



ESTUDIOS / RESEARCH STUDIES

GENEALOGÍA HIPNÓTICA DEL MITO DEL ZOMBI: *THE MAGIC ISLAND* (1929)

Lorenzo Carcavilla Puey

Universidad Complutense de Madrid
lorenzocarcavilla@gmail.com

Recibido: 22 febrero 2012; Aceptado: 20 octubre 2012

Cómo citar este artículo/ Citation: Carcavilla, Lorenzo (2013), "Genealogía hipnótica del mito del zombi: *The Magic Island* (1929)", *Asclepio* 65 (1): p003. doi: <http://dx.doi.org/10.3989/asclepio.2013.03>

RESUMEN: Este es el primero de una serie de artículos en los que se pretende estudiar la historia y la significación psicológica del "mito del zombi" a través del análisis de sus elementos alegóricos y simbólicos partiendo de una conceptualización de "mito" extraída de las nociones de la psicología analítica de Jung y de la historia de las religiones de Eliade. Aquí profundizaremos en la genealogía simbólica que antecede y se inserta en la concepción del zombi en *The Magic Island* de Seabrook (primer texto donde aparece el zombi como muerto viviente) a través del análisis comparativo con el sonámbulo de la literatura y cinematografía del "lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis" y su relación con el autómeta.

PALABRAS CLAVE: Psicología analítica y literatura; Zombi; Sonámbulo; Autómeta; Magnetismo animal; Hipnosis; Seabrook; Símbolo.

HIPNOTIC GENEALOGY OF THE MYTH OF THE ZOMBIE: *THE MAGIC ISLAND* (1929)

ABSTRACT: This is the first of series of articles that aims to study the history and psychological significance of the "myth of the zombie" through the analysis of its allegorical and symbolic elements, based on a myth's conceptualization extracted from the notions of Jung's analytical psychology and Eliade's history of religions. Here, we'll look deeply into the symbolic genealogy that comes before and it's inserted in zombie conception in Seabrook's *The magic island* (first text where zombie appears as living dead) through a comparative analysis with the somnambulist in literature and filmography of "the dark side of animal magnetism and hypnosis" and its connection with the automaton.

KEY WORDS: Analytical psychology and literature; Zombie; Somnambulist; Automaton; Animal magnetism; Hypnosis; Seabrook; Symbol.

Copyright: © 2013 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0.

LA NATURALEZA DEL “MITO DEL ZOMBI”

Consideramos un error, aunque comprensible como veremos, el hecho de que las antologías acerca del cine o la literatura de zombis comiencen muy frecuentemente con algunos comentarios más o menos superficiales acerca de la cosmovisión del vudú y del *culte des mortes* haitiano a modo de marco de referencia imprescindible, pues ello implica una confusión de dimensiones tan netamente diferentes como son la antropológica y la creación artística. Pese a que, evidentemente, el nacimiento del “mito del zombi” se encuentre relacionado con el folclore haitiano y que ciertas obras integren algunos elementos míticos del Caribe, creemos que su peso real en el desarrollo del mito es mucho menor del que se le ha querido dar. Su desarrollo se produce en el género de terror fantástico y en un contexto geográfico completamente ajeno a la realidad antropológica de Haití, nutriéndose de importantes fuentes del occidente estadounidense y europeo que nada tienen que ver con esa esfera, como trataremos de mostrar. El zombi literario y cinematográfico es una creación de la fantasía y sólo como tal debe ser tratado. Este error común coarta las posibilidades de un análisis minucioso de estos otros orígenes y antecedentes del “mito del zombi” a los que nos referimos, puesto que obra reduciéndolos al exótico y debatido entorno del vudú y sus cultos adyacentes. No obstante, esta confusión de campos tiene un sentido profundo, más allá del mero error analítico o afán sensacionalista: estimamos que se debe en buena medida a que nos encontramos ante un “mito vivo” colectivo.

Aplicamos a “mito” la denominación de “vivo” en el sentido que C. G. Jung se lo adjudica al “símbolo vivo”, “vivificante” o “vital”, es decir, al símbolo de conjunción, producto tanto racional como irracional de la función trascendente¹. El propio Jung equipara en ciertas ocasiones símbolo y mito² así como se refiere al mito de forma similar³. En este sentido, el mito del zombi está “vivo” porque en él confluyen diversos elementos simbólicos cargados de significación pero de sentido desconocido para la consciencia que proceden de lo inconsciente colectivo. Pero aún tiene otro sentido que señalemos como “vivo” a nuestro mito. Mircea Eliade denomina “mito vivo” al modo “concretista”⁴ que tienen las sociedades tradicionales de vivir el mito y sus rituales asociados: “el mito tiene —o ha tenido hasta estos últimos tiempos— “vida”, en el sentido de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia” (Eliade, 1991: 8); es decir, cuando éste todavía posee la capacidad de producir un “comportamiento mítico” (Eliade, 1991: 9) por considerarse “una historia sagrada y, por tanto, una “historia verdadera” (Eliade, 1991: 13).

Pese a que el mito del zombi no se desarrolle en una sociedad tradicional arcaica ni se considere sagrado

y, por lo tanto, no podamos integrarlo estrictamente en el campo del “mito vivo” eliadiano, podemos detectar en su repercusión y significado social ciertas semejanzas, aunque atenuadas, con esta caracterización. Podemos constatar que este “relato mítico” conserva todavía la capacidad de producir un simulacro de “comportamiento mítico”, así como que se presenta usualmente enmarcado y “legitimado” por una realidad antropológica —confusión semejante al “concretismo” arcaico— que le otorga la consistencia y vivacidad de una “historia verdadera”. Ejemplos de este comportamiento son las “rituales” *zombie walks*⁵ o la actividad llevada a cabo por la *Zombie Reserch Society*, fundada en 2007 en Estados Unidos, sociedad que reúne a personalidades del mundo de las artes y las ciencias y entusiastas del género, cuyo objetivo es el estudio, desde diversas perspectivas, de fenómenos asociados al zombi —utilizado éste como metáfora de grandes catástrofes, pero rayando la literalidad en ciertas ocasiones—, convencidos de la proximidad de una pandemia zombi⁶. En el documental del National Geographic *The truth behind zombies* (Michael Wafer, 2010) se puede observar al fundador de esta sociedad, Matt Mogk, entrenándose en técnicas de supervivencia en las montañas que rodean a la ciudad de Los Ángeles.

Esta “atenuación del comportamiento mítico” en la sociedad contemporánea que aquí detectamos no es más que el correlato conductual de lo que Eliade denomina la “degradación del mito” y su enmascaramiento en la novela u otras formas artísticas⁷. En este sentido hacemos nuestro el proyecto eliadiano de encontrar un auténtico “tesoro mítico” en la vida secularizada del hombre contemporáneo, pues en nuestros días el mito “se encuentra en el flujo medio-consciente de la existencia más ramplona (...) [y] pensamos que tiene importancia capital encontrar toda una mitología, si no una teología, emboscada en la vida más “vulgar” del hombre moderno” (Eliade, 1999: 18-19). Y eso mismo es el zombi: ramplón y vulgar en grado sumo. Pero esta degradación no sólo es perjudicial y envilecedora, ya que “es una “caída”, es cierto, pero una caída fecunda” (Eliade, 2000: 604).

