

Del rito al estereotipo: el vudú como discurso fílmico del colonialismo. Un análisis sistemático de su representación

Miguel Ángel Gómez Ruiz
Universidad de Cádiz  

<https://www.doi.org/10.5209/arab.106314>

Recibido: 8 de diciembre de 2025. Aceptado: 10 de marzo de 2026

Resumen: Las representaciones cinematográficas del vudú y otros sincretismos afrodescendientes han operado históricamente como un dispositivo de alteridad, construyendo un imaginario colonial distorsionado y alejado de su realidad antropológica. Esta investigación examina la evolución de dichos estereotipos mediante un diseño metodológico mixto-secuencial, integrando un mapeo sistemático de 294 largometrajes con un análisis cualitativo profundo de 20 obras estratégicas. Los resultados evidencian una abrumadora hegemonía estadounidense que estandariza su representación ligada al terror, aunque revelan una tensión creciente entre la banalización comercial y ciertas narrativas de reapropiación cultural. Se identifica un cambio estructural donde el vudú transita de contexto exótico a motor narrativo, desplazándose geográficamente hacia el Hoodoo como vector ambivalente de memoria histórica. Se concluye que, pese a la emergencia de discursos de resistencia, el cine instrumentaliza mayoritariamente la espiritualidad afrodescendiente para canalizar ansiedades raciales, transformando el rito en un espectáculo monstruoso que reafirma, por contraste, la supremacía cultural occidental.

Palabras clave: vudú; cine; representación; estereotipos; imaginario colonial; sincretismo.

EN From Ritual to Stereotype: Voodoo as a Filmic Discourse of Colonialism. A Systematic Analysis of Its Representation

Abstract: Cinematic representations of Voodoo and other Afro-descendant syncretisms have historically operated as a device of alterity, constructing a distorted colonial imaginary removed from its anthropological reality. This research examines the evolution of such stereotypes through a mixed-sequential methodological design, integrating a systematic mapping of 294 feature films with an in-depth qualitative analysis of 20 strategic works. The results evidence an overwhelming US hegemony that standardizes its representation linked to horror, yet reveal a growing tension between commercial trivialization and certain narratives of cultural reappropriation. A structural shift is identified wherein Voodoo transitions from exotic context to narrative motor, geographically shifting toward Hoodoo as an ambivalent vector of historical memory. It is concluded that, despite the emergence of resistance discourses, cinema primarily instrumentalizes Afro-descendant spirituality to channel racial anxieties, transforming the ritual into a monstrous spectacle that reaffirms, by contrast, Western cultural supremacy.

Keywords: voodoo; cinema; representation; stereotypes; colonial imagination; syncretism.

Sumario: 1. Introducción y marco teórico. 1.1. Del rito africano al sincretismo de la diáspora. 1.2. El vudú haitiano: Resistencia, sincretismo y zombificación. 1.3. El vudú cinematográfico: Construcción de un estereotipo colonial. 2. Metodología. 2.1. Objetivos de la investigación. 2.2. Delimitación del corpus analítico. 2.3. Definición de variables y protocolo de codificación. 2.4. Procedimiento de análisis. 3. Resultados. 3.1. Caracterización del corpus y tendencias diacrónicas. 3.2. Análisis de los ejes de representación del vudú cinematográfico. 3.2.1. El vudú como foco temático. 3.2.2. El vudú como estereotipo popular. 3.2.3. El vudú como reflejo histórico. 4. Discusión y conclusiones. Bibliografía.

Cómo citar: Gómez Ruiz, M.A. (2026). Del rito al estereotipo: el vudú como discurso fílmico del colonialismo. Un análisis sistemático de su representación. *Área Abierta. Revista de Comunicación Audiovisual y Publicitaria*, 26(2), 113-127.

1. Introducción y marco teórico

La representación del vudú constituye un fenómeno cultural global sistemáticamente explotado en el cine, la literatura y la cultura popular (Fenton, 2009). No obstante, la imagen popularizada en Occidente dista de su realidad antropológica, alineándose con un “vudú imaginario” o “pastiche de Hollywood” (Rojas, 2020). Esta imagen se fundamenta en un discurso de denigración (Clorméus, 2020) que, desde sus orígenes, ha presentado la práctica asociándola a una horrible acumulación de supersticiones, magia negra y maleficios (Michel, 2001; Zúñiga, 2015). Dicho enfoque cinematográfico se estableció históricamente como un eficaz medio para la diseminación del discurso colonial y el reflejo de los prejuicios políticos y raciales occidentales (Creagh, 2015; Medrano, 2025). En este trabajo estudiaremos de forma sistemática la representación del vudú en el cine para analizar la evolución de estos estereotipos e identificar los procesos de apropiación cultural.

1.1. Del rito africano al sincretismo de la diáspora

Las religiones tradicionales africanas son fundamentalmente holísticas, la espiritualidad es el cimiento de la sociedad y la cultura, y la religión es inseparable del resto de la vida comunitaria. Estas cosmologías son teológicamente complejas. La realidad se concibe como una unidad interconectada entre el reino visible (material) y el invisible (espiritual) (Asante & Mazama, 2009). Se reconoce un Ser Supremo (monoteísmo o henoteísmo) que es trascendente y alejado. Por ello, el culto se dirige principalmente a las deidades secundarias o divinidades que actúan como intermediarios. La base de estas religiones es la ética, enfatizando la naturaleza comunal, la interdependencia del individuo y su orientación a la consecución de la armonía social y cósmica. La veneración de los ancestros también es un elemento fundamental, ya que son los guardianes de la moral y mediadores de poder. Desde estas concepciones, la muerte no es el fin, sino una transición de la vida terrenal a la espiritual (Asante & Mazama, 2009).

Pero estas ancestrales concepciones africanas fueron arrancadas forzosamente de sus raíces y trasladadas al continente americano mediante la violenta trata de esclavos a partir del siglo XVI (Romero, 2011). El sistema de plantación establecido por la colonización europea en La Española supuso el inicio del vudú en Haití (*Saint-Domingue*) (Cayuela, 2022). Los africanos esclavizados, provenientes de distintas etnias (Fon, Yoruba, Bantú, Igbo) y con diferentes dialectos, fueron sometidos a un proceso de desarraigo cultural, siendo sistemáticamente mezclados y despojados de sus nombres y dignidad (Fenton, 2009; Michel, 2001). La incapacidad de continuar con su antigua forma de vida africana impulsó el desarrollo de una renovada definición de comunidad, fundamentada en una nueva religión y en la aspiración compartida de libertad (Michel, 2014). Las ancestrales tradiciones espirituales comenzaron un proceso de fusión con la ideología cristiana occidental (Bishop, 2008). No obstante, este sincretismo no fue pasivo, sino una respuesta estratégica de supervivencia y resistencia cultural (Prosper & Nogaro, 2018).

