



“White zombie(s)” o de la compleja construcción de la Otredad colonial caribeña¹.

Virginia Fusco²

Universidad Carlos III

Departamento de Humanidades

Resumen

En este texto nos proponemos investigar de qué manera la Otredad haitiana ha sido construida y representada en uno de los primeros relatos fílmicos sonoros de los años treinta. *White Zombie*, la original adaptación por imágenes libremente inspirada en la obra de William Seabrook, está protagonizada por la fascinante figura del zombi bajo el control de un potente hechicero vudú, el bokor. A partir de las aportaciones críticas de Said sobre Orientalismo y de Mudimbe sobre Africanismo pretendemos desvelar los dispositivos ideológicos que operan en la construcción del “sujeto negro” como fuente de peligro y amenaza, y del zombi como artefacto cultural al servicio de este Otro haitiano que se dedica a la magia negra y a lo oculto.



La primera proyección pública de los hermanos Lumière tuvo lugar en París en 1895, y solo unos años después, en los brillantes años treinta, con su colección de vampiros, momias, hombres invisibles, hombres

1. Este trabajo ha sido elaborado en el grupo “Seminario Zombie” del Departamento de Filosofía de la Universidad Carlos III de Madrid. Queremos agradecer a los participantes sus preciosos comentarios y visiones enriquecedoras; de manera particular a Simone Belli, Fernando Broncano, Teresa Casas y Gregorio Saravia.

2. La autoría es de Virginia Fusco y la revisión crítica de Simone Belli, Investigador Posdoctoral en la Universidad Carlos III, Departamento de Humanidades.

lobos y un sinnfín de criaturas siniestras³ heredadas del cine expresionista alemán, hacía la primera aparición en escena el cuerpo putrefacto o, mejor dicho, una primera aproximación al sujeto zombi: un neonato hombre sin voluntad transformado en máquina de muerte en la notoria película de los hermanos Halperin, *White Zombie*. Esta película, con su fuerte carga simbólica y su retórica antihaitiana, nos parece representar un esencial corolario fílmico para los distintos discursos norteamericanos presentes en la literatura de viajes y en los relatos fantásticos del siglo XIX y de principios del XX. En este texto intentaremos ilustrar cómo estas narraciones están impregnadas de una visión fuertemente colonial y de emociones negativas hacia la presencia africanista, que muy claramente aparece asociada a la entrada en escena de esta criatura que tanto espacio llegará a ocupar en las películas y en los relatos contemporáneos.

I. *White Zombie*: Universal Studios, 1932.

La película narra la historia de amor de una joven pareja, Neil y Madeleine, que a lo largo de un viaje conocen a un terrateniente haitiano que les invita a pasar unas vacaciones idílicas en su plantación cerca de la capital de la isla de Haití. El señor Beaumont alberga la secreta esperanza de que la joven decida abandonar a su amado para casarse con él. Este nefasto deseo de posesión hacia la joven por parte de un aristócrata moralmente corrupto y dispuesto a utilizar cualquier medio para conseguir sus objetivos (la destrucción de la relación amorosa de dos jóvenes inocentes a través del empleo de las artes oscuras) constituye el elemento principal del desenlace de la trama.

Incapaz de llevar a buen fin sus sórdidos propósitos, con la ayuda de un potente mago vudú interpretado hábilmente por Béla Lugosi, el terrateniente consigue “zombificar” a la joven y separarla de su enamorado gracias al uso de un misterioso líquido blanco contenido en una pequeña ampolla de cristal y unas muñecas vudú con las que Lugosi, en el papel de Legendre, concluye el hechizo. La joven, así como los otros zombis al servicio de Lugosi, aparecen como “unas personas aparentemente muertas, con una voluntad nula, autómatas que no demuestran sentimiento alguno despojados como están de sus propias almas”⁴.

Gracias a la potencia del “bokor”, término con el que en criollo se designan los curanderos tradicionales que se dedican a la magia negra,

3. Son de la misma época los siguientes relatos fílmicos: *Dracula* de Tod Browning (1931), *Frankenstein* y *The Invisible Man* de James Whale (1931, 1933), *The Mummy* de Kart Freund (1932) y *The Werewolf of London* de Stuart Walter (1935).