MOMENTOS FUNDACIONALES

Aunque su sencilla y ramplona forma actual pueda velarlo, el zombi se encuentra inserto en un entramado histórico considerablemente complejo donde se condensan diacrónicamente una enorme cantidad de fuentes. En su constante transformación se pueden fijar dos momentos fundacionales que dividen su historia en tres etapas: *antecedentes/génesis* (/1929), *alumbramiento/expansión* (1929/1968) y *renacimiento/consolidación* (1968/). Encontramos aquí una de las características propias y diferenciales del zombi respecto al resto de “mitos” del “monstruario” román-

tico. Mientras que el éxito y la popularización de éstos vinieron de la pluma de reconocidos literatos y puede asociarse a obras concretas, el parto del zombi ha sido posterior —pese a que sus antecedentes puedan localizarse en el mismo tiempo, atmósfera y medio que sus congéneres, como vamos a intentar mostrar—, dilatado y múltiple, pues en él han participado diversos autores desde diferentes medios. La misma *embriogénesis* del mito es compartida: adviene entre 1929, con la publicación del “diario de viajes” novelado *La isla mágica* (Seabrook, 1989) (génesis-concepción), y 1932, con el estreno en Broadway de la pieza teatral *Zombie* de Kenneth Webb y la película *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Víctor Halperin, 1932) (alumbramiento-parto), parcialmente inspirada en el libro de Seabrook⁸ y en la obra de Webb. A partir de este último hito el mito se desarrollará fundamentalmente en el campo cinematográfico a lo largo de toda su historia, así como en los *pulps* americanos y cómics desde los años 30 (Palacios, 2010: 167-191), y en la literatura más tardíamente —en la tercera etapa, cuyo comienzo viene marcado por *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968) (Palacios, 2010: 329-359)—.

La extensión de este trazado excede con creces las dimensiones usuales de un artículo. Por ello nos vemos ante el imperativo de administrar nuestro análisis en varias dosis. Vamos a ocuparnos con exclusividad en este estudio del análisis histórico de la genealogía simbólica que antecede al zombi de Seabrook —primera etapa, campo vedado hasta el momento en buena medida en virtud de las referencias antropológicas “concretistas”—, mientras que reservamos el análisis de su ulterior desarrollo histórico para trabajos posteriores (Carcavilla, 2012; Carcavilla, en prensa). Para ello nos apoyaremos tanto en la filmografía como en las obras literarias imprescindibles, procurando no socavar nuestro objetivo: un análisis del trasfondo histórico-simbólico del zombi de *La isla mágica*, íntimamente relacionado, como vamos a ver, con determinado tratamiento literario que recibió un aspecto concreto de la medicina romántica (el magnetismo animal) y su derivado histórico (la hipnosis). Las hipótesis centrales que guían nuestro estudio son dos: 1.- Los antecedentes históricos del zombi del fantástico no se encuentran sólo en el folclore haitiano, sino más bien en la literatura y cinematografía del “lado oscuro del magnetismo animal y la hipnosis”; y, 2.- El zombi nace como símbolo arquetípico de cierto estado psíquico morboso derivado de nuestra relación con lo inconsciente.

EL LADO OSCURO DEL MAGNETISMO Y LA HIPNOSIS

Pese a estar considerada por algunos críticos más cercana a la literatura de ficción que a un libro de viajes, *La isla mágica* —el mayor *bestseller* de su género en el momento de su publicación en U.S. (Rhodes,

2001: 82)— se encuentra desde nuestra perspectiva más cerca del “reportaje folclórico” que de la creación fantástica. Se ha aducido a menudo como prueba de la imbricación de lo imaginario en *La isla mágica* que el *Article 249* del *Code pénal haïtien* con el que finaliza el capítulo que vamos a analizar es falso. En él se penaliza “l’emploi qui sera fait contre elle de substances qui sans donner la mort, auront produit un état léthargique plus ou moins prolongé” y especifica que si “par suite de cet état léthargique, la personne a été inhumée, l’attentat sera qualifié assassinat.- C. pén. 241 et suivant. Ainsi mod. Loi 27 Oct. 1864”⁹. El artículo es absolutamente verídico, salvo en el número que, al menos actualmente, es el 246. No obstante, *La isla mágica* es el texto que engendra el mito y la primera representación del zombi (al menos como “muerto viviente”¹⁰) y, pese a no ser un documento que podamos calificar de *fantástico* en sentido estricto, contiene elementos que sí lo son. Por un lado, su formato novelado permite la infiltración de un léxico susceptible de albergar referencias a la dimensión de lo fantástico; por el otro, al ser un “reportaje folclórico”, aparecen en el texto contenidos mitológico-simbólicos haitianos; eso sí, cribados por el filtro de Seabrook y por ello susceptibles a su vez de hacer referencia a contenidos simbólicos propios de su contexto cultural¹¹. Este léxico y estos contenidos son precisamente los elementos que propiciarán que la obra se erija como impulso primigenio del mito; y por ello se tornan ahora, sin caer con ello en el “error concretista”, en el objetivo nuclear de nuestro análisis.

El grueso del capítulo donde se describe por primera vez al zombi “...*Dead men working in the cane fields*”¹² (Seabrook, 1989: 92-103) consta del relato que le refiere a Seabrook su amigo Polynice acerca de lo que supuestamente les ocurrió a un grupo de zombis explotados en la cosecha de la caña de azúcar de los cañaverales de la Hasco (Haitian American Sugar Company). En esta primera aproximación al zombi en la literatura inglesa¹³ vamos a encontrar condensados el *leitmotiv* (el mitologema central) y los personajes tipo que caracterizan a la literatura y cinematografía acerca del “lado oscuro del magnetismo”¹⁴ y de la hipnosis.

Estimamos que este título, aunque originalmente ideado por Montiel exclusivamente para cierto tipo de “literatura magnética”, puede aplicarse también al tratamiento literario de la hipnosis, puesto que en el núcleo de ambas esferas nos encontramos indistintamente ante el mal uso, desde una perspectiva moral, de los conocimientos y técnicas (de un *poder*) derivados de estas disciplinas médicas. La estructura básica y los motivos principales son idénticos en ambos escenarios; pertenecen, en definitiva, al mismo universo narrativo, en donde se ha producido un relevo histórico directo. No obstante, existen ciertas diferencias que no podemos permitirnos obviar.

