclavos, blancos y negros. En tanto que tienen un trasfondo racista, posibilitan una interpretación del zombi como esclavo, como clase trabajadora subyugada, ya que la zombificación ofrece como resultado una pérdida total de la autonomía, lo que implicaría que la clase dominante acabara por convertirse en esclavos de los que hasta ahora han sido la clase oprimida. (Añón, 2018, pp. 297-298)

Los relatos presentes en *The Magic Island* fueron adaptados por los hermanos Halperin, Víctor (director) y Edward (productor), para producir *White Zombie* (1932), un drama que relata la historia de seres sin alma creados por medio de la magia vudú en Haití. Esta película muestra a un zombi no como monstruo, sino como un objeto destinado al esclavismo en las plantaciones de caña de azúcar; desposeído de toda conciencia para pensar, visibilizando un drama colonial.

Los zombis, por lo general, eran personas negras que todo el día pasaban esclavizados en los cañaverales. Sin embargo, esta situación no correspondía a la trama principal de la película, sino el viaje de una pareja de esposos jóvenes y blancos, que son invitados por el dueño de una plantación de caña de azúcar en Haití. Este hacendado tenía como objetivo convertir a la mujer en un zombi para complacer sus deseos sexuales.

[...] *White Zombie* ofrece un ejemplo formativo de la figuración narrativa / fílmica del deseo en términos de posesión. El paradigma de poseedor / poseído (que proporciona una base estructural consistente para el subgénero que inició *White Zombie*) se representa narrativamente entre los personajes de la película; también se encuentra en los dispositivos enunciativos empleados para situar al espectador en *ambos* lados del paradigma en diferentes puntos. (Lowry y de Córdova, 1984, p. 350)



Para Añón (2018), los hermanos Halperin hacían hincapié en las diferencias raciales entre blancos y negros, proponiendo una mirada poscolonial, la clase dominante se ubica al banquero y hacendado francés Beaumont como símbolo de este poder; Neil, un empleado bancario que trabaja en Puerto Príncipe representa a la clase media burguesa; mientras el Dr. Bruner simboliza el poder religioso y científico ubicado dentro en la clase dominante; y los Legendre, esposos, como la clase dominante extranjera. Por ello, esta película tiene particularidades estéticas que delinearon por muchos años las historias de zombis.

La trama dibuja un ser de consideraciones propias de la representación del muerto viviente como protagonista fílmico, tales como el hechicero vudú, la escenificación de Haití como lugar mágico o la estética mortífera de los zombis. Pero, además apunta algunas de las constantes que luego se reproducirán en obras posteriores, como la mujer centro de la historia, herencias de los relatos de vampiros, el esclavismo como mecanismo de control social o el zombi como un ser insuperable para la condición humana, germen de su aspecto más terrorífico (Pantoja, 2017, p. 32).

En *White Zombie*, los sujetos transformados son representados por medio de cuerpos lúgubres, sin alma, no por su maldad, sino por su apariencia de muertos vivientes, “el éxito de esta película radicaba en que podía resonar los miedos de la sociedad más allá de las pantallas cinematográficas. La explosión del horror americano, como muchos críticos han apuntado con anterioridad, se debe al crack económico de 1929” (Del Olmo, 2012, p.189). La mirada colonialista respecto a los zombis evidencia un sesgo esclavista que se conservaba en la sociedad estadounidense. No obstante, el pánico se encuentra cuando los zombis dejan de ser afrodescendientes y su lugar sea ocupado por los blancos, convertidos en esclavos; de esta manera invirtiendo la historia.