Bajo el catolicismo impuesto, los esclavos escondieron su lealtad a sus antiguas deidades apropiándose de la nomenclatura, iconografía y rituales cristianos, usando estos símbolos para encubrir sus verdaderas prácticas (Latino, 2001; Romero, 2011). El contacto transcultural en América resultó en una síntesis compleja que produjo una familia de tradiciones religiosas que comparten ancestros y conceptos, demostrando la resiliencia del ethos africano (Joseph & Cleophat, 2018). Algunas de las variantes más relevantes de este sincretismo religioso son:

- a) El vudú haitiano (*Vodou*) cuyo término deriva de la palabra Fon *Vodun* (deidad o espíritu) y en la que profundizaremos en el siguiente subapartado (Michel, 2014).
- b) La santería cubana (*Regla de Ocha* o *Lucumí*) que proviene de la religión Yoruba y se caracteriza por el culto a los Orishas (deidades secundarias), sincretizados con los santos católicos para preservar las tradiciones (Asante & Mazama, 2009).
- c) El palo monte cubano (*Palo Mayombe*), con origen en las etnias Congo y Bantú, centrado en el culto a los *Mpungus* (fuerzas de la naturaleza) y practicado a menudo junto con la santería para asegurar protección (Naranjo & Puig-Samper, 2022).
- d) El candomblé brasileño, resultado de la matriz Yoruba-Fon con influencias indígenas y europeas (Asante & Mazama, 2009).
- e) El vudú de Luisiana (*Voodoo*), amalgama de la religión Fon, tradiciones congoleñas y espiritualidad nativa americana. A diferencia de Haití, la forma organizada se desintegró mayormente por la intolerancia protestante, aunque sus prácticas folclóricas y mágicas (*Hoodoo*) persistieron (Martin, 2018).

1.2. El vudú haitiano: Resistencia, sincretismo y zombificación

El *Vodou* y la lengua criolla (*créole*) surgieron como fuerzas cohesivas para los esclavos de diferentes grupos étnicos, permitiéndoles encontrar una identidad común en el Nuevo Mundo, forjada en el contexto de la dialéctica amo/esclavo (Bishop, 2008; Dubois, 2001; Michel & Bellegarde-Smith, 2007). De hecho, se convirtió en un dispositivo de la lucha contra la esclavitud y en la fuerza vital que les permitió verse como seres independientes y conservar su dignidad humana (Handerson, 2010; Romero, 2011). El principal rol sociopolítico del *Vodou* en Haití se materializó en la Ceremonia de *Bois Caiman*, el 14 de agosto de 1791, detonante de la Revolución Haitiana que sirvió para sellar el juramento de insurrección general contra los colonos (Feo, 2024; Hurbon, 2018). Fue liderada por el sacerdote (*houngan*) Dutty Boukman y la sacerdotisa (*mambo*) Cécile Fatiman que instaron a los esclavos a rechazar al Dios cristiano de los blancos y a confiar en el Ser Supremo africano que los dirigiría hacia la venganza y la libertad (Asante & Mazama, 2009; Davis, 1983; Latino, 2001). Esta ceremonia se convirtió en el mito del origen nacional haitiano que proporcionó la base espiritual y la justificación moral para la guerra de independencia (Joseph & Cleophat, 2018; Kwosek, 2024).

En el *Vodou* haitiano no existe una separación clara entre lo sagrado y lo secular ni entre lo material y lo espiritual (Michel, 2002). Básicamente creen en un Ser Supremo y eterno denominado *Bondye* o *Grand Mèt*, sin características humanas y alejado de los asuntos cotidianos; por ello no es objeto de culto directo. En su lugar, los creyentes dirigen sus plegarias a los *lwa* o *loa*, espíritus creados por *Bondye* que sirven como intermediarios (Fenton, 2009; Michel, 2001; Zúñiga, 2015). Los *lwa* se dividen en panteones (*nanchons*), siendo *Rada* (carácter pacífico y benevolente) y *Petwo* (carácter intenso y agresivo) los más relevantes en términos de tamaño y función. La familia *Guedé* son los espíritus de la Muerte, cuyo patrón es *Bawon Samdi* (*Barón Samedi*) (Asante & Mazama, 2009; Medrano, 2025). Los *houngans* y las *mambos* tienen un rol fundamental en la comunidad, ocupando el rango humano más alto en el *Vodou* y siendo los encargados de gestionar y facilitar el servicio a los *lwa*. Además de sus funciones espirituales, son responsables de la salud social y psicológica de su comunidad, asegurando que se cumplan las peticiones de los *lwa* y se mantenga el equilibrio (Michel, 2014).

A pesar de su carácter espiritual y humanista, el *Vodou* ha enfrentado una persecución constante, inicialmente por parte de los colonos franceses que prohibieron los rituales africanos (Fenton, 2009; Martens, 2021), pero continuando tras la independencia de Haití en 1804, a pesar

del importante papel que jugó en ella, ya que los primeros líderes haitianos temían que sus reuniones nocturnas pudieran ser usadas por sus enemigos y buscaban proyectar una imagen de nación “civilizada” (Asante & Mazama, 2009; Handerson, 2010). El *Vodou* en Haití fue considerado un problema especialmente después de que el Concordato de 1860 diera estatus oficial a la Iglesia Católica, lanzándose distintas campañas “anti-superstición” a menudo violentas. De hecho, hasta 1987 el Código Penal haitiano condenaba el vudú como una superstición, aunque fuera recurrentemente usado por distintos líderes políticos para su beneficio, como fue el caso de la dictadura de los Duvalier (1957-1986) en la que se manipuló el culto para gobernar mediante la represión y el terror (Clorméus, 2020; Fenton, 2009).

Para cerrar este recorrido por el vudú haitiano, es ineludible referirse a la zombificación, fenómeno popularizado por la literatura y el cine bajo representaciones inexactas y sensacionalistas. Lejos del monstruo canibal, el zombi original es un autómatas sin voluntad cuyo significado profundo radica en el imaginario del esclavo, representando un castigo peor que la muerte, definido por la servidumbre eterna y la anulación total de la autonomía (Cayuela, 2022; Fenton, 2009; Gómez, 2017; Senatus & Charlier, 2025). Este proceso es orquestado por un hechicero (*bokor*) quien, con el fin de controlar al individuo, sustrae su *Ti Bon Ange* (personalidad y conciencia) mediante el uso de neurotoxinas como la tetrodotoxina (TTX). Estas sustancias inducen un estado de catalepsia o muerte aparente que lleva al entierro de la víctima —a menudo consciente de su inmovilidad— para ser posteriormente exhumada y convertida en un “cuerpo sin alma” con sumisión absoluta, rompible únicamente mediante la ingesta de sal (Brito et al., 2023; Davis, 1983; Fernández-Martos et al., 2024; Medrano, 2025; Rojas, 2020; Zúñiga, 2015).

1.3. El vudú cinematográfico: construcción de un estereotipo colonial

Como hemos visto, el *Vodou* ha sido una religión históricamente marginalizada y perseguida, cuyas representaciones en el cine occidental lo despojaron de su complejidad espiritual para convertirla en un mero código visual de explotación (Fenton, 2009; Martens, 2021). El surgimiento de este “vudú imaginario” estuvo estrechamente ligado a la política imperialista de Estados Unidos en el Caribe, concretamente durante la ocupación militar de Haití (1915-1934), una intervención que fue presentada por la administración Wilson como una “misión civilizadora” para restaurar el orden en un país ingobernable (Creagh, 2015; Mcgee, 2012).

La obra fundamental que catapultó el vudú al *mainstream* occidental fue el famoso libro *La isla mágica* (*The Magic Island*, 1929) de William B. Seabrook, donde se expone un relato, supuestamente etnográfico, pero altamente sensacionalista y racista que implicaba la incapacidad de los haitianos para el autogobierno (Bishop, 2008; Cayuela, 2022; Martens, 2021). Este texto, junto a las memorias de los marines estadounidenses durante la ocupación que empleaban un lenguaje de “salvajismo” y “barbarie”, estableció el vudú como la antítesis del protestantismo anglosajón, la respetabilidad y la civilización (Fenton, 2009; Martin, 2018).