4. Serrano Cueto, J.M., *Zombie Evolution. El libro de los muertos vivientes en el cine*. Madrid: T&B Editores, 2009.

Madeleine se transforma en una moderna Dorotea zombi, simulacro de carne y hueso de la que había sido una joven bella y vital ahora totalmente privada de voluntad, destinada a aparecer en escena como presencia mortífera, un esbelto cuerpo sin vida. Incapaz de soportar la tristeza que le induce el contacto con la zombi y las desgarradoras sonadas que el cadáver toca, Beaumont exige a Legendre que le devuelva a la joven hermosa que con su frescura había sabido robarle el corazón.

En este momento crucial del desenlace narrativo se desvelan las reales intenciones del mago: deseoso de controlar y adueñarse de Madeleine, convertida en su fantoche personal, el *bokor* empieza a *zombificar* a Beaumont, y solo la audacia de Neil, acompañado por un misionero que lleva más de treinta años viviendo en Haití, salvarán a los amantes, restableciendo la salud de la joven y garantizando, gracias a un acto heroico, la muerte de Legendre y de su legión de muertos sin alma.

Aunque, como nos dice Juan Andrés Pedrero, el valor de esta producción cinematográfica “se nos antoja más histórico que de otra índole al estar su fama íntimamente unida al hecho de constituirse como la película inaugural del subgénero consagrado a los zombis”⁵ y su valor artístico parece –desde una perspectiva estética– quizás algo dudoso, su análisis nos proporciona distintas claves para entender la compleja relación existente entre imperialismo y Otrredad colonial. Por otro lado, una lectura en profundidad de algunos aspectos inherentes a la representación del “mundo haitiano” como el exuberante entorno insular y las múltiples referencias a la religión vudú, pueden ofrecernos elementos para entender esta alteridad mortífera, dolorosa y perturbadora a la vez.

II. Telón de fondo: Haití, tierra lujuriosa y de inquietantes misterios.

“Haití está lleno de tonterías y supersticiones. Aquí todo está envuelto en misterios que le pondrían los pelos de punta...”

Doctor Bruner

Escena nocturna.

Los dos enamorados, recién llegados a la isla en barco, se encuentran en un carruaje conducido por un elegante cochero de color; se abrazan; y disfrutando de la compañía sueñan con esta boda tan deseada que se celebrará en breve en este entorno tan exótico.

5. Citado en Serrano Cueto, ob. cit., p. 52.



Fotograma de la película
White Zombie
(1932)

A lo lejos se oyen tambores tocando ritmos de una sonoridad ancestral. El cochero tiene que detenerse y la pareja observa desde la ventana un grupo de nativos mientras cantan y bailan bajo la luna. Los dos jóvenes, atónitos, se vuelven espectadores de un ritual funerario que se celebra en el medio de la carretera por miedo, según nos dice el cochero, "a aquellos hombres malvados que roban los cuerpos de los cementerios para transformarlos en muertos vivientes", fuerza de trabajo sin voluntad que se utilizará en los campos de caña de azúcar de la zona.

Desde el comienzo de la película, la isla de Haití aparece como un territorio mítico, rebotante de secretos para los ojos de estos viajeros ingenuos, inexpertos y, sobre todo, occidentales. Se puede ya observar desde estas primeras imágenes cómo la descripción fílmica de Halperin se inspira veladamente en las fantasías exóticas/eróticas del viajero blanco norteamericano y europeo del siglo XX.

En este oscuro y fértil paisaje insular poblado de "cuerpos nativos", se observa cómo tales cuerpos funcionan, a lo largo de la narración, como elementos indispensables para la construcción progresiva de imágenes estereotipadas de los Otros como sujetos coloniales y su progresiva reducción a *topoi* conocidos de Alteridad.

Por un lado, los habitantes de Haití, tal y como aparecen desde el primer momento, nos traen a la memoria las reflexiones de Said acerca del Orientalismo como estrategia de construcción de un sujeto colonial. El teórico palestino define el Orientalismo como un “discurso” acerca de Oriente que se constituye como proyección negativa de lo que Occidente no es, como un vacío sobre el que Occidente proyecta su particular imagen especular y que, a través de complejas estrategias narrativas de consumo y de control del sujeto colonizado, adquiere estatuto de verdad y determina las formas concretas con las que históricamente se ha pensado este territorio inmenso y las poblaciones que lo habitan⁶.