White Zombie es un melodrama protagonizado por una pareja de jóvenes americanos Neil y Madeline, que fueron invitados a celebrar su vida en la casa del banquero francés Charles Beaumont, residente en Haití; además le propuso al novio la oportunidad de trabajar en Nueva York en el banco de su propiedad. La pareja acepta, sin sospechar que el señor Beaumont alberga la secreta esperanza de que la joven decida abandonar a su amado para casarse con él, aquí se refleja la idea de la posesión de los terratenientes para obtener cualquier cosa, incluido el amor. La narración cuenta con amplias escenas sobre las costumbres fúnebres haitianas. Desde el comienzo de la película, Haití es presentado como un territorio místico, Halperin muestra en las primeras escenas una mirada proveniente de las fantasías exóticas/eróticas del viajero blanco del siglo XX, cómo lo había descrito *The Magic Island*. Es así que muestra a los haitianos negros como “cuerpos nativos”, que funcionan como objetos destinados a la esclavitud, “elementos indispensables para la construcción progresiva de imágenes estereotipadas de los Otros como sujetos coloniales y su progresiva reducción a topo conocidos de Alteridad”, como ejemplo, cuando la pareja se dirige a la mansión del banquero, observa un funeral, el cual consistía en que los haitianos entierran a los muertos en las carreteras con la finalidad de que no se roben los cuerpos y convertirlos en zombis. En este recorrido el novio reprocha al cochero por su forma de conducción, pero este le explica la situación:

Conductor: Peor que eso, señor. Podrían habernos cogido.
 Novio: ¿Cogido? ¿Por quién? ¿Esos hombres con los que hablaba?
 Conductor: No son hombres, señor. Son cadáveres.
 Novio: ¿Muertos?
 Conductor: Sí, zombis. Muertos vivientes. Cadáveres sacados de sus tumbas a los que se hace trabajar en fábricas de azúcar y en los campos por la noche.

Los haitianos se presentan, siguiendo a Edward Said (2003), como una estrategia de construcción de un sujeto colonial, orientado a proyecciones de un vacío de pensamientos que deben ser llenados por occidente. La idea del Otro, el zombi, es convertido en un ser excluido, odiado, incluso incorporado a ciertas actividades del colonialista, pero nunca reconocido. Haití refleja un lugar doblemente relegado, colonizado por Europa y marginado por su origen africano en la región latinoamericana. Como lo han expuesto Jurgén Osterhammel y Jan Jasen (2019). La expansión colonial construyó estructuras sociales llenas de complejidades, así tenemos que existían una interconexión entre colonizados y colonizadores, que desencadenaban, entre otras cosas, a una revolución social de resistencia.

Donde se conjugan los temores más recurrentes entre los blancos el salvajismo y con ello la peligrosidad sobre la cultura occidental, conformándose un relato mixto entre el Orientalismo y el Africanismo, un *relato híbrido* y en con ello un imaginario de terror donde se mezcla el vudú y las prácticas caníbales. Como lo asevera Mimi Sheller (2003) los relatos de esta época colocaban a Haití como un lugar de cuerpos negros y de terror, que funcionaban como diferenciadores peligrosos para la región, incluso la película presenta al hechicero Legendre y el banquero Beaumont, que se han degradado en su comportamiento por su constante acercamiento con los negros.

Cuando la pareja llega a la casa del banquero conocen al doctor Bruner, un misionero, que se encargará de oficiar su boda, y futuro salvador de la pareja, sin embargo, el novio comienza a sospechar de Beaumont por su forma de actuar, abandona la casa en las noches para dirigirse a la fábrica de Legendre, el villano.

Legendre realiza el proceso de zombificación impregnado una rosa con una sustancia, para que le sea entregada a la novia, con ello pasará a posición del baquero, como un cuerpo sin alma, un autómatas con mirada fija y vacía. Los zombis al servicio de Legendre aparecen como “unas personas aparentemente muertas, con una voluntad nula, autómatas que no demuestran sentimiento alguno despojados como están de sus propias almas” (Serrano-Cueto, 2009, p. 76).



Situación a hace recapacitar al banquero y pedirle a Legendre que la devuelva a la vida, no obstante, aquí el hechicero se aprovecha para convertir al banquero en una especie de zombi, este no habla, se mueve de forma errática, pero escucha, para quedarse con sus propiedades. El novio al ver que su esposa ha muerto se desahoga en el alcohol, y busca ayuda en el misionero.