Las representaciones del vudú en el cine se han caracterizado por la tergiversación, exageración e invención de elementos y prácticas que, básicamente, apelan al morbo y al terror. A continuación, repasamos los tropos cinematográficos más extendidos:

- a) Los muñecos vudú: Aunque el uso de figurillas mágicas hunde sus raíces en la antigüedad europea y oriental, el cine ha universalizado el “muñeco con alfileres” como el icono por excelencia de la magia negra haitiana, una asociación espuria diseñada para instigar terror y simbolizar la venganza. Contrario a este imaginario, la práctica real —particularmente en el *Voodoo* de Luisiana— suele desvincularse de lo malévolo, orientándose mayoritariamente hacia fines positivos como la sanación, la búsqueda del amor o la guía espiritual (Medrano, 2025; Reuber, 2011; Zúñiga, 2015).
- b) La brujería y el satanismo: Sistemáticamente, el vudú ha sido reducido a un cúmulo de magia negra, hechizos y posesiones; una construcción occidental que lo equipara erróneamente con la brujería y el satanismo. Este imaginario encontró en el género de terror

su vehículo predilecto, instrumentalizando la religión como válvula de escape para las ansiedades raciales y la denigración cultural (Clorméus, 2020; Fenton, 2009; Mcgee, 2012; Michel, 2001).

- c) El zombi cinematográfico: Surgido del folclore poscolonial como el primer monstruo del Nuevo Mundo (Bishop, 2008; Creagh, 2015), el arquetipo inicial del zombi, basado en el relato de Seabrook, fue fijado por *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932) como un autómatas esclavo, una representación cimentada en ansiedades coloniales donde el terror residía en la posible zombificación del sujeto blanco y la consiguiente subversión de la jerarquía racial (Brito et al., 2023; Cayuela, 2022). Este paradigma sufrió una ruptura definitiva con *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968), la cual desvinculó a la criatura de su raíz haitiana para reconfigurarla como un ser independiente, agresivo y antropófago. De este modo, el zombi transitó de víctima a verdugo, consolidándose como una metáfora contracultural de la alienación, el consumismo y las ansiedades sociales contemporáneas (Fenton, 2009; Gómez, 2017).

En definitiva, el vudú cinematográfico ha operado históricamente como un aparato ideológico orientado a perpetuar la hegemonía blanca (Pressley-Sanon, 2016). Este racismo sistémico se articuló frecuentemente a través del tropo del “Negro Mágico”, una forma de primitivismo moderno donde los personajes afroamericanos instrumentalizan sus poderes sobrenaturales exclusivamente para redimir a protagonistas blancos (Hughey, 2009), canalizando así ansiedades raciales sin recurrir a un discurso explícito (McGee, 2012). A estas tensiones raciales se suman las intersecciones de género (Creagh, 2015); la figura de la sacerdotisa (*mambo*), autoridad central en el vudú real, suele verse reducida a un estereotipo sexualizado que vincula la religión con la depravación y la brujería (Martin, 2018; Michel & Bellegarde-Smith, 2007). No obstante, el cine no ha sido un dispositivo monolítico; el género *Blaxploitation* de los 70 utilizó el vudú como una teología de liberación negra, presentando a mujeres que desafiaban estos estereotipos y empleaban su poder para impartir justicia y proteger a sus comunidades (Alexander, 2019).

2. Metodología

2.1. Objetivos de la investigación

El objetivo general de la investigación es analizar la representación del vudú y sus sincretismos en el cine de ficción, examinando la evolución de sus estereotipos, narrativas dominantes y procesos de apropiación cultural a lo largo de la historia. Para ello, se establecen cuatro objetivos específicos (OE):

OE1. Sistematizar un corpus cinematográfico exhaustivo de largometrajes donde el vudú posea una relevancia narrativa significativa.

OE2. Identificar las tendencias diacrónicas, geográficas y genéricas que han definido históricamente la producción sobre el tema.

OE3. Categorizar la función narrativa del vudú (contextual, motora o temática) a través de una escala de relevancia jerarquizada.

OE4. Deconstruir cualitativamente los tropos asociados al sincretismo, la colonialidad y la reapropiación cultural en una muestra representativa.

2.2. Delimitación del corpus analítico

La presente investigación adopta un diseño mixto-secuencial (cuantitativo a cualitativo), cuya primera fase fundamental es la delimitación rigurosa del objeto de estudio. Para abordar la búsqueda

sistemática y abarcadora de películas sobre vudú, se procedió a una fase de extracción en bases de datos fílmicas, concretamente de FilmAffinity (categoría “vudú”), The Movie Database (palabra clave “voodoo”) y sobre todo de Internet Movie Database (IMDb), utilizando las palabras clave “voodoo”, “vudú”, “hoodoo”, “juju”, “santería”, “candomblé”, “macumba” y “orisha”.

Esta búsqueda principal se complementó con una revisión geográfica intencionada, analizando las 50 películas más populares de Haití, Nigeria y Brasil según IMDb, y el catálogo temático de otras webs especializadas (aBaNDoMoVieZ y Aullidos). El objetivo de esta revisión complementaria era rescatar obras relevantes que pudieran no haber sido detectadas por las palabras clave estandarizadas.

En esta fase inicial, se aplicó un primer criterio de restricción: solo se incluirían en el corpus largometrajes (duración superior a 40 minutos). Por lo tanto, se descartaron otros formatos audiovisuales como cortometrajes, series de televisión o videojuegos. Este proceso combinado arrojó un universo fílmico inicial de N=518 largometrajes. Es importante matizar que, para no contaminar el corpus de excluidas con filmes intrascendentes, las películas de la revisión geográfica que no tenían relación con el objeto de estudio fueron simplemente descartadas, no contabilizadas.

Posteriormente, este universo fue sometido a una fase de cribado y depuración para establecer su pertinencia real. Esta criba se basó en dos conjuntos de criterios de exclusión:

1. Tipo de largometraje: Se excluyeron las obras que no se ajustaban al formato de ficción, como documentales y también las películas de animación.
2. Relevancia narrativa del vudú: Se aplicó la Escala de Relevancia del Vudú, un instrumento de clasificación diseñado *ad hoc* para esta investigación.

La función de esta escala es analizar y jerarquizar la centralidad del vudú (o sus sincretismos) en la trama de cada filmación. Para ello, se establecieron cinco niveles de implicación narrativa. Los dos primeros niveles fueron considerados no pertinentes para el análisis y, por tanto, excluidos:

Nivel 1 (Ausente/Irrelevante): La película carece de elementos relacionados con el vudú o el término se usa de forma tangencial, sin intención ni consecuencias narrativas.

Nivel 2 (Decorativo/Ambiental): El vudú existe solo como atmósfera o se utilizan elementos puntuales sin significación relevante. Su eliminación no afectaría a la trama principal.

El corpus analítico se construyó a partir de los tres niveles superiores, donde el vudú es indispensable para la narrativa:

Nivel 3 (Contextual/Secundario): El vudú no es el motor de la trama, pero sí un contexto indispensable que dota de sentido a las motivaciones de los personajes o de coherencia a la estructura del conflicto.

Nivel 4 (Narrativo/Motor): El vudú es la causa directa del conflicto principal. La trama es impulsada de forma clara y directa por un ritual, una maldición, una posesión o la creación de un zombi.

Nivel 5 (Temático/Central): El vudú no es solo el motor, sino un tema central y el foco explícito de la película que lo explora como fenómeno.

La aplicación de esta doble criba sobre el universo inicial definió el corpus analítico principal como: largometrajes de ficción (de imagen real) en los que el vudú posee una relevancia indispensable para la trama, con un total de 294 filmaciones. Por su contra, el corpus excluido fueron 224 películas que significan la suma de documentales (42), animaciones (6), filmaciones de nivel 1 (138), de nivel 2 (34) y obras con datos insuficientes que impidieron su análisis (4).