Además, explica Said que a medida que la experiencia de colonización se extiende⁷, hay una necesidad de definir y categorizar a los demás Otros de los que las emergentes potencias coloniales toman posesión. En efecto, la progresiva colonización de África y del Caribe se articula ideológicamente alrededor de otras categorías taxonómicas, diferentes en la medida en que cada experiencia colonial produce sus propios sujetos colonizados y sus propias prácticas discursivas, que dan cuenta de unas formas particulares, y en cierto sentido locales, de pensar y estructurar la dominación. De todos modos, lo que estas empresas comparten es la voluntad y la necesidad de dar cuenta de los numerosos encuentros y la necesidad de crear un marco ideológico en el que el Otro pueda ser relegado, encajado y por fin controlado/exploitado, anulando de esta forma el “potencial amenazador” del encuentro con la Alteridad.

Dentro de este contexto, el Otro parece existir solamente para ser exterminado, odiado, rechazado, seducido, y nunca para ser entendido, mimado o reconocido. Dar cuenta de la supremacía blanca pone de manifiesto cómo la producción del conocimiento acerca de la Otridad ha sido eurocéntrica y la narrativa histórica ha reflejado la visión hegemónica del conquistador y nunca la del conquistado⁸.

De este modo, el continente africano se constituye como tercer lugar entre Europa y Oriente; esta África, imagen ideal que ocupa este vacío de alteridad –así como las nuevas nociones geográficas ocu-

6. Said, E., *Orientalism*. London: Penguin, 1995.

7. En su breve artículo titulado “African Identities”, Kwame Anthony Appiah relata brevemente los distintos tiempos de los procesos de colonización de las múltiples áreas geopolíticas que componen el continente africano y que han mantenido distintos grados de autonomía frente a la progresiva colonización obra de los misioneros, de las primeras avanzadillas comerciales o de la penetración militar directa como en el caso del actual Sudáfrica. Appiah, K.A., “African Identities” en Castle, G. (ed.), *Postcolonial Discourses*. Oxford: Blackwell, 2001, p. 221-231.

8. Belli, S., López, C. y Romano, “La excepcionalidad del Otro”, *Athenea Digital*, 11:104-113, 2007.

pan espacios hasta entonces blancos en los mapas o habitados por criaturas mitológicas-, será la tierra del *tribalismo*, de la *peligrosidad* y de lo *salvaje*⁹.

En esta primera versión fílmica podemos rastrear todos estos conjuntos de elementos: un territorio virgen y perturbador, habitado por nativos supersticiosos que se dedican a prácticas salvajes y comparten cierto aire de peligrosidad, que hacen que nuestra protagonista, en las primeras escenas, abrace más estrechamente a su futuro esposo.

Haití –con la masiva presencia de exesclavos y de “cuerpos negros” que perturban la puritana imaginación norteamericana de los protagonistas– se sitúa entre el Orientalismo y el Africanismo, generando un relato híbrido en el que se funde la *atracción orientalista* hacia lo bello –en la forma de la mansión de Beaumont inmersa en un opulento y frondoso jardín– con el *temor africanista* hacia lo salvaje y lo oscuro, representados por los nativos y las prácticas religiosas del vudú.

Como apunta Mimi Sheller en gran parte de los relatos de esta época, los cuerpos negros (“stood as signifiers of darkness, irrationality and terror”¹⁰) funcionan de marcadores de la presencia africana con su enorme potencial contaminante¹¹. De hecho, aunque el hechicero Le-gendre y el otro residente europeo, Beaumont, sean ambos de piel blanca, estos personajes manifiestan los signos de una degradación inevitable debida al contacto prolongado con los negros de los trópicos.

En particular, en esta película la religión haitiana –el vudú como “lugar” de designación de la Alteridad insular– se ha ido constituyendo progresivamente como el núcleo aglutinante del miedo al otro salvaje que nos amenaza con sus prácticas mágicas que le permiten controlar el reino de los muertos.

Entre los distintos relatos sobre Haití, que constituyen un corpus amplio y variado en la literatura norteamericana de aquellos años, habría que destacar por su significación en relación al relato fílmico de Halperin los que propiamente ponen en el centro de este “dis-

9. Mudimbe, V.Y., *The invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

10. Sheller, M., *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. London & New Cork: Routledge, 2003, p. 138.

11. Parece evidente que una repetida exposición a esta fuente de contaminación genera resultados nefastos: Beaumont, el único latifundista blanco residente en la isla que aparece en escena, representa la extrema corrupción moral y de costumbres a la que se ven expuestos los norteamericanos residentes.

curso africanista” las figuras del *bokor*/hechicero y la del zombi, su criatura.