Como sugieren Lowry y de Córdova (1984) *White Zombie* ofrece un ejemplo de la figuración narrativa del deseo en términos de posesión. El paradigma de poseedor-poseído. Más allá de estos relatos, la película refleja

las tensiones entre el poder blanco encarnado en Estados Unidos, que mantenían el control en Haití, y los nativos negros, que se encontraban en opresión, así la película muestra a los zombis esclavizados para producir sin descansar. “[...] los esclavos y los zombis son normalmente negros, pero cuando el estado del zombi cruza los límites raciales para afectar a las personas blancas, el resultado es el terror” (Añon, 2016, p. 24).

Para 1936 los hermanos Halperin produjeron la película, *Revolt of the Zombies*, esta vez, la historia se desarrolló en el Tíbet y fue parecida a *White Zombi*, hipnotizar a la gente. *Revolt of the Zombies* permitió a los zombis adaptarse a cualquier tipo de geografía. Otras películas que cambiaron de escenario geográfico fueron: *King of the Zombies* (1941) y *Revenge of the Zombies* (1943), esta última muestra a zombis nazis.

En este año también apareció la película que narraba dos historias que hasta cierto punto han trazado las historias modernas de estos seres, la unión entre el científico y los zombis. *The Walking Dead* (1936) de Michael Curtis y producida por la compañía Warner Brothers.

Esta película narra la vida de John Ellman, un hombre acusado injustamente de asesinato y que fue ejecutado en la silla eléctrica, testigos de su inocencia, recuperan el cuerpo y consiguen devolverlo a la vida mediante la intervención de la ciencia. Al regresar de la muerte Ellman planea vengarse de aquellos que lo culparon. Es la primera película de zombis en la que un impacto de bala los elimina.

Otra película, similar y producida por Columbia Pictures en 1939 fue *The Man They Could Not Hang*, cuya trama recaía en la fascinación del científico por devolver la vida a los muertos. La gran parte de las producciones cinematográficas de zombis en la década de los treinta se formularon bajo la exotización mágica de Haití, la ciencia como mecanismo de resurrección, caracterizada por la búsqueda de la vida eterna y la presencia del científico.



En *White Zombie*, los sujetos transformados son representados por medio de cuerpos lúgubres, sin alma, no por su maldad, sino por su apariencia de muertos vivos, “el éxito de esta película radicaba en que podía resonar los miedos de la sociedad más allá de las pantallas cinematográficas. La explosión del horror americano, como muchos críticos han apuntado con anterioridad, se debe al crack económico de 1929” (Del Olmo, 2012, p. 189). La mirada colonialista respecto a los zombis evidencia un sesgo esclavista que se conservaba en la sociedad estadounidense. No obstante, el pánico se encuentra cuando los zombis dejan de ser afrodescendientes y su lugar sea ocupado por los blancos, convertidos en esclavos; de esta manera invirtiendo la historia.

La narración de Halperin aparece como un dispositivo moderno para socializar un claro prejuicio “negrofóbico” hacia el Caribe y hacia Haití en particular, que permitirá justificar la intervención y ocupación americana de Haití en la prensa y en los discursos políticos de la época. De hecho, la noción de la peligrosidad de Haití –lo que John Blassingame llama “antinegro thought”– disfrazará de “humanistas” las preocupaciones/estrategias imperialistas orquestadas en la región caribeña por parte de Estados Unidos en consonancia con la doctrina Monroe, que legitimaba el control directo y/o indirecto de la zona con fines defensivos. (Fusco, 2017, p. 219)