La clasificación fue validada mediante la triangulación de fuentes (visionado directo cuando fue posible, sinopsis, reseñas especializadas e inteligencia artificial). No obstante, dada la

contaminación del “vudú imaginario” en las fuentes secundarias que frecuentemente etiquetan erróneamente prácticas dispares, el corpus debe considerarse una aproximación rigurosa a un fenómeno difuso más que un registro infalible. Para garantizar la transparencia, la base de datos completa está disponible en: <http://bit.ly/3Jp5Evp>.

2.3. Definición de variables y protocolo de codificación

El corpus analítico principal (n=294) fue sometido a un proceso de sistematización que integró la extracción de datos objetivos con la codificación interpretativa de la relevancia narrativa. Este protocolo permitió transformar la información filmica en datos estructurados para su posterior tratamiento estadístico, definiéndose las siguientes variables:

Variables de identificación: Título original, título en España (si existe), año y década de su estreno.

Variables filmicas: Duración, países de producción y géneros principales.

Variables de impacto: Se recopilaron y calcularon los datos de recepción pública de las plataformas FilmAffinity e IMDb, concretamente: Valoración de usuarios; Número de votos; Media ponderada de valoraciones y Suma de votos total.

Variable de relevancia: El nivel de relevancia del vudú (3, 4 o 5) asignado según la escala descrita en el apartado anterior.

Breve sinopsis: Un resumen de la trama de hasta 40 palabras extraído de las fichas técnicas.

Es fundamental matizar que la recopilación de estas variables, así como la consolidación final del corpus, se realizó durante los meses de septiembre a noviembre de 2025.

2.4. Procedimiento de análisis

El diseño de la investigación se articula en dos fases secuenciales:

Fase 1: Análisis cuantitativo-descriptivo:

El corpus analítico principal fue sometido a un análisis estadístico descriptivo utilizando las variables codificadas. El objetivo de esta fase fue identificar patrones macro, tendencias diacrónicas, distribuciones geográficas y predominancias genéricas. Los resultados de esta fase se presentan en el primer subapartado de los resultados, ofreciendo una visión panorámica de la representación del vudú en el cine de ficción.

Fase 2: Análisis cualitativo:

Dada la imposibilidad de realizar un análisis de contenido profundo sobre 294 películas, se procedió a la selección de un subconjunto cualitativo (n=20). Para garantizar que esta muestra no fuera arbitraria, sino representativa de la diversidad del corpus, se estableció un sistema de selección basado en tres criterios:

- A. Núcleo temático: 5 películas clasificadas como nivel 5, para asegurar el análisis de las obras donde el vudú es el foco central.
- B. Difusión popular: 5 películas con mayor número de votos del corpus, independientemente de su nivel, para analizar los estereotipos más extendidos y de mayor impacto social.
- C. Representatividad temporal: Una película de nivel 4 o 5 por década (desde 1930 hasta 2020, es decir, 10 películas), para asegurar una visión diacrónica de la evolución de las representaciones.

Para jerarquizar los criterios A y C se calculó el Índice de Impacto Fílmico (IIF), métrica que integra la valoración media ponderada (FilmAffinity/IMDb) y el volumen de votos, aplicando una escala logarítmica a la difusión para atenuar la asimetría de la popularidad. La fórmula utilizada fue:

$$IIF = \frac{\text{Valoración media} \times \log(N^{\circ} \text{ de votos})}{\log(N^{\circ} \text{ máximo de votos del corpus})}$$

Finalmente, esta muestra seleccionada es la que se somete al análisis de contenido, utilizando como marco interpretativo preferente unas categorías analíticas organizadas en torno a los siguientes ejes temáticos:

1. Sincretismo religioso: Fidelidad o tergiversación del vudú como sistema espiritual.
2. Colonialismo y exotismo: Representaciones del vudú como signo de alteridad o barbarie.
3. Poder y control social: Utilización del vudú como forma de dominación social, estatus de poder o autoridad.
4. Perspectiva de género: Construcción de lo femenino desde las representaciones del vudú.
5. Reapropiación cultural y resistencia: Identidad afrodescendiente, memoria cultural y lecturas de descolonización.

3. Resultados

3.1. Caracterización del corpus y tendencias diacrónicas

El análisis del corpus cinematográfico definitivo (n=294) permite trazar las principales tendencias de la representación del vudú en el cine. Comenzando con el análisis diacrónico, se revelan patrones definidos tanto en el volumen de producción como en la naturaleza de la representación del vudú que se reflejan en el Gráfico 1.

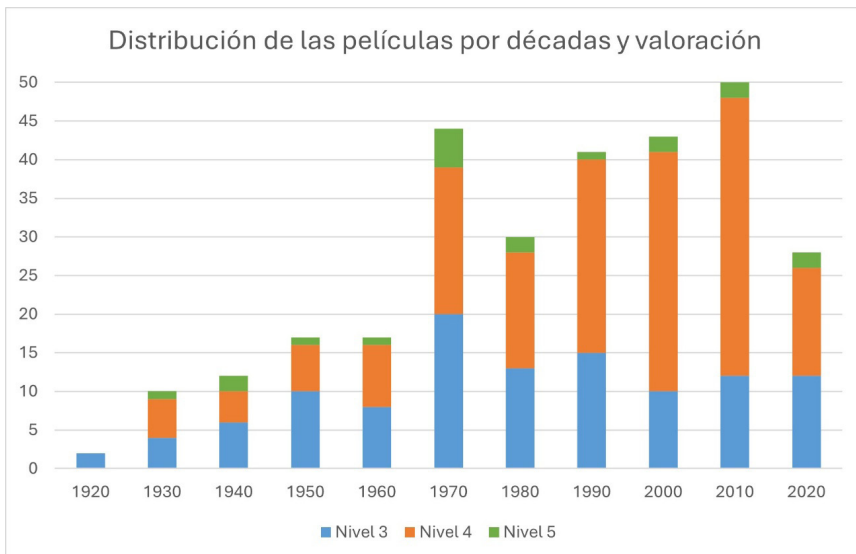


Gráfico 1. Evolución de la producción y nivel de relevancia por década. Fuente: Elaboración propia.

Como se puede comprobar, la evolución del número de películas sobre vudú se caracteriza por una lógica fase embrionaria de baja producción desde 1920 hasta 1940, dando paso a un periodo de estabilización en las décadas de 1950 y 1960 (con 17 películas en cada una) y dos grandes picos de interés separados por un valle.

El primer auge significativo ocurre en la década de 1970, que con 44 películas representa una explosión temática coincidente con el cine de explotación y el interés por el ocultismo en esa época. La década de 1980 muestra una notable contracción (n=30), sugiriendo una fatiga del tropo y una preferencia por otros subgéneros. Sin embargo, a partir de 1990 (n=41), se inicia un segundo ciclo de crecimiento, esta vez sostenido, que recupera las cifras de los 70 y culmina en la década de 2010 (n=50), la cual se consolida como el período de mayor volumen productivo de cine sobre esta temática. Los datos de la década de 2020, aún incompleta (n=28), sugieren una continuación e incluso aceleración de esta tendencia.