III. El vudú y el bokor o de la “alteridad” haitiana.

Escena nocturna.

Un hombre osudo, con una barba puntiaguda y un sombrero excéntrico que casi le eclipsa el rostro, se acerca al carruaje de los dos amantes. Legendre, como descubriremos más adelante, en esta primera escena aparece acompañado por su legión de muertos vivientes. Aprovechando la desorientación de la pareja en aquel paraje tan exótico, el mago sustrae a la joven Madeleine una preciosa bufanda que nos imaginamos de seda. Unos segundos después, cuando la amenaza ya ha pasado, nuestra protagonista, con voz rota, relata al amado el primer encuentro con Legendre y aquella profética sensación angustiosa de “unas manos que me aferraban”.

La palabra *bokor*, con la que todavía en Haití se designa a los magos/hechiceros, hace referencia directa a su origen africano y en particular a la tradición congoleña.

En los “relatos blancos” los zombis representan las “herramientas” que los bárbaros utilizan para oponerse activa aunque no frontalmente al gobierno “legítimo” de su tierra o, como en el caso de *White Zombie*, aparecen como instrumentos de subyugación en un afán de dominación desmedido.

Estas dos dimensiones parecen íntimamente vinculadas a la construcción/representación del cuerpo zombi como respuesta fantástica al terror y al desconcierto que la masa de esclavos genera en los colonos que representan en todo momento una minoría organizada.

Como afirma la mayoría de los críticos de la experiencia colonial caribeña, *el cuerpo* ocupa un lugar central en el imaginario de los sujetos europeos. Un cuerpo que se domina con el látigo, que se acaricia voluptuosamente o del que se intenta huir como encarnación de nuestras peores pesadillas¹².

12. Ahmed, S., *Strange encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York: Routledge, 2000, p. 4849. Ahmed habla de “ethics of touch”: “we could also ask about the different ways in which bodies touch other bodies, and how those differences are ways of forming the bodies of others.” En este sentido, los encuentros coloniales representan experiencias táctiles y visuales a la vez. De esa manera diferenciada de relacionarse con el “cuerpo colonial” se generarían distintas nociones de proximidad y distancia que se reflejan y van constituyendo el conjunto de la sociedad colonial. Por esa razón se ha hablado de *pototopos*, tropos como lugares y a la vez como trópicos cruzados por esta dimensión de apropiación, violación y/o posesión de los cuerpos colonizados.



Fotograma de la película
White Zombie
(1932)

Como bien apunta Ellis:

“The zombie, like the cannibal, is an ideologically motivated rethorical device deployed to demonstrate and establish the moral superiority of civilised colonial authority over the barbarous slaves”¹³.

En este relato por imágenes la relación entre unos jóvenes norteamericanos y el entorno insular se tiñe de un aire algo gótico gracias al miedo a la alteridad encarnada en el “negro que se dedica a la magia negra” y que emplea técnicas desleales en una confrontación entre libertad –como la amorosa que experimenta la pareja– y opresión.

Claramente todos estos elementos reiteran una visión que contribuye a consolidar el mito según el cual los afrodescendientes, en cuanto practicantes del vudú, son herederos de este barbarismo africano primitivo o, en una versión algo más moderada, son instrumentos en las manos de criaturas malignas guiadas por una moralidad nula, como la de Legen-

13. Ellis, M., *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000, p. 228.

dre, que *zombifica* a sus enemigos para utilizarles como mano de obra sin derechos en sus modernas fábricas de azúcar.

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 época¹⁴. De hecho, la noción de la peligrosidad de Haití –lo que John Blassingame llama “antinegro thought”¹⁵– 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.

A casi cien años de distancia de la escritura de los relatos con los que los europeos narran los primeros encuentros con la religión y las prácticas del vudú en el Caribe, los brujos y sus zombis en el discurso norteamericano de la ocupación militar se constituyen como foco de resistencia “étnica” a la misión pacificadora de los Marines¹⁶, instru-

14. Un elemento de indudable interés es la aparición de relatos de marines que participan en la ocupación del territorio haitiano. Como relata Wade Davis en una larga entrevista: “The US Marines occupied Haiti in 1915, and everyone above the rank of sergeant got a book contract. These books [...] were full of zombies crawling from the ground, voodoo dolls, children bled for the cauldron, and so on; and they collectively bore one message to the American public; any country where such abominations occurred could only find its redemption through military occupation.” en “American Scientist Interviews: Wade Davis on zombies, folk poisons, and Haitian Culture”, *American Scientist*, vol. 75, n° 4 (July-August 1987), p. 412-417.