Esta tradición narrativa, inaugurada probablemente por E.T.A. Hoffmann con el relato *El magnetizador* (*Der Magnetiseur*, 1813), hizo uno de sus objetos centrales “la perversión del ideal mesmérico”¹⁵. Con ello Montiel hace referencia a “la inversión del principio mesmeriano por el cual se consigue hacer revivir al enfermo gracias al desbordamiento de un excedente”¹⁶, así como a “una especie de inversión —o de perversión— del hecho observado por Puysegur” (Montiel, 2003: 160), a saber: que “el saber del cuerpo y el saber-curación están en posesión del enfermo dormido-despierto” (Peter, 2003: 53) a través, no del saber del magnetizador, sino de su propio “sentido interno” (Peter, 2003: 56-57). Estas implicaciones no puedan ya suscribirse a la literatura y cinematografía acerca del lado oscuro de la hipnosis, pues no se puede pervertir lo que ha desaparecido de escena. Esta práctica médica dejó de lado definitivamente la concepción “fluidista” del magnetismo así como, mucho más importante para nuestro análisis, la consideración del “sentido interno” del enfermo, por lo que podemos considerar a “la hipnosis medicalizada y sus prácticas hospitalarias de sugestión invasiva, cuyo carácter manipulador conocemos bien hoy” (Peter, 2003: 58), como la perversión misma del “ideal mesmérico-puyseguriano” y por ello, en cierto modo, la materialización del peligro denunciado originalmente por Hoffmann en su relato. Ello se vio directamente reflejado en la literatura, pues el gran auge —la práctica totalidad¹⁷— de obras literarias acerca del lado oscuro del magnetismo y la hipnosis se dio precisamente en la Francia *fin de siècle*. Tampoco puede extrañarnos a su vez que en las películas alemanas del primer tercio del XX el hipnotizador perverso sea, del modo más abierto posible, un psiquiatra —Dr. Caligari¹⁸— o un psicoanalista —Dr. Mabuse¹⁹—. Si Charcot fue desde la Salpêtrière el gran abanderado de esa “hipnosis medicalizada”, cuyos presupuestos “psicopatologizantes” no pudieron ser más opuestos a la consideración del “saber-curación” del enfermo, y Bernheim, desde Nancy, cierra la puerta definitivamente a la escucha del “sentido interno” a través de la exaltación de la sugestión, “Freud y el psicoanálisis han conducido a que estos mismos poderes de rechazo y denegación se produzcan y se mantengan frente al magnetismo” (Peter, 2003: 59) en virtud de su astringente concepción de lo inconsciente que en cierta medida sigue la tradición “patologizante” charcotiana.

Entonces, ¿podemos hablar tanto de “hipnotizadores perversos” como de “magnetizadores perversos”? Estimamos que sí, ya que, pese a las consideraciones anteriores y sus consecuentes diferencias de matiz, todos repiten, como dijimos, el mismo motivo central.

LA PÉRDIDA DEL SONÁMBULO

La literatura del lado oscuro del magnetismo y, con mayor fuerza y vigor, de la hipnosis, reflejaron tanto el temor (Montiel, 2003: 144-145) como la desconfianza (González de Pablo, 2003: 234-236) hacia los posibles “poderes negativos” (Montiel, 2003: 144) de estas prácticas médicas y, por generalización y metaforización, hacia el potencial uso perverso del “poder psíquico” en general. Estos poderes fueron representados en el ámbito de lo fantástico a través de una “imagen del hipnotizador [y antes, del magnetizador] como figura coercitiva páfida y esclavizadora de sus víctimas”²⁰ (González de Pablo, 2003: 236) cuyo *drive* fundamental consistía en ejercer su poder de dominación a través de la vampirización parasitaria (Montiel, 2003:163) del paciente sonámbulo. El motivo argumental que repetían estos personajes con sus peculiares variaciones, destinado a convertirse en el mitologema nuclear del mito del zombi vía Seabrook, no es otro que el robo y e instrumentalización de la voluntad —más propiamente, como veremos, del *alma*— del magnetizado/hipnotizado por parte de este magnetizador/hipnotizador perverso:

He mesmerized you; that's what it is —mesmerism! I've often heard of it, but never seen it done before. They get you into their power, and just make you do any blessed thing they please —lie, murder, steal —anything! and kill yourself into the bargain when they've done with you! (Du Maurier, 2009: 52)

Este fragmento pertenece a *Trilby*, “the first modern best seller in American publishing”²¹ (Showalter, 2009: vii), probablemente la novela más leída y paradigmática de todo el espectro del magnetismo/hipnosis criminal. Laird, uno de los personajes, expone condensadamente el mitologema al que nos referimos, el mismo que reaparece en la siguiente cita que extraemos directamente del diario del archiconocido Doctor Caligari:

Now I shall learn if it's true that a somnambulist can be compelled to perform acts which, in a waking state, would be abhorrent to him... whether, in fact, he can be driven against his will to commit a murder.²²

En la completa configuración del zombi, que el muy peculiar y olvidado representante de la Generación Perdida (Rubio, 2005: 10) nos ofrece en el preludio del capítulo antes mencionado, vamos a hallar de nuevo la instrumentalización hasta el límite de la criminalidad y esclavización de la voluntad (ahora literalmente del alma) en virtud de cierto poder que otro detenta:

The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life —it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive. People who have the power

to do this go to a fresh grave, dig up the body before it has had time to rot, galvanize it into movement, and then make of it a servant or slave, occasionally for the commission of some crime, more often simply as a drudge around the habitation or the farm, setting it dull heavy tasks, and beating it like a dumb beast if it slackens. (Seabrook, 1989: 93)

Varios indicios apuntan a que nuestro original aventurero y escritor no fue ajeno a la literatura a la que nos referimos. Sabemos que conocía desde niño “alguna variante de hipnosis” (Rubio, 2005: 12) —“you can call this power hypnotic, if you will” (Seabrook, 1942: 21)— a través de su peculiar abuela “a sleep-walking queen” (Seabrook, 1942: 17). Pero no es estrictamente necesario remitirnos a su biografía ni indagar en sus conocimientos sobre la materia. Nos basta con el análisis de *La isla mágica* para comprobar que éste tenía muy presente el uso perverso del magnetismo y de la hipnosis al escribirla. La primera referencia, y la más directa, se halla en uno de los capítulos dedicados al vudú. Seabrook, reflexionando sobre la relación entre lenguaje, cultura y “tipos de conocimiento” —magia, brujería y ciencia—, menciona, como de pasada, a uno de los más paradigmáticos hipnotizadores criminales que pueblan la literatura que aquí nos ocupa: Svengali, el magnetizador perverso de *Trilby*, “a hypnotist”²³ (Seabrook, 1989: 47). La acusación de mera tangencialidad que podría aducirse contra este dato, dado que no es contiguo en el libro a la figura del zombi, cae ante el análisis comparativo entre éste y la figura del sonámbulo que vamos a ir construyendo, piedra de toque donde se revelan las condensadas aunque veladas referencias al magnetismo y la hipnosis.