Los zombis son mayoritariamente negros o ex miembros del gobierno de ocupación enemigos de Legendre. De hecho, este personaje es una figura de la codicia capitalista moderna, un depredador cuya relación con los demás es exclusivamente de explotación y dominación. La película describe un racismo y juego de clases sobre la población haitiana,

el propio título constituye por sí mismo una clara alusión a las diferencias raciales entre blancos y negros. El blanco es representado como un ser superior en todos los niveles respecto al nativo, no solo en su apariencia física –vestimenta, casas, etc.– sino incluso moralmente. (Añon, 2016, p.28)

De hecho, los zombis cuando son negros son menos temeroso porque sigue la representación del otro lejano, pero cuando traspasa los límites raciales el terror del espectador crece. Ningún blanco quiere ser zombi. Los elementos narrativos de la película conducen a consolidar la idea, de aquellos años, que los negros en Occidente son herederos del primitivismo africano, que ponían en riesgo la civilización eurocéntrica.

Conclusiones

La producción cinematográfica ubica a los zombis en una lógica histórica de cambios, entre la magia y la ritualidad del vudú haitiano, hasta la anormalidad biológica y anatómica resultante, posiblemente, de un experimento fallido, escenarios de la modernidad científica-racist. Por ello, el zombi se constituye en un mapeador de los límites que distingue lo histórico, natural, cultural e incluso de lo artificial. Cuenta con una potente capacidad para contravenir los discursos políticos de control de la vida y de la muerte, dando paso a la construcción de un *alter ego* de nosotros. El zombi encaja en su visión de monstruo que no respeta bordes, posiciones, ni reglas, distur-

ba al orden, sistema e identidad y coloca a las sociedades a la deriva de caos, pero paradójicamente se ha convertido en el reflejo de sociedades cegadas por el consumismo, el individualismo, de ahí su potente conector como metáfora social.

En cuanto a la película *White Zombie*, ante todo, representa una trasgresión social e histórica, que debate y critica al colonialismo, que aun continúan arraigado en gran parte del mundo, no solo adueñándose del cuerpo y el alma de millones de personas, sino de la naturaleza y episteme, para convertirlos en un negocio, y parecería ser que vamos en camino de convertirnos en Madeline, un cuerpo sin mente, sin control, y de mirada vacía.

Referencias

- Ackermann, H. y Gauthier, J. (1991). The Ways and Nature of the Zombi. *The Journal of American Folklore*, vol. 104, 466-494.
- Aizenberg, E. (1999). "The Pleasures and Perils of Postcolonial Hybridity" *World Literature Today*, vol. 73, no. 3, 461-66.
- Añón, A. (2016). "Aproximaciones a la metáfora zombi en el cine: de Halperin a Romero". En Miguel Borrás ¿Qué es el cine? Ediciones Universidad de Valladolid.
- Balibar, É. (1995). *Violencias, identidades y civilidad*. Gedisa.
- Bartra, R. (1996). *El salvaje en el espejo*. Destino.
- Bartra, R. (2018). *Los salvajes en el cine. Notas sobre un mito en movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Bishop, K. (2009). "Dead Man Still Walking: Explaining the Zombie Renaissance", *Journal of Popular Film and Television*, vol. 37, no. 1, 16-25.
- Brito, X. y Levoyer, S. (2015). El zombi, una figura apocalíptica contemporánea. *Revista Question*, no.48, 45-61: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2712>
- Butler, J. (2009). "Performatividad, precariedad y políticas sexuales", *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 4, no. 3, 321-336.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Akal.
- Del Olmo, A. (2012). *El eterno retorno del no-muerto como arquetipo filmico: Una aproximación a la figura del zombi en la cultura popular contemporánea*. Universitat Ramon Llull.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- Ferrero, A. y Roas, S. (2011), "El 'zombi' como metáfora (contra) cultural", *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales Jurídicas*, no. 32. 1-24.
- Flint, D. (2010). *Holocausto zombi ¿qué es un zombi cinematográfico?: los muertos vivientes devoraron la cultura pop*. Manon troppo.
- Fusco, V. (2015). 'White zombie(s)' o de la compleja construcción de la Otredad colonial caribeña. <http://www.besarilia.org/programa-del-iii-congreso-sobre-arte-literatura-y-cultura-gotica-urbana/>
- Gómez, I. (2016). Los muertos vivirán por siempre Una historia significativa del cine de zombis. *Hojas Universitarias*, no. 69, 178-197. http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/181
- Gómez, Á. (2009). *Cine Zombi*. Calamar Ediciones.
- Lowry, E. y de Córdova, R. (1984). *Enunciation and the production of horror in White Zombie*. The Scarecrow Press.
- Martínez Lucena, J. (2010). *Vampiros y zombis posmodernos. La revolución de los hijos de la muerte*. Gedisa.
- Martínez Lucena, J. (2012). *Ensayo Z: una antropología de la carne perecedera*. Berenice.
- Marx, K. (2014). *El capital*. Fondo de Cultura Económica.
- Newitz, A. (2006). *Pretend We're Dead: Capitalist Monsters in American Pop Culture*. Duke.