15. Parece importante poner en evidencia cómo esta creencia en la inferioridad de los negros o en su incapacidad para el autogobierno moral, tal y como acontecen en el relato de Harperin, tenía profundas repercusiones implícitas en la gestión de las cuestiones internas del país y se utilizó como moneda de cambio para seguir legitimando la opresión de gran parte de la población afroamericana. El discurso público sobre su supuesta inferioridad o incapacidad legitimaba la opresión y el sistema de segregación racial que en aquella época estaba todavía en auge en los territorios del sur de Estados Unidos. Como bien explicita el periódico reaccionario de Chicago *Tribune* en algunos editoriales del 1905, gracias al ejemplo haitiano, los políticos y la gente del norte podía finalmente entender la reticencia con la que el sur había acogido históricamente las propuestas de participación en la vida pública de la población de color. Ver la excelente contribución de Bassingame, J.W., “The Press and American Intervention in Haiti and the Dominican Republic, 1904-1920”, *Caribbean Studies*, vol. 9, n° 2 (July 1969), pp. 27-43.

16. En este sentido es importante recordar la función de apoyo táctico y estratégico de las sociedades secretas del vudú en la resistencia de los cacos, brigadas de irregulares compuestas por campesinos que empuñaron las armas en contra de la promoción del trabajo coacto utilizado para la construcción de una nueva red de ferrocarril. Tales fuerzas de oposición a uno de los primeros proyectos burocráticos/económicos llevados a cabo por la administración filo-americana son repetidamente descritas en la prensa estadounidenses como ‘bandidos’ y ‘subversivos’.

mentos sin voluntad en mano de una supuesta elite corrupta –en este caso al servicio de Legendre en calidad de moderno empresario del azúcar–. A pesar del hecho de que el personaje de Legendre interpretado por Lugosi no sea negro, la función que claramente desarrolla en este relato es la del blanco “corrupto” que adopta las costumbres de los negros, convirtiéndose de esta manera en una herramienta aún más eficaz para representar el poder de la seducción peligrosa y dañina de los trópicos.

En contrapunto a la moral y la conducta intachable de Brumer, el misionero blanco que gracias a la fe permanece en el campo de los buenos, las figuras de Legendre y Beaumont representan la decadencia de los que se dejan seducir por la isla, sus placeres y sus rituales oscuros. Al igual que en una de las primeras adaptaciones cinematográficas de Drácula de la misma época, protagonizada por Béla Lugosi, es un hombre de fe el único capaz de enfrentarse con éxito a las fuerza del Mal, en Halperin el misionero escéptico restablecerá el orden –que pensamos como divino–, restituyendo a Neil a su amada y sustrayéndola definitivamente a las fuerzas de lo oculto.

En un último análisis, al referirnos a Madeleine como moderna Dorothea zombi, cabe preguntarse en qué medida la facilidad con la que acepta la invitación de Beaumont (con el que desarrolla cierto vínculo de amistad en un viaje que ha emprendido sola hacia Nueva York) no se puede interpretar como un elemento que hace posible su *zombificación*. La caída bajo el control de un sujeto degenerado aparece aquí como expresión de cierta corrupción y laxitud moral por su parte. De hecho, como sabemos, la historia literaria y cultural de Occidente rebosa de *femmes fatales* y de personajes femeninos que comparten una evidente inquietud transgresora de las normas morales y sociales impuestas. Literariamente y en este relato fílmico, la incapacidad de vivir armonizándonos con los dictámenes de la sociedad patriarcal se transforma inevitablemente en la fuente de su propia pérdida¹⁷.

Por otra parte, la obsesión por el vudú como lugar de construcción simbólica de la Otredad haitiana y la “negrofobia” que impregna la caracterización del *bokor* como jefe del Mal, colocan a *White Zombie* en el legado histórico de las múltiples representaciones primitivistas de los Otros. De hecho, parece evidente que estos elementos se han visto reforzados por el empleo de técnicas de escritura de la Alteridad más acordes con los nuevos desarrollos tecnológicos que suponen las novedosas narraciones de las primeras películas sonoras.