Al igual que nuestros cadáveres sin alma, también Trilby, la mesmerizada protagonista de *Trilby*, es *slave* (Du Maurier, 2009: 245) de Svengali (como lo es el Cesare original, el sonámbulo del místico Caligari de 1703 “completely enslaved to his will”) y tan *stupid* (Du Maurier, 2009: 171) e *imbecile* (Du Maurier, 2009: 246) en estado magnético como los zombis *idiots* (Seabrook, 1989: 102). Pero además, mucho más importante que su esclavitud y su estupidez, comprensibles dado el vacío que les habita, es que estos últimos se comportan, al igual que Trilby y que Cesare, “like people asleep with their eyes open” (Seabrook, 1989: 97).

En medio de la transcripción de la narración de Polynice se cuenta cómo Croyance, la vieja mujer que está al cuidado de los zombis, “aroused the *zombies* from the *sleep* that was scarcely different from their *waking*”²⁴ (Seabrook, 1989: 97). Seabrook administra aquí, aunque de modo diacrónico, uno de los nombres más usuales en lengua inglesa asignados a los magnetizados desde que el Marqués de Puysegur entrara en la escena del magnetismo animal con “el descubrimiento y la producción del *sonambulismo artificial* o *sueño magnético*” (Peter, 2003: 42). *Sleep-waker*

y *sleep-waking* son las denominaciones respectivas para el sonámbulo y el estado sonambúlico que, por poner un ejemplo, Edgar Allan Poe comenzó a utilizar profusamente en sus textos acerca del magnetismo desde 1844 —a partir de *Mesmeric Revelation*, su segundo cuento en el que aborda el campo²⁵— siguiendo a Chauncey Hare Townshend, “undoubtedly one of Poe’s sources on mesmerism” (Mabbott, 1979: 1040). Un uso muy similar se mantiene en *Trilby*, donde uno de los modos con los que se denomina el estado de la protagonista es *waking dream* (Du Maurier, 2009: 246).

Figura 1. Ilustración original de Alexander King para *The Magic Island*



Las referencias a la indiferenciación entre el sueño y la vigilia en el peculiar estado de (in)consciencia del zombi son claras (como lo son, obviamente, en el sometido sonámbulo literario y cinematográfico) pese a que no se apliquen directa y abiertamente los nombres propios con los que se hacía referencia a la víctima del magnetizador/hipnotizador perverso. Casi da la impresión de que Seabrook tratara de rehuir intencionalmente la referencia directa, intentando buscar de este modo la no identificación completa entre el zombi y el sonámbulo, pero procurando a su vez reiteradamente crear una atmósfera referencial e insinuante.

En cambio en un capítulo, un campesino que ha sido poseído por un dios al asistir a un ritual vudú es nombrado por dos veces como *sleep-walking*. A su vez, algo particular le ocurre en la mirada: “staring at it as if dreaming (...) He stared about him as if not knowing what to do” (Seabrook, 1989: 71-72). También la mirada del zombi es descrita innumerables veces como *staring* (Seabrook, 1989: 95, 97, 98, 101), y también detrás de ella se encuentra alguien dormido *like people asleep with their eyes open*. Mucho hay en común por lo tanto entre este campesino *sleep-walker* y el zombi *sleep... waking*. Ambos carecen de voluntad propia y ambos se encuentran, por pérdida o por posesión, disociados de su alma. Y es que precisamente “la patología primitiva no sólo cono[ce] como causa de la enfermedad la pérdida del alma, [sino] también la posesión por un espíritu” (Jung, 2004: 308), fenómenos que se corresponden respectivamente a la represión u olvido de un complejo autónomo del *inconsciente personal* y a la asociación al yo de un complejo del *inconsciente colectivo*²⁶ (Jung, 2004: 309-310).

Emerge aquí cierto paralelo histórico del mitologema nuclear del mito del zombi, así como su posible sentido psicológico. El motivo simbólico de la pérdida del alma hunde sus raíces arquetípicas en la mitología patológica de los pueblos arcaicos y puede simbolizar cierto estado morbo en el que se encuentran los *complejos/arquetipos de lo inconsciente*. Pero por el momento tan sólo podemos afirmar que el zombi es un ser que sueña despierto (*sleep-waker*) en su acepción negativa, es decir, que como Cesare, duerme incluso durante la vigilia o, más bien, no duerme jamás (González Requena, 2006: 12). Como a éste y a Trilby —“Dors! and she suddenly became an unconscious Trilby” (Du Maurier, 2009: 299)—, hay alguien que le precipita y que a su vez llena, como le ocurre al campesino *sleep-walker*, ese peculiar estado inconsciente y “vacío” (figura 1).

LA MIRADA DEL AUTÓMATA

No son éstas las únicas alusiones que podemos encontrar al universo del magnetismo y la hipnosis en la configuración del zombi de *La isla mágica*. En la descripción que antes transcribimos se puede leer que éste se encuentra dotado, una vez arrebatado de la tumba, *with a mechanical semblance of life*. Esta cualidad queda subrayada en el momento en que Polynice muestra a Seabrook un grupo de zombis en Picmy recogiendo algodón y éste los describe como *automatons* (Seabrook, 1989: 101). Estos ingenios mecánicos que supusieron el culmen de una “civilización de la anatomía”²⁷ configurada bajo “una *episteme* basada en la preeminencia del sentido de la vista” (Montiel, 2008a: 152) —bajo la “mirada anatómica” de la que

hablan Mandressi y Montiel en sus respectivos trabajos—, fueron estrechamente asociados a la figura del magnetizado en la esfera literaria del siglo XIX. Una muestra sumamente representativa de ello es el texto de Hoffmann *Los autómatas* (*Die Automate*, 1814), escrito dos años después de *El Magnetizador*, en donde éste “como es también habitual entre los artistas de la época espontáneamente compara el comportamiento de los sonámbulos con el de los autómatas” (Montiel, 2008a: 165). Este símil, como muestra Montiel en su estudio, no sólo implica la mera señalización de las semejanzas entre unos y otros sino que más bien sirve a Hoffmann como pretexto para, a través del autómata, “formular de nuevo la pregunta sobre las posibilidades —positivas y negativas— de esta supuesta fuerza natural” (Montiel, 2008a: 165), el magnetismo animal.

También Trilby es en estado magnético un “ingenio mecánico”, concretamente “a singing-machine (...) an instrument of music (...) a flexible flageolet of flesh and blood” (Du Maurier, 2009: 299) que canta “without any expresión whatever” (Du Maurier, 2009: 210). La misma cosificación e instrumentalización del autómata y del zombi; la misma apariencia “desalmada” que puede observarse en este último: “It seemed not only expressionless, but incapable of expression” (Seabrook, 2009: 101), así como en Cesare, que llega incluso a ser sustituido por un muñeco en su ataúd mientras ejecuta sus crímenes sin levantar sospechas. Es más que curioso a este respecto que el hipnótico espectáculo de feria en el que se basaron Janowitz y Mayer —los guionistas de *Caligari*— para concebir al personaje de Cesare se llamara “Hombre o máquina” (Kracauer, 1985: 64).