Osterhammel, J. y Jasen, J. (2019). *Colonialismo*. Siglo XXI.

Palacios, J. (2010). *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*. Valdemar & Gótica.

Pantoja, A. (2017). Tiempo de zombis: la realidad de los muertos vivientes en la ficción cinematográfica. En M. Urraco, J. García y M. Baelo (Eds.), *Mundos Z. Sociologías del género zombi* (pp. 31-51). *Los libros de la Catarata*.

Platzek, J. y Torrano A. (2016). “Zombis y cyborgs, la potencia del cuerpo (des)compuesto”. *Literatura; Outra Travessia*; No. 22; 8, 235-253. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2016n22p235>

Said. E. (2003). *Orientalismo*. Debolsillo.

Sánchez-Trigo R. (2013). “Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo”. *Revista de Estudios Hispánicos Pasavento*, vol. I, 11-34.

Serrano Cueto, J. (2009). *Zombie Evolution. El libro de los muertos vivientes en el cine*. T&B Editores.

Sheller, M. (2003). *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. Routledge.

Skal, D. (2008). *Monster show: Una historia cultural del horror*. Valdemar.

Sloterdijk, P. (2006). *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*. Siruela.

Taussig, M. (1980). *The Devil and Commodity Fetishism in South America*. U of North Carolina.

Zimbardo, Z. (2015). *It is Easier to Imagine the Zombie Apocalypse than to Imagine the End of Capitalism*. Seven Stories Press.

Rerencias filmográficas

Beaudine, W. (Director). (1944). *Voodoo Man*. [Película]. Monogram Pictures Corporation.

Currie, A. (Director). (2006). *Fido* [Película]. Canadian Film Development Corporation.

Curtiz, M. (Director). (1936). *The Walking Dead*. [Película]. Warner Bros.

Forster, M. (Director). (2013). *World War Z*. [Película]. Paramount Pictures.

Halperin, V. (Director). (1932). *White Zombie*. [Película]. United Artists.

Halperin, V. (Director). (1936). *Revolt of the Zombies*. [Película]. Academy Pictures Distributing Corporation.

Grindé, N. (Director). (1939). *The Man They Could Not Hang*. [Película]. Columbia Pictures.

Rodríguez, R. (Director). (2007). *Planet Terror*. [Película]. Dimension Films.

Romero, G. (Director). (1968). *Night of the Living Dead*. [Película]. Continental Distributing.

Romero, G. (Director). (1978). *Dawn of the Dead*. [Película]. United Film Distribution Company.

Romero, G. (Director). (1985). *Day of the Dead*. [Película]. Laurel Communications.

Yarbrough, J. (Director). (1941). *King of the Zombies*. [Película]. Monogram Pictures Corporation.

¹ Dentro de las prácticas del vudú un ‘bokor’ es aquella persona que tiene poderes que puede conectarse con los espíritus y controlar la voluntad de otros.

² Bloquea los canales de sodio de las células, produciendo insensibilidad nerviosa y parálisis muscular.