Más revelador que el volumen es la caracterización por los niveles de relevancia de dicho corpus. Hasta los años 80, las producciones analizadas mostraban cierto equilibrio entre los niveles 3 (contextual) y 4 (motor). No obstante, a partir de los 90 el nivel 4 inicia un claro auge, de hecho, ya en la década de 2000, las películas de nivel 4 (n=31) triplicaban a las de nivel 3 (n=10), una dominancia que se consolida en la década de 2010 (N4=36 frente a N3=12). Esto indica que el cine contemporáneo ha tendido a abandonar el vudú como mero contexto para adoptarlo de forma explícita como el motor narrativo mediante el “vudú imaginario”, un sistema de magia funcional que se ha convertido en la fuerza impulsora de las tramas. Finalmente, el nivel 5 (temático), se mantiene como una excepción constante (1 o 2 películas por década). Su único pico notable (n=5) ocurre en la década de 1970, reflejando el surgimiento de corrientes de cine de autor y la *Blaxploitation*, que utilizaron la espiritualidad de la diáspora como vehículo para plantear reflexiones sobre la identidad.

Respecto al análisis por países de producción, se revela, como era previsible, una hegemonía industrial casi total concentrada en Estados Unidos, habiendo participado en 204 de las 294 películas del corpus (69,4%). Este dato corrobora que el “imaginario del vudú” es, fundamentalmente, una construcción cultural creada y exportada por el cine estadounidense. Si a esta cifra se le suma la producción de otros países del ámbito anglosajón, como Reino Unido (n=23; 7,8%) y Canadá (n=15; 5,1%), se ratifica que la narrativa global sobre el vudú es, esencialmente, una proyección anglocéntrica.

Tras este bloque hegemónico, destaca la emergencia de Nigeria (n=13; 4,4%); este dato representa la producción de *Nollywood*, que explora sus propios sistemas de creencias y constituye un fenómeno paralelo. Le siguen un núcleo de producción europea, notablemente Italia (n=11; 3,7%), España (n=8; 2,7%), Francia (n=7; 2,4%) y Alemania (n=6; 2,0%). Asimismo, se identifica un importante eje de producción en América Latina, con México (n=9; 3,1%), la República Dominicana (n=8; 2,7%) y Brasil (n=6; 2,0%). El análisis también identifica producciones de países en el epicentro de la diáspora, como Haití (n=7; 2,4%) y Cuba (n=3) o del origen africano como Benín (n=2). Aunque cuantitativamente minoritarias, estas películas son relevantes al ofrecer una perspectiva interna. El resto del corpus se dispersa en un listado de otros 15 países con producciones esporádicas, demostrando la penetración global del tropo.

En último lugar, al profundizar en la distribución de las películas por género cinematográfico, se confirma que la representación del vudú y sus sincretismos en la gran pantalla está mayoritariamente ligada al terror. Así, de las 294 películas del corpus, 192 (65,3%) están clasificadas bajo este género. Este dato demuestra que la principal función narrativa del vudú en el cine ha sido la de actuar como generador de miedos, consolidando su imagen popular como una práctica sobrenatural peligrosa basada en la magia negra y la monstruosidad.

Tras la hegemonía del terror, los datos muestran una notable versatilidad del tópico, que permea otros grandes géneros, siendo el drama (n=82; 27,9%) y el thriller (n=68; 23,1%) las siguientes categorías más relevantes. Esto indica que el vudú también se usa como un mecanismo para generar suspense o como un marco para exploraciones más serias y dramáticas. Le siguen otros géneros como la comedia (n=49; 16,7%), la acción (n=29; 9,8%), la aventura (n=25; 8,5%) y la fantasía (n=24; 8,2%). Finalmente, el corpus incluye una dispersión de géneros (como romance, intriga, musical, erótica o ciencia ficción) que demuestran su adaptabilidad a casi cualquier formato narrativo.

3.2. Análisis de los ejes de representación del vudú cinematográfico

Para el análisis cualitativo, se profundiza en una muestra seleccionada de 20 películas, seleccionadas según los criterios: Temático (A), Popularidad (B) y Temporal (C), tal y como se ha descrito en el apartado 2.4.2. De forma concreta, las películas analizadas son las siguientes:

Muestra A (Temático, n=5): *El pagador de promesas* (*O Pagador de Promessas*, Anselmo Duarte, 1962), *Yo anduve con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943), *Eve's Bayou* (Kasi Lemmons, 1997), *La serpiente y el arco iris* (*The Serpent and the Rainbow*, Wes Craven, 1988) y *Ganja & Hess* (Bill Gunn, 1973).

Muestra B (Popular, n=5): *Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto* (*Pirates of the Caribbean: Dead Man's Chest*, Gore Verbinski, 2006), *Indiana Jones y el templo maldito* (*Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg, 1984), *Los pecadores* (*Sinners*, Ryan Coogler, 2025), *Depredador 2* (*Predator 2*, Stephen Hopkins, 1990) y *Weapons* (Zach Cregger, 2025).

Muestra C (Temporal, n=10): *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Victor Halperin, 1932), *Amenaza incógnita* (*Weird Woman*, Reginald Le Borg, 1944), *Comin' Round the Mountain* (Charles Lamont, 1951), *La maldición de los zombies* (*The Plague of the Zombies*, John Gilling, 1966), *Grita Blácula grita* (*Drácula negro 2*) (*Scream Blacula Scream*, Bob Kelljan, 1973), *Muñeco diabólico* (*Child's Play*, Tom Holland, 1988), *Este muerto está muy vivo 2* (*Weekend at Bernie's II*, Robert Klane, 1993), *La llave del mal* (*The Skeleton Key*, Iain Softley, 2005), *Jessabelle* (Kevin Greutert, 2014) y *El hechizo* (*Spell*, Mark Tonderai, 2020).

El análisis de cada uno de estos tres grupos se realiza aplicando los ejes temáticos definidos en la metodología (sincretismo, colonialismo, poder, género y reapropiación) como herramientas de interpretación. Debemos aclarar que, en el caso de franquicias cinematográficas, como *Piratas del Caribe* y *Muñeco diabólico*, se ha limitado la selección a una única entrega representativa con el objetivo de evitar la saturación y garantizar la heterogeneidad de la muestra.

3.2.1. El vudú como foco temático

El análisis transversal de la muestra A revela un tratamiento del vudú que, si bien se aleja del terror simplista para abordarlo como sistema cultural, presenta tensiones significativas entre la validación identitaria y la persistencia de miradas coloniales.

En el eje del sincretismo, se observa un esfuerzo por representar la complejidad teológica. *El pagador de promesas* es el exponente más claro: la trama valida la fe sincrética de Zé do Burro, quien identifica explícitamente a *lansã* con Santa Bárbara, situando el conflicto en la intransigencia de la Iglesia Católica que tilda de “brujería” y herencia esclava a la fe popular. De forma similar, *Ganja & Hess* utiliza el sincretismo de forma metafórica, donde el vampirismo y la daga africana representan una posesión espiritual ancestral enfrentada a la asimilación de la iglesia occidental. Incluso *Yo anduve con un zombie*, pese a su época (1943), destaca que el ritual vudú con una muñeca busca sanar y no dañar, mostrando el vudú integrado en la vida cotidiana de la isla.

No obstante, el análisis del colonialismo y el poder evidencia contradicciones. Mientras *Eve's Bayou* normaliza el *Voodoo/Hoodoo* evitando el exotismo, la propia *Yo anduve con un zombie* perpetúa jerarquías y es una alegoría colonial en su núcleo. Por su parte, *La serpiente y el arco iris*, aunque legitima el vudú como estructura social y política, recae en el mito del “salvador blanco”, siendo el antropólogo occidental quien debe explicar la composición química del polvo zombi, sugiriendo la incapacidad de la sabiduría local.