Figura 2. Ilustración original del propio Du Maurier para su novela en donde aparece Svengali magnetizando a Trilby.



Seabrook adjudica al zombi, siguiendo ese “hábito comparativo” en la literatura del siglo XIX, uno de los nombres frecuentemente utilizados para referirse al magnetizado-hipnotizado. Pero es que además tanto el sonámbulo como el zombi se encuentran a su vez atravesados y conformados por esta mirada anatómica de la que hablamos, una mirada estrechamente asociada a la muerte. En *Trilby* “in a series of remarkable speech, he [Svengali] anatomizes Trilby, imagining her first as a hollow architectural construction, then as a body for dissection in the morgue, and finally as a medical exhibit in the École de Médecine in a “nice little mahogany glass case”²⁸ (Showalter, 2009: xx). En la misma línea, el encuentro de Seabrook con los muertos vivientes también despierta la misma mirada:

I remembered (...) the face of a dog I had once seen in the histological laboratory at Columbia. Its entire front brain had been removed in a experimental operation weeks before; it moved about, it was alive, but its eyes were like the eyes I now saw staring.²⁹ (Seabrook, 1989: 101).

Mirada que se originó desde Vesalio a partir de la contemplación del cadáver y que ahora retorna simbólicamente de ese mismo cadáver y, más concretamente, de su propia mirada fija (*staring*), vacía y morbosa. Y es que esta mirada del zombi, del sonámbulo y del autómatas es el reflejo consecuente o la consecuencia refleja de nuestra propia mirada anatómica y disectiva, la del magnetizador perverso (figura 2), es decir, que ambas miradas son la misma o, a lo sumo, dos tiempos diferentes de un mismo modo morboso de mirar.

La mirada vacía constituye uno de los motivos más representativos compartidos por el zombi, el sonámbulo sometido y el autómatas, erigiéndose como enunciado de la pérdida del alma; una pérdida que se encuentra relacionada, ya no sólo con el mundo de lo inconsciente y lo morboso, sino también con la muerte, lugar donde esta misma mirada se generó y que ahora queda simbolizado en nuestro mito, adquiriendo *vida* precisamente desde lo inconsciente, a través de un cadáver mecanizado, de un *muerto viviente*. Muy poco antes de la imagen precedente, Seabrook dice del zombi:

The eyes were the worst. It was not my imagination. They were in truth like the eyes of a dead man, not blind, but staring, unfocused, unseeing. (Seabrook, 1989: 101).

Compárese esta declaración con la que Hoffmann pone en boca de uno de los personajes de *Los autómatas* al mirarlos:

Tendría que gritar las palabras de McBeth: “¿Qué miras con esos ojos que no ven?”, cuando contemplo fijas en mí las miradas muertas, quietas y vidriosas de todos esos (...) (Hoffmann, 2009a: 181).

Los ojos muertos y la mirada fija, quieta, que nada ve como emblema de la ausencia de alma. El mismo motivo repetido en toda la literatura y cinematografía del sonámbulo manipulado por un magnetizador-hipnotizador perverso. El viaje de Trilby comienza ya con una mirada morbosa “a neuralgia in her eyes” (Du Maurier, 2009: 49), continúa con la “disección magnética” de Svengali “who looks at you with all his eyes” (Du Maurier, 2009: 52), “try to mesmerize her with his glance (...) with stern command in his eyes” (Du Maurier, 2009: 73), y finaliza “still staring intently (...) with fixed eyes” (Du Maurier, 2009: 282) antes de caer en el profundo sueño de la muerte. Esa misma mirada fija, vacía y sin vida del zombi, de Cesare o Mr. Hull —una de las hipnotizadas víctimas del Dr. Mabusse—; esos mismos ojos muertos que nada ven, pues su alma, último y verdadero órgano de la percepción de la vida, es poseída y controlada por un “demonio anatomista”³⁰ (Hoffmann, 2009b: 23).

LA MUERTE, EL ALMA Y EL MUNDO DEL ESPÍRITU

En el núcleo de éste proceso de pérdida de autonomía psíquica que atraviesa a nuestra comunidad de sujetos instrumentalizados nos encontramos de cara con la muerte. Los autómatas tienen la apariencia, al menos en Hoffmann, “de una *muerte viviente* o una vida mortecina”³¹ (Hoffmann, 2009a: 181) cuya “similitud con lo humano es poco más o menos la misma que presentan los *cadáveres: les falta el espíritu* (...) [lo que] se pone de relieve principalmente en los *ojos*”³² (Montiel, 2008b: 212). Montiel descubre aquí, analizando precisamente la misma cita de Hoffmann —¡donde éste denomina al autómatas del mismo modo como Seabrook nombra al zombi!— la relación del ingenio mecánico con la muerte a través de cierta “carencia espiritual” fundamentalmente manifestada por la mirada.

También en el sonámbulo se da esta relación con la muerte, si bien en ciertas lecturas filosóficas y en algunas narraciones literarias el signo de la correspondencia era positivo. Para F. Schelling “el sonambulismo es (...) un estado análogo al de la vida después de la muerte; el alma sonámbula (...) se encuentra en el estado de consciencia más elevado posible” (Von Engelhardt, 2003: 76). Así mismo, para Poe, al menos en lo que se refiere a sus objetivos literarios, como muestra en el ya nombrado cuento *Revelación mesmérica*³³, el estado magnético es “un estado anormal cuyas manifestaciones se parecen estrechamente a las de la muerte, o por lo menos en mayor grado que cualquier otro fenómeno conocido en condiciones normales (...) [en el cuál las] facultades intelectuales se hallan en un maravilloso estado de exaltación y fuerza”³⁴ (Poe, 1992: 338).

En cambio, en la esfera literaria y cinematográfica del “lado oscuro” esta conexión fundamental entre

el magnetizado y la muerte será predominantemente morbosa en consonancia con nuestro análisis. Aquí no se dan estados de conciencia elevados ni exaltación de las facultades intelectuales sino, muy al contrario, un acercamiento continuo, a través de un vacío sueño magnético-hipnótico, hacia una muerte representada como la anulación del ser en el más alto grado. Cesare, “who has slept day and night for 23 years”, reposa su cadavérico y espectral cuerpo en un ataúd, así como Caligari anunciará que éste “will awaken from his death-like sleep”, por cierto, con profecías de muerte que no son el producto de un estado elevado de conciencia, sino de un engaño. Este sonámbulo que habita el reino de las sombras, pues eso es precisamente lo que es, acaba su visita al mundo de la vigilia muriendo despeñado. También Trilby muere finalmente a causa del sometimiento magnético, de su “dissección en la Morge” proporcionada por la mirada anatómica de Svengali, aunque ya antes, como Cesare, en estado magnético “our Trilby was dead...” (Du Maurier, 2009: 299). Sonambulismo y enfermedad mortal son en estas obras casi equivalentes, como lo fueron en *El magnetizador*.