17. Fusco, V., ‘Lucy y Mina: los personajes femeninos como Otros en ‘Drácula’’. *Herejía y Belleza*, 2:231-252, 2014.

IV. Apuntes para una reflexión sobre la complejidad y plasticidad del cuerpo putrefacto.

La acepción que se ha sedimentado en la historia literaria y en la cultura popular de nuestro tiempo ha supuesto una depuración de esta amalgama de significaciones para representar el zombi en el papel del no-muerto, asexuado/“desgenerizado” que amenaza con nutrirse de nuestras vísceras.

Desde el contexto colonial haitiano, el artefacto cultural zombi se ha transferido a un entorno urbano y a un escenario postapocalíptico que poco comparte con la original obra que hemos analizado aquí; a partir de los años sesenta del siglo pasado, el zombi llegará a construirse como crítica a la modernidad, al capitalismo y al consumo como “hecho social total”, tal y como vemos en las películas de culto de Romero donde el zombi aparece como biomáquina lanzada al consumo de carne humana¹⁸.

Sin embargo, unos elementos que continúan caracterizando ambas narraciones zombis –las contemporáneas así como las primeras narraciones de sabor colonial– son la *complejidad* y la *plasticidad* del zombi como metáfora.

En Halperin el zombi representa, en cuanto *zombi blanco*, el miedo que Occidente ha manifestado históricamente en su encuentro con la Alteridad. Concretamente en *White Zombie* entran en juego diversos sujetos que representan tres tipos distintos de Otredad.

Por un lado, en la película nos encontramos con los nativos haitianos: seres disfrazados de primitivos, de salvajes que bailan y cantan pero no articulan palabra. Metafóricamente estos “cuerpos” son los Otros sin voz, los subalternos de los que nos habla la crítica postcolonial.

En segundo lugar, en el relato aparecen dos personajes que por su cercanía con el mundo de los Otros son percibidos como fuente de amenaza y de corrupción. Legendre y Beaumont han sido progresivamente corrompidos por los placeres prohibidos de los trópicos, por estos cuerpos negros y por la naturaleza frondosa de la isla que esconde una esencia mortífera. El contacto con ellos conlleva una segura desaparición en un inframundo dominado por el trabajo alienado y la muerte social.

Por último, como subtexto, el miedo a la alteridad femenina se manifiesta en Madeleine y su *zombificación*. Halperin nos muestra un problemático deseo encubierto de control total hacia aquellos sujetos

18. Fernández Gonzalo, J., *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.

femeninos excéntricos que en alguna medida transgreden las normas y las convenciones sociales impuestas. La laxitud moral de la protagonista, que se expresa en su fácil flirteo con el terrateniente Beaumont, representa el origen de su caída. Solo la intervención de un hombre recto que considera lo “*made in Haiti*” como un conjunto de supersticiones y tonterías, permitirá el triunfo del verdadero amor y la entrega de la renacida Madeleine en los brazos de su valiente e “incontaminado” esposo.

Fuentes Primarias:

- *White Zombie* (Dir. Victor Halperin, 1932). Guion de Garnett Weston libremente inspirado en la obra de William Seabrook.

Referencias Bibliográficas:

- Ahmed, S., *Strange encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York: Routledge, 2000.
- American Scientist Interviews: “Wade Davis on zombies, folk poisons, and Haitian Culture”, *American Scientist*, 75, 4: 412-417, July-August 1987.
- Appiah, K.A., “African Identities” en Castle, G. (ed.), *Postcolonial Discourses*. Oxford: Blackwell, 2001, p. 221-231.
- Basingame, J.W., “The Press and American Intervention in Haiti and the Dominican Republic, 1904-1920”, *Caribbean Studies*, vol. 9, nº 2 (July 1969), pp. 27-43.
- Belli, S, López, C. y Romano, J., “La excepcionalidad del Otro”, *Athenea Digital*, 11:104-113, 2007.
- Ellis, M., *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Fernández Gonzalo, J., *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- Fusco, V., ‘Lucy y Mina: los personajes femeninos como Otros en ‘Drácula’’, *Herejía y Belleza*, 2:231-252, 2014.
- Mudimbe, V.Y., *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Said, E., *Orientalism*. London: Penguin, 1995.
- Serrano Cueto, J.M., *Zombie Evolution. El libro de los muertos vivientes en el cine*. Madrid: T&B Editores, 2009.
- Sheller, M., *Consuming the Caribbean. From Arawaks to Zombies*. London & New York: Routledge, 2003.