Finalmente, la perspectiva de género y la reapropiación emergen, en general, como elementos de resistencia. Frente a la demonización habitual, este grupo otorga agencia a las mujeres. En *El pagador de promesas*, la *mãe de santo* es una autoridad moral; en *Eve's Bayou*, la tía Mozelle y la santera representan un conocimiento generacional femenino de adivinación y acompañamiento. *Ganja & Hess* y *Eve's Bayou* destacan por una lectura de descolonización importante, donde la memoria cultural y la identidad afrodescendiente se reivindican frente a la marginación histórica.

3.2.2. El vudú como estereotipo popular

El análisis de la muestra B, compuesta por producciones de gran impacto comercial, confirma, en términos generales, la prevalencia del “vudú imaginario” como un dispositivo narrativo

sensacionalista, despojado de su profundidad espiritual para servir como decorado exótico o motor de terror. No obstante, el grupo presenta una excepción notable que desafía esta tendencia.

En relación con el sincretismo y el exotismo, obras como *Piratas del Caribe: El cofre del hombre muerto* e *Indiana Jones y el templo maldito* ejemplifican la trivialización extrema. En la primera, el vudú se reduce a una estética de huesos, velas y pantanos encarnada en Tía Dalma, sin mostrar su conexión con lo sagrado, funcionando como un gancho de aventura. *Indiana Jones* lleva la tergiversación al límite al amalgamar prácticas vudú (el muñeco con agujas) con una secta hindú ficticia (*Thuggee*), utilizando esta mezcla incoherente para reforzar el miedo a la otredad primitiva y justificar la intervención del héroe occidental. *Depredador 2* traslada este exotismo al entorno urbano, asociando los altares y rituales exclusivamente a la violencia criminal de las bandas jamaicanas, perpetuando el estigma de salvajismo.

Frente a esta banalización, *Los pecadores* emerge como una anomalía de resistencia. Lejos del exotismo colonial, la película sitúa el *Hoodoo* y el *blues* en el contexto de la segregación racial de 1930, presentándolos como herramientas legítimas de cohesión comunitaria y reapropiación cultural frente al racismo sistémico (metaforizado en los vampiros). Aquí, amuletos y raíces son tratados con respeto y normalidad, validando la memoria histórica afroamericana.

Por último, los ejes de poder y género revelan una dicotomía entre dominación y resistencia. Mientras *Los pecadores* presenta el poder espiritual como fuerza de cohesión femenina (personificado en Annie), el resto del bloque comercial tiende a vincular la magia con la tiranía y los estereotipos. Los roles oscilan entre la pasividad extrema de la “damisela en apuros” en *Indiana Jones* y la “bruja malvada” de *Weapons*, en la que se ilustra una apropiación perversa donde la villana (Tía Gladys), una mujer blanca, utiliza tropos de magia negra similares a la zombificación para el control mental y la dominación. Incluso figuras de autoridad mística como Tía Dalma en *Piratas del Caribe*, que desafían momentáneamente la pasividad, se revelan finalmente manipuladas por las estructuras patriarcales de la trama, evidenciando la dificultad del cine popular para otorgar protagonismo real a la mujer en este contexto.

3.2.3. El vudú como reflejo histórico

Con el análisis diacrónico de la muestra C es posible trazar la evolución del vudú desde 1930 a 2020, revelando cómo su representación ha mutado desde la ansiedad colonial explícita hasta una ambivalente validación de poder en el cine contemporáneo. Las décadas de 1930 y 1940 establecen el vudú como un signo de alteridad, aunque mediante lógicas divergentes. *La legión de los hombres sin alma* proyecta la ansiedad geopolítica de la ocupación de Haití: el vudú se presenta como una herramienta de dominación física (zombificación) que es apropiada por un hombre blanco (Legendre) para ejercer un control absoluto sobre la voluntad, reduciendo a la mujer a un objeto pasivo. Por el contrario, *Amenaza incógnita* desplaza el conflicto a la academia estadounidense, contrastando la razón con la superstición. Aquí, se plantea una inversión de la barbarie, donde la magia defensiva y protectora de los “Mares del Sur” contrasta con la amenaza real: la envidia de las mujeres blancas “civilizadas”, enmarcando la agencia femenina como intrínsecamente conspiradora.

Las décadas de 1950 y 1960 evidencian una oscilación extrema entre la parodia y la crítica social. *Comin' Round the Mountain* descontextualiza el vudú trasladándolo a los Apalaches rurales como un recurso cómico. La narrativa lo despoja de fidelidad espiritual al reducirlo a una “poción de amor” y una amalgama de estereotipos de brujería occidental. En el extremo opuesto, *La maldición de los zombies* recupera la raíz haitiana para construir una alegoría del capitalismo colonial, ya que el vudú es apropiado por la aristocracia terrateniente para la creación literal de mano de obra esclava, vinculando explícitamente la magia negra con la explotación económica. La década de 1970, impulsada por la *Blaxploitation*, introduce en *Grita Blácula grita* una ruptura significativa: el personaje de Lisa subvierte el estereotipo de la bruja malvada al erigirse como una sacerdotisa legitimada por el consenso comunitario, que instrumentaliza el ritual para el bien común. Este avance, sin embargo, se revierte en las décadas de 1980 y 1990, marcadas por la trivialización y la apropiación. *Muñeco diabólico* reduce la teología vudú a un mero dispositivo funcional para la supervivencia de un asesino en serie, mientras que *Este muerto está muy vivo 2*

degrada el concepto de zombificación a una caricatura cómica motivada exclusivamente por el lucro económico.

En último lugar, el siglo XXI plantea una reconfiguración compleja donde el vudú y el *Hoodoo* adquieren estatus de poder real, aunque atrapado en las convenciones del género de terror. Si bien *La llave del mal* y *Jessabelle* presentan la magia como un mecanismo eficaz de justicia retributiva frente a agravios raciales, esta resistencia se manifiesta inevitablemente teñida de horror y venganza, impidiendo una lectura de emancipación real. Esta ambivalencia culmina en *El hechizo*, que, aunque reconoce la autoridad matriarcal, la recodifica bajo el estereotipo de la “mujer salvaje” y la amenaza rural, sugiriendo que el empoderamiento autóctono, incluso dentro de la propia comunidad afrodescendiente, sigue percibiéndose como un peligro monstruoso.

4. Discusión y conclusiones

La presente investigación ha permitido mapear y profundizar en la representación del vudú en el cine de ficción a través de un análisis que ha complementado datos cuantitativos globales con un estudio cualitativo. A la luz de los resultados obtenidos, se confirma que el cine ha funcionado generalmente como un recurso de alteridad, transformando una religión funcional y humanista en un imaginario de terror al servicio de discursos coloniales (Fenton, 2009; Martens, 2021). No obstante, el análisis de las últimas décadas revela que esta hegemonía ha comenzado a fracturarse, permitiendo la emergencia de dinámicas de reapropiación que, aunque ambivalentes, complejizan la narrativa tradicional.

Como se ha contrastado, Estados Unidos posee el dominio absoluto de la producción mundial sobre el tema (69,4% de películas), evidenciando que el fundamento del “vudú cinematográfico” es, en esencia, una construcción cultural estadounidense inseparable de la colonialidad histórica y el imaginario racial (Martin, 2018; Pressley-Sanon, 2016). Esta preeminencia no puede disociarse de su génesis política: la Ocupación Militar de Haití (1915-1934). Tal y como sugiere la teoría, el cine operó como el brazo cultural de una intervención militar justificada bajo una retórica civilizadora (Bishop, 2008; Feo, 2024). Películas fundacionales como *La legión de los hombres sin alma* (1932) codificaron al vudú como barbarie para deslegitimar la nación caribeña (Cayuela, 2022; Martin, 2018). La persistencia de estos tropos en la muestra popular contemporánea, donde el vudú se reduce a muñecos, magia negra y sacrificios (Reuber, 2011) demuestra que el imaginario colonial no ha desaparecido. El cine sigue proyectando las ansiedades de la culpa occidental sobre el cuerpo afrodescendiente, convirtiendo una religión compleja en un espectáculo de caos que reafirma, por contraste, la racionalidad de la modernidad blanca (McGee, 2012; Michel, 2001).