En el zombi la presencia central de la muerte es más que evidente. Pasa a un primer plano que no puede ser más explícitamente declarado: *a soulless human corpse... a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive*; un cadáver sin alma que sólo conserva de lo vivo el movimiento, una máquina que no duerme, un exclusiva materialidad que carece de toda relación con el *mundo del espíritu*. Esta herencia genealógica provocará en el devenir del mito, de un modo mucho más explícito del que se prefigura en *La isla mágica*, su adscripción a las coordenadas propias de la crítica a la cosmovisión mecanicista y a la “apropiación instrumental de la naturaleza”³⁵ que caracteriza “nuestro presente tecnolátrico” (Montiel, 2003: 166). Pero es que ya desde su misma concepción el zombi es este cuerpo sin alma que, al igual que el sonámbulo del fantástico y que el “hombre-automata”, sufre hasta sus últimas consecuencias el proceso de “transformación de la psique en un aparato susceptible de control”³⁶, proceso propiciado por el estado morboso en el que se encuentran ciertos “complejos psíquicos” pertenecientes al “alma” —inconsciente personal— y al “espíritu” —inconsciente colectivo— simbolizados, fundamental pero no exclusivamente, por la pérdida del alma y la mirada vacía.

Consideramos que ya estamos en condiciones de tratar de explicitar el sentido psicológico de este entramado simbólico. La hipertrofia del sentido de la vista característica de nuestra mirada anatómica —mirada que no concluyó con el ocaso de la civilización de la anatomía en los albores del XIX, como el propio Mandressi reconoce— y su monomanía disectiva nos ha dejado ciegos en el mundo del espíritu. Esta

unidireccional lógica extravertida reprime con su inherente materialismo la mirada introvertida hacia lo inconsciente. Al encontrarse *fijada* a la exterioridad, nuestra mirada ha *vaciado* la interioridad. La dinámica natural de esta lógica morbosa deriva en la pérdida del alma y su consecuente desvitalización del yo y su sentido del mundo, espacio psíquico que viene a ser ocupado por el “demonio anatomista”, es decir, por la instrumentalización de la naturaleza —en la que se incluye al “otro”— y la tecnolatría. Lo que ha muerto, a través de la represión, es la relación con el propio mundo interno. La *vida* y su sentido mueren y surge *lo muerto viviente*.

La relación con lo inconsciente a través de los símbolos se ha *degradado* y se ha vuelto, en sí misma, inconsciente. Con ello queremos decir que, si bien el sentido del símbolo fue y es siempre inconsciente, al menos en el momento de su aparición, lo que es inconsciente ahora es la propia existencia del símbolo, reprimiendo de este modo nuestra potencialmente *vivificante* relación con él. Ni siquiera reconocemos ya al símbolo *vivo* cuando lo tenemos delante, pues se encuentra encubierto en el arte, más velado cuanto más vulgar y ramplón sea éste, o proyectado en el objeto “material”, camuflado en una exterioridad que presumimos objetiva y que no es más que una gran pantalla de proyección de nuestros propios procesos inconscientes. En este sentido, la instrumentalización de la naturaleza y del otro es en sí misma un símbolo del intento de dominar las —proyectadas— potencias inconscientes arquetípicas que nos poseen desde lo interior y controlan nuestra psique.

PERORACIÓN

Hemos tratado de exhumar la genealogía del mito, la historia inmediatamente anterior de sus elementos simbólicos fundamentales, el trasfondo de su concepción, y creemos haber mostrado que los nombres, temas y motivos con los que se (re)presenta al zombi en *La isla mágica* convergen en el mismo horizonte. Seabrook encontró en el folclore haitiano (y, supuestamente, en su propia experiencia en la isla) un relato (y, tal vez, unos hechos) que le remitía a una tradición narrativa fantástica occidental por él conocida. Consecuentemente, aunque nos sea casi imposible precisar hasta que punto lo hizo consciente o inconscientemente, nombró al zombi con el código propio de ese universo³⁷, propiciando involuntariamente, sin solución de continuidad, el relevo histórico del mitologema central —la pérdida del alma— y los motivos asociados de la literatura y cinematografía acerca del “lado oscuro del magnetismo y la hipnosis”. Había (re) nacido, o se había (re)concebido, un mito contemporáneo que llega hasta nuestros días.

También hemos procurado develar el sentido de los elementos simbólicos asociados al zombi que han ido

surgiendo en el transcurso de nuestro análisis. Queda no obstante mucho por hacer en este punto. Puesto que el verdadero nacimiento del zombi del fantástico ocurre en la película *White Zombie*, auténtico crisol simbólico del mito, faltan todavía abundantes elementos por investigar. Por ejemplo, desconocemos aún cuál es la naturaleza arquetípica de los contenidos que han pasado a dominar la consciencia, el trasfondo arquetípico del “demonio anatomista”. Y

aunque sabemos que en el centro del mito del zombi se encuentra el antiguo mitologema de la pérdida del alma, no hemos podido desarrollar todavía su sentido profundo. La pérdida del alma tiene muchas más implicaciones de las que aquí hemos expuesto. Y es que, cuando el alma desaparece en una fantasía, ésta experimenta en lo inconsciente “una secreta vivificación y da forma a las huellas ancestrales, a los temas colectivos de lo inconsciente” (Jung, 2003: 228).