Sin embargo, el análisis cualitativo identifica varios ejemplos de ruptura en la biopolítica del cuerpo negro, representado en el tránsito del arquetipo del zombi al del vampiro. Históricamente, el zombi funcionó como una metáfora radical de la esclavitud, ideal para la lógica colonial, encarnando la subjetividad muerta y sometido al control total de un amo (Bishop, 2008; Garland, 2015). Frente a esta tradición, obras como *Grita Blácula grita*, *Ganja & Hess* o *Los pecadores* adoptan la figura del vampiro para instrumentar metáforas divergentes. En *Ganja & Hess*, el vampirismo simboliza una adicción atormentada que representa el conflicto entre la herencia africana y la asimilación occidental. Por el contrario, en *Los pecadores*, el mito se reconfigura para atribuir la barbarie voraz al propio racismo sistémico. Así, el cambio de monstruo no busca una glorificación simple, sino que desplaza el debate desde la producción pasiva (el esclavo) hacia las complejas dinámicas de consumo y supervivencia en una sociedad hostil (Brito et al., 2023).

Igualmente, se ha detectado un interesante desplazamiento geográfico en las películas del siglo XXI. El terror ha abandonado progresivamente el exotismo externo de Haití para instalarse en el Sur de Estados Unidos, desplazando el foco del *Vodou* haitiano al *Hoodoo* afroamericano (Fenton, 2009; Medrano, 2025). Películas como *La llave del mal*, *Jessabelle* o *El hechizo* sitúan el conflicto en el territorio doméstico, señalando una internalización del miedo (Hughey, 2009). La amenaza ya no proviene de una isla lejana y primitiva, sino del “retorno de lo reprimido” dentro de las propias fronteras. En estas narrativas, el *Hoodoo* funciona como un vector de memoria histórica para confrontar el trauma no resuelto de la esclavitud y el racismo estructural que

reclama una justicia retributiva negada sistemáticamente (Creagh, 2015; Prospere & Nogaro, 2018).

En lo referido a la perspectiva de género, si bien el cine contemporáneo otorga a las practi-cantes negras un cierto poder real, su representación sigue codificada bajo la mirada del terror. La figura de la *mambo* (sacerdotisa), que en la realidad antropológica constituye un pilar de li-derazgo comunitario (Asante & Mazama, 2009; Michel, 2001), es reescrita por Hollywood bajo los estereotipos de la “mujer salvaje” o la bruja vengativa (Martin, 2018), incluso cuando intenta deconstruir arquetipos pasivos como la *mammy* (Alexander, 2019), el imaginario occidental es incapaz de concebir la autoridad espiritual negra fuera de los marcos de la monstruosidad. El empoderamiento se permite, pero solo si se presenta como una amenaza para la civilización o la modernidad, perpetuando así la asociación estigmatizante entre negritud, feminidad y peligro ocultista (Martin, 2018; Pressley-Sanon, 2016).

Esta distorsión se extiende también al tratamiento del sincretismo. Mientras que en la rea-lidad el sincretismo religioso es una estrategia de supervivencia identitaria y resistencia cultu-ral (Michel, 2014; Naranjo & Puig-Samper, 2022), el cine comercial tiende a explotarlo como un espectáculo estético de lo “siniestro” (Creagh, 2015). En grandes producciones (muestra B), la iconografía sincrética se suele utilizar por su capacidad para generar inquietud mediante la yux-taposición de lo sagrado occidental y lo “primitivo” africano (Martens, 2021). Sin embargo, en las obras de la muestra A (*El pagador de promesas*, como gran ejemplo), el sincretismo tiende a recuperar su función ontológica, presentándose como una identidad coherente que ata lo visible y lo invisible (Michel, 2014), desafiando la rigidez de las instituciones coloniales.

A modo de conclusión, la investigación ha logrado dar cumplimiento a los objetivos plantea-dos. Se ha establecido un mapeo sistemático (OE1) que ha resultado en un corpus depurado de 294 largometrajes. El análisis diacrónico (OE2) ha permitido identificar ciclos de producción cla-ros, evidenciando cómo el interés por el vudú fluctúa en función de cada época, desde la invisibi-lidad hasta la explosión de los 70 y la hegemonía actual. Asimismo, se ha caracterizado la función narrativa (OE3), demostrando el paso del vudú como contexto ambiental a su consolidación como motor de la trama en el cine moderno. Finalmente, el análisis cualitativo (OE4) ha deconstruido los estereotipos dominantes, evidenciando las tensiones no resueltas entre la colonialidad persis-tente y los intentos de reapropiación.

El estudio presenta, sin embargo, ciertas limitaciones. La principal reside en la contaminación constante de las fuentes secundarias por el propio “vudú imaginario”. La confusión terminológica en las bases de datos ha requerido un esfuerzo de cribado que está sujeto a la interpretación dentro de unos límites difusos. Asimismo, el predominio del cine occidental en las plataformas internacionales limita la profundidad del análisis sobre producciones endógenas africanas o ca-ribiñas que no han entrado en los circuitos de distribución global, lo que podría sesgar parcial-mente la visión hacia la perspectiva exógena.

Como prospectiva, se sugiere ampliar el foco hacia el cine de Nigeria (*Nollywood*) y Ghana, donde las prácticas tradicionales se representan desde códigos culturales propios, ajenos a la mirada externa de Hollywood (Endong, 2024). Del mismo modo, sería pertinente investigar la re-presentación del vudú en otros formatos como animaciones, documentales o, sobre todo, series televisivas, cuya narrativa permite un desarrollo de personajes más extenso que podría matizar o reforzar los hallazgos aquí presentados.

En definitiva, el vudú en el cine trasciende la etiqueta de subgénero del terror para cons-tituirse como un archivo cultural vivo de las relaciones raciales. Si bien su origen permanece marcado por la infamia colonial, su persistencia como terreno de disputa simbólica invita, en última instancia, a una reflexión meta-narrativa sobre la propia naturaleza del medio. La obsesión recurrente por el vudú puede responder a que el cine y el ritual comparten una mis-ma lógica estructural: ambos operan mediante la animación de lo inanimado y la posesión de cuerpos y voluntades (Creagh, 2015; Endong, 2024). Así, es plausible considerar que, al externalizar la manipulación en el “otro” exótico, la industria cinematográfica invisibiliza su capacidad para colonizar la imaginación del espectador (Fenton, 2009). El cine teme al vudú porque quizá, en el fondo, se reconoce en él.