NOTAS

- 1 También denominada por Jung “actividad imaginativa” o, sencillamente, “fantasía”. El símbolo recibe este tratamiento (“vital”) a lo largo de toda su obra, pero uno de los ejemplos más tempranos puede encontrarse en (Jung, 1971a: 169, 248, 255, 313) y (Jung, 1971b: 281-291).
- 2 “Pues el mito es principalmente un producto del arquetipo inconsciente y, por lo tanto, un símbolo que requiere interpretaciones psicológicas” (Jung, 2001: 305). Este planteamiento ya estaba presente en los inicios de su labor teórica (Jung, 1962: 55).
- 3 “No se comprende que haya muerto un mito, si ya no vive ni se desarrolla” (Jung, 2003: 388).
- 4 En sentido junguiano: “El pensar y el sentir primitivos son siempre concretos, referidos siempre a lo sensible. (...) Está[n] adherido[s] siempre al fenómeno material” (Jung, 1971b: 212).
- 5 Marchas urbanas en donde los participantes van ataviados al uso zombi que suelen albergar elementos de crítica social. En España la más multitudinaria se viene realizando desde el año 2007 en Madrid: <http://www.marchazombi.es/> [consultado el 5/3/2012].
- 6 Pueden consultarse sus principios y actividades en: <http://www.zombieresearch.org/> [consultado el 5/3/2012].
- 7 Este tema lo expone Eliade a lo largo de toda su obra, por ejemplo en (Eliade, 2005: 21-37) donde desarrolla escuetamente la función mitológica de la lectura y el cine; (Eliade, 2001: 176-181, 189-190); (Eliade, 2000: 601-604); (Eliade, 1999: 9-27); (Eliade, 1991: 147-200).
- 8 “The knowledge of zombies the film drew on can be most directly traced to William B. Seabrook’s travelogue *The Magic Island*” (Rhodes, 2001: 30).
- 9 Nosotros lo hemos extraído de: http://www.oas.org/juridico/mla/fr/hti/fr_hti_penal.html [consultado el 5/3/2012].
- 10 Anteriormente la denominación “zombie” hacía referencia a un tipo de espíritu del folclore caribeño, como en el cuento de 1889 *The Country of Comers-Back* de Lafcadio Hearn [existe traducción española en (Palacios, 2010: 55-72)]. En otros textos aparece ya el “muerto viviente” [véase el apartado *Nonfictional Works Prior to The Magic Island* en (Rhodes, 2001: 72-76)], pero es *La isla mágica* la que “synthesized both that concept and the term zombie for mass audiences in the U.S.” (Rhodes, 2001: 76).
- 11 Seabrook nació en Maryland, estudió filosofía en Ginebra, combatió en Francia en la Primera Guerra Mundial y desarrolló su vida profesional en diversos puntos de los Estados Unidos. Su biografía está repleta de hechos y anécdotas desacostumbrados. Remitimos para ello a su autobiografía (Seabrook, 1942) y, en español, al prólogo de Rubio de la edición española de *La isla Mágica* (Rubio, 2005), pero no nos resistimos a dar una pequeña y extravagante muestra de él extraída: Sus inclinaciones sexuales tendieron desde temprano hacia el sadomasoquismo hasta llegar al extremo de tener en su estudio una mujer contratada, encadenada y semidesnuda, para “inspirar” su actividad creativa. Fue un apasionado del ocultismo, la brujería y la “Magia Negra”, asociándose con Aleister Crowley durante su etapa en Greenwich Village. Intentó practicar el canibalismo en Costa de Marfil, pero le dieron “mono por humano”; no obstante, consiguió consumir su deseo en Neuilly. “No me pareció muy distinta de otras carnes”, declaró en su biografía. Finalmente, tras largos períodos de alcoholismo, falleció en 1945 a causa de una sobredosis de somníferos.
- 12 El zombie aparece en otros capítulos del libro, fundamentalmente los pertenecientes a la sección *Part Two. Black Sorcery*, pero su protagonismo es secundario y poco significativo en comparación con éste.
- 13 “It was Seabrook who confronted zombies for the first time in a overt way in an English-language text” (Rhodes, 2001: 30).
- 14 Esta denominación la extraemos de (Montiel, 2003). Para una explicación de su procedencia y sentido profundo, más allá del que aquí vamos a aludir (Montiel, 2003: 145-146).
- 15 Este rótulo pertenece a su vez a uno de los apartados del estudio anterior: (Montiel, 2003: 157-166).
- 16 Barkhoff, J. (1995). *Magnetische Fiktionen. Literarisierung des Magnetismus in der Romantik*. Stuttgart: Metzler, pp. 200-201. (Montiel, 2003: 163).
- 17 Ver nota 20.
- 18 *El gabinete del doctor Caligari (Das Kabinett des Dr. Caligari)*, Robert Wiene, 1919).
- 19 La filmografía acerca del Dr. Mabuse es considerablemente extensa, puesto que el personaje fue abordado por numerosos directores. El origen se encuentra en la novela de Norbert Jaques *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921). Fritz Lang fue el que comenzó la saga con *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler-Ein Bild der Zeit)*, Fritz Lang, 1922), primera adaptación que supuso la popularización del

- personaje, y a la que hacemos referencia en el texto. Le siguió *Das Testament des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1932), en donde el hipnotizador perverso es, como en *El gabinete del doctor Caligari*, el director de un psiquiátrico. Mucho más tarde aún realizaría *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1960).
- 20 González nos ofrece a continuación de la cita un listado de obras literarias acerca de dicha temática en su vertiente hipnótica: *Jean Mornas* (1885) de Jules Claretie; *Marfa. La Palimpseste* (1887) de Gilbert Agustín Thierry; *Conscience* (1888) de Hector Malot; *Trilby* (1894) de Georges du Maurier; o *The Three Hostages* (1924) de John Buchan. A ella habría que añadir *Il anima vili* (1893) de Gaston Danville. Para más información de ésta y otras obras de este último autor (Alonso García, 2003).
- 21 De nuevo, comprobamos el enorme éxito popular más allá de lo usual de otra de las obras que pertenecen al universo del mito del zombie, es decir, su capacidad de constelar lo inconsciente de las masas, su naturaleza decididamente colectiva.
- 22 Utilizamos la traducción inglesa con la intención de acercarnos, en la medida de nuestras posibilidades, a las fuentes que Seabrook tuvo al alcance; más exactamente, tomamos la cita de la versión restaurada en 1996 por la *Film Preservation Associates*, más fidedigna que la de 1952.
- 23 No obstante, *Trilby* se desarrolla fundamentalmente en el París de mitad del siglo XIX, y Svengali es, estrictamente, un magnetizador que utiliza el acervo propio de esta disciplina.
- 24 Excepto en *zombies*, la cursiva es nuestra.
- 25 El primero fue *A tale of a Ragged Mountains*, de 1843, en donde el uso del mesmerismo es tangencial y las denominaciones para referirse al magnetizado y su estado diferentes: *magnetic somnolency* o, sencillamente, *sleep*. La diferencia entre *sleepwaking* y *somnambulism* residiría en que el primero vendría a denominar un estado más amplio que el segundo, pues puede acaecer sin estar asociado a los fenómenos concomitantes al estado sonambúlico. Su generalidad propicia que pueda ser utilizado en un sentido “positivo” (Poe) o “negativo” (Seabrook, Du Maurier). Este cambio de signo en su uso es además en sí mismo uno de los reflejos cronológicamente coherente de cómo se percibió en la literatura el paso del magnetismo a la hipnosis medicalizada.
- 26 Respetamos la nomenclatura del artículo, escrito originalmente en 1919.
- 27 Mandressi, R. (2003). *Le regard de l’anatomiste. Dissections du corps en Occident*. Paris: Seuil, p. 18. Cit. en (Montiel, 2008a: 152).
- 28 Puede rastrearse este discurso en las páginas 75, 92 y 93.
- 29 Una evocación muy similar aparece en *Trilby* a modo de descripción del estado de ánimo de Little Billee, uno de los protagonistas masculinos principales, cuando *pierde el alma*: “He felt like some poor live bird or beast or reptile, a part of whose cerebrum (or cerebellum or whatever it is) had been dug out by the vivisector for experimental purposes” (Du Maurier, 2009: 146).
- 30 Véase lo que se dice al respecto en: (Montiel, 2008a: 169), y compárese con una de las “escenas anatómicas” de *Trilby* que antes mencionamos en donde Svengali es llamado “dread powerful demon (...) like an incubus” (Du Maurier, 2009: 92-93).
- 31 La cursiva es nuestra.
- 32 La cursiva es nuestra aquí también.
- 33 En donde da rienda suelta a cierta doctrina escatológica a través de una ficticia experiencia en estado de *sleep-waking*. Poe declaró en una carta que “the story is a pure fiction” ante la credulidad de los *Swedenborgians*, los cuales le habían notificado «that they have discovered all that I said in (...) “Mesmeric Revelation” (Mabbott, 1979: 1026).
- 34 Utilizamos la versión española por la excelente traducción de Julio Cortázar.
- 35 (Barkhoff, 1995: 202) (Ver nota 16); cit. en (Montiel, 2003: 166).
- 36 Gendolla, P. (1992). *Anatomien der Puppe. Zur Geschichte der Marschienenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l’Isle Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg: Winter Universitätsverlag, p. 55. Cit. en (Montiel, 2008a: 175-176).
- 37 ¿Podría existir alguna razón “histórica” y “consciente”, más allá de las de por sí evidentes correspondencias entre el sujeto magnetizado del fantástico y el zombi, para nombrarlo a través de estos elementos? Tal vez Seabrook tuviera conocimiento del hecho de que uno de los hermanos menores de Puysegur, oficial de marina, practicara en Haití una peculiar versión del magnetismo “mezcla de mesmerismo y vudú” (Peter, 2003: 39). Por lo demás, desconocemos las implicaciones de esta temprana imbricación.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso García, A. (2003), “Literatura fantástica y psicopatología: Los Contes d’au de là de Gaston Danville”. En: Iñarrea, I., Salinero, M. J. (Coords.), *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos*, Logroño, Universidad de la Rioja, pp. 297-310, [en línea], disponible en: <http://www.unirioja.es/servicios/sp/catalogo/online/encrucijada.shtml> [consultado el 20-10-2012].
- Carcavilla, L. (2012), “Genealogía hipnótica del mito del zombi: Estructura arquetípica”, *Revista internacional de Humanidades Médicas*. 1, 1, pp. 83-105, [en línea], disponible en http://humanidadesmedicas.com/_uploads/Rev_Int_Hum_Med_Vol_1_Nº_1_2012_Baja_res.pdf [consultado el 20-10-2012].
- Carcavilla, L. (en prensa) “Genealogía hipnótica del mito del zombi: *White Zombie* (1932)”, *Escritura e Imagen*.
- Du Maurier, G. (2009), *Trilby*, New York, Oxford University Press. [Existe traducción al español de Max Lacruz Bassols: Du Maurier, G. (2006). *Trilby*, Madrid, Funambulista].
- Eliade, M. (1991), *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- Eliade, M. (1999), *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- Eliade, M. (2000), *Tratado de Historia de las Religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

- Eliade, M. (2001), *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, Kairós.
- Eliade, M. (2005), *Mitos, sueños y misterios*, Barcelona, Kairós.
- González de Pablo, A. (2003), "El hipnotismo en la España del primer tercio del siglo XX". En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 229-300.
- González Requena, J. (2006), "Caligari, Hitler, Schreber", *Trama & Fondo*, Nº21, El Holocausto, pp. 7-34, [en línea], disponible en: <http://www.tramayfondo.com/revista-historico.php#revista38> [consultado el 20-10-2012].
- Hoffmann, E. T. A. (2009a), "Los autómatas". En: Hoffmann, E. T. A., *Cuentos, 1* (Ed. de Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Alianza.
- Hoffmann, E. T. A. (2009b), "El magnetizador". En: Hoffmann, E.T.A., *Cuentos, 1* (Ed. de Carmen Bravo-Villasante), Madrid, Alianza.
- Jung, C. G. (1962), *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Paidós.
- Jung, C. G. (1971a), *Tipos psicológicos. Tomo I*, Barcelona, Edhasa.
- Jung, C. G. (1971b), *Tipos psicológicos. Tomo II*, Barcelona, Edhasa.
- Jung, C. G. (1999), *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2001), *Civilización en transición*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2003), *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral.
- Jung, C. G. (2004), *La dinámica de lo inconsciente*, Madrid, Trotta.
- Jung, C. G. (2007), *Dos escritos sobre psicología analítica*, Madrid, Trotta.
- Kracauer, S. (1985), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Mabbott, T. O. (ed.) (1979), *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Cambridge, Harvard University Press.
- Montiel, L. (2003), "Primera mirada sobre el lado oscuro del magnetismo: El magnetizador (1813) de E.T.A. Hoffmann". En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 143-170.
- Montiel, L. (2008a), "Sobre máquinas e instrumentos (I): el cuerpo del autómatas en la obra de E.T.A. Hoffmann", *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. LX (1), pp. 151-176, [en línea], disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/248> [consultado el 20-10-2012].
- Montiel, L. (2008b), "Sobre máquinas e instrumentos (II): el mundo del ojo en la obra de E.T.A. Hoffmann", *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*. LX (2), pp. 207-232, [en línea], disponible en: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/viewArticle/264> [consultado el 20-10-2012].
- Palacios, J. (ed.) (2010), *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*, Madrid, Valdemar.
- Peter, J. P. (2003), "Lo que los magnetizadores nos han enseñado (de Mesmer a Puysegur)". En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 35-61.
- Poe, E. A. (1992), *Cuentos 1* (Ed. de Julio Cortázar), Madrid, Alianza Editorial.
- Rhodes, G. D. (2001), *White Zombie: Anatomy of a Horror Film*, Jefferson, N. C.; London, McFarland.
- Rubio, F. G. (2005), "Prólogo. Una marca en el muro". En Seabrook, W. B., *La isla mágica. Un viaje al corazón del vudú*, Madrid, Valdemar, pp. 9-23.
- Seabrook, W. B. (1942), *No Hiding Place*, Philadelphia, Lippincott.
- Seabrook, W. B. (1989), *The Magic Island*, New York, Paragon House. [Existe traducción al español de José Luis Moreno-Ruiz: Seabrook, W. B. (2005). *La isla mágica. Un viaje al corazón del vudú*, Madrid, Valdemar].
- Showalter, E. (2009), "Introduction". En: Du Maurier, G., *Trilby*, New York, Oxford University Press, pp. vii-xxi.
- Von Engelhardt, D. (2003), "Mesmer en la ciencia natural y en la medicina del romanticismo". En: Montiel, L., González de Pablo, A. (Coords.), *En ningún lugar, en parte alguna. Estudios sobre la historia del magnetismo animal y del hipnotismo*, Madrid, Frenia, pp. 63-100.