Bibliografía

- Alexander, C. S. (2019). Forget Mammy!: Blaxploitation's deconstruction of the classic film trope with Black feminism, Black Power, and "bad" voodoo mamas. *The Journal of Popular Culture*, 52(4), 839–861. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12830>
- Asante, M. K., & Mazama, A. (Eds.). (2009). *Encyclopedia of African religion*. SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781412964623>
- Bishop, K. (2008). The sub-subaltern monster: Imperialist hegemony and the cinematic voodoo zombie. *The Journal of American Culture*, 31(2), 141–152. <https://doi.org/10.1111/j.1542-734X.2008.00668.x>
- Brito Alvarado, X., Rodríguez Caguana, A., & Jadán, D. (2023). El origen cinematográfico del colonialismo en Haití: *White Zombie*. *Ética y Cine Journal*, 13(2), 61–73. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v13.n2.41970>
- Cayuela Cánovas, M. B. (2022). Transmutaciones del zombi: Del vudú haitiano a fenómeno transnacional. *Atlántida. Revista Canaria de Ciencias Sociales*, 13(1), 155–173. <https://doi.org/10.25145/j.atlantid.2022.13.08>
- Clorméus, L. A. (2020). El vudú es un mal contra el que hay que combatir. Socio-historia de un discurso de denigración. *Sociedad y Religión. Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, 30(54), 237–262. <https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/sociedadyligion/article/view/763>
- Creagh, A. B. (2015). *American zombielore: Voodoo, cinema, and the undeath of race* [Doctoral dissertation, University of California, Los Angeles]. UCLA Electronic Theses and Dissertations. <https://escholarship.org/uc/item/1k2843dz>
- Davis, E. W. (1983). The ethnobiology of the Haitian zombi. *Journal of Ethnopharmacology*, 9(1), 85–104. [https://doi.org/10.1016/0378-8741\(83\)90029-6](https://doi.org/10.1016/0378-8741(83)90029-6)
- Dubois, L. (2001). Vodou and history. *Comparative Studies in Society and History*, 43(1), 92–100. <https://doi.org/10.1017/S0010417501003590>
- Endong, F. P. C. (2024). Cinema occultism as pseudo-realism: Using Achille Mbembe's concept of "the double" to rationalize Nollywood film audiences' fetish mindset. *Filmvisio*, 4, 25–43. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2024.0113>
- Fenton, L. (2009). *Representations of Voodoo: The history and influence of Haitian Vodou within the cultural productions of Britain and America since 1850* [Doctoral dissertation, University of Warwick]. University of Warwick. <https://wrap.warwick.ac.uk/3696/>
- Feo Valero, J. (2024). Haití: La primera república negra de la historia. *Guerra Colonial*, 15, 39–52. <https://doi.org/10.33732/RDGC.15.105>
- Fernández-Martos, C., Suleiman-Martos, N., Gómez-Urquiza, J. L., Prieto-Gómez, I., Ramírez-Sánchez, M., Segarra-Robles, A. B., García-Cózar, F., & Domínguez-Vías, G. (2024). *La serpiente y el arco iris* (1988): Un modelo fisiopatológico por sobredosis de tetrodotoxina. *Revista de Medicina y Cine*, 20(3), 285–300. <https://doi.org/10.14201/rmc.32031>
- Garland, C. (2015). Hollywood's Haiti: Allegory, crisis, and intervention in *The Serpent and the Rainbow* and *White Zombie*. *Contemporary French and Francophone Studies*, 19(3), 273–283. <https://doi.org/10.1080/17409292.2015.1028791>
- Gómez Ruiz, M. A. (2017). Los zombis como símbolo cultural contemporáneo: Evolución, características y exploraciones educativas a través de la radio. *Hachetepepe. Revista Científica de Comunicación y Educación*, 14, 39–51. <https://doi.org/10.25267/Hachetepepe.2017.v1.i14.5>
- Handerson, J. (2010). Religiosidad y nación. Reflexiones sobre el vudú haitiano a partir de la obra de Lâennec Hurbon. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 18, 197–204. <https://apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/331>
- Hughey, M. W. (2009). Cinethetic racism: White redemption and Black stereotypes in "magical negro" films. *Social Problems*, 56(3), 543–577. <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>
- Hurbon, L. (2018). Le vodou et la révolution haïtienne. *Tumultes*, 50(1), 59–72. <https://doi.org/10.3917/tumu.050.0059>

- Joseph, C. L., & Cleophas, N. S. (Eds.). (2018). *Vodou in the Haitian experience: A Black Atlantic perspective*. Bloomsbury Publishing.
- Kwosek, S. L. (2024). Mythologizing the lwa demanbre: A thought experiment in the nineteenth-century history of Vodou. *New West Indian Guide / Nieuwe West-Indische Gids*, 99(1-2), 1-30. <https://doi.org/10.1163/22134360-bja10035>
- Latino de Genoud, R. (2001). Algunas reflexiones sobre el vudú y la cultura haitiana. *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 18/19, 97-121. <https://bdigital.uncu.edu.ar/239>
- Martens, E. (2021). The 1930s horror adventure film on location in Jamaica: “Jungle gods”, “voodoo drums” and “mumbo jumbo” in the “secret places of paradise island”. *Humanities*, 10(2), Article 62. <https://doi.org/10.3390/h10020062>
- Martin, K. L. (2018). *Envisioning Black feminist voodoo aesthetics: African spirituality in American cinema*. Bloomsbury Publishing.
- McGee, A. M. (2012). Haitian Vodou and voodoo: Imagined religion and popular culture. *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, 41(2), 231-256. <https://doi.org/10.1177/0008429812441311>
- Medrano Marqués, M. M. (2025). Brujería europea y vudú haitiano. *Historiografías*, 29, 21-51. https://doi.org/10.26754/ojs_historiografias/hrht.12054
- Michel, C. (2001). ¿El vudú haitiano es un humanismo? *CUYO. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 18/19, 123-144. <https://bdigital.uncu.edu.ar/240>
- Michel, C. (2002). Vodou in Haiti: Way of life and mode of survival. *Journal of Haitian Studies*, 8(1), 98-109. <http://www.jstor.org/stable/41715120>
- Michel, C. (2014). De mundos vistos y no vistos: El carácter educativo del vudú haitiano. *Actualidades Pedagógicas*, 64, 165-185. <https://doi.org/10.19052/ap.3204>
- Michel, C., & Bellegarde-Smith, P. (Eds.). (2007). *Vodou in Haitian life and culture: Invisible powers*. Palgrave Macmillan.
- Naranjo Orobio, C., & Puig-Samper, M. A. (Eds.). (2022). *La esclavitud y el legado cultural de África en el Caribe*. Ediciones Doce Calles.
- Pressley-Sanon, T. (2016). Addressing the “negro problem”: Rethinking the coon and the mammy in *King of the Zombies* and *Revenge of the Zombies*. *Black Camera*, 8(1), 27-54. <https://doi.org/10.2979/blackcamera.8.1.0027>
- Prospere, R., & Nogaro, A. (2018). *Educación y transformación social en/de Haití a la luz (de la pedagogía obrera) de Frantz Fanon*. CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctvn96fxj>
- Reuber, A. (2011). Voodoo dolls, charms, and spells in the classroom: Teaching, screening, and deconstructing the misrepresentation of the African religion. *Contemporary Issues in Education Research*, 4(8), 7-18. <https://doi.org/10.19030/cier.v4i8.5611>
- Rojas Reyes, C. (2020). Metafísica vudú: Reflexiones en torno a la ontología de la negritud. *Revista Anales*, 59, 31-42. <https://doi.org/10.18537/auc.59.04>
- Romero Amaya, M. D. (2011). El vudú como unidad esclava: Aparato promotor y difusor del ideal de libertad. *Goliardos. Revista Estudiantil de Investigaciones Históricas*, 14, 43-55. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/gol/article/view/46800>
- Senatus, J. R., & Charlier, P. (2025). Magical-religious, social or psychiatric zombie: Interdisciplinary analysis of new recent cases of “zombies” in Haiti. *Ethics, Medicine and Public Health*, 33, Article 101100. <https://doi.org/10.1016/j.jemep.2025.101100>
- Zúñiga Carrasco, I. R. (2015). Vudú: Una visión integral de la espiritualidad haitiana. *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 26, 152-176. <https://doi.org/10.14482/memor.26.7207>