



UNIVERSIDAD DE LEÓN

Departamento de Filología Moderna

**Manifestaciones ficcionales del terror.
El gótico contemporáneo de las Américas**

Inés Ordiz Alonso-Collada

Tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Garrigós González

2014

Como toda pieza literaria, esta historia también tuvo sus protagonistas, personajes esenciales sin los que este proyecto no hubiera tenido un final feliz. Quiero agradecerle a mi directora, Cristina Garrigós González, su tiempo, su apoyo y la confianza que depositó en mí desde el primer momento y también dar gracias al que fue mi codirector, José Enrique Martínez Fernández, por su ayuda. Gracias al Ministerio de Educación por financiar mi proyecto, a los compañeros del Departamento de Filología Moderna que me ayudaron, a mi secretaria favorita, a mis profesores y también, por supuesto, a mis alumnos, que me enseñaron más de lo que imaginan. Gracias a las personas a las que quiero, que soportaron mis retahílas interminables sobre monstruos, a los que opinaron y abrieron nuevas puertas en mi investigación (pienso, entre otros, en David y en sus pasiones vampíricas), a los sabios a los que acudí por su buen criterio literario y lingüístico (Almadrín, Gavin, Mónica, Michael, Cristina, Arian) o por sus habilidades maquetadoras y a todos los que me apoyaron y convirtieron mi día a día en una aventura (con sus príncipes hawaianos y sus arcoíris). Gracias a mis compañeras de doctorado (y de domingos en la facultad y de descansos de tres horas y de visitas furtivas a por pinchos de tortilla) por convertirse en las brujas buenas de mis mañanas universitarias y en un apoyo insustituible. Gracias a todos esos personajes que atravesaron esta historia e, inesperadamente, se convirtieron en inspiración, y a todos esos escenarios en los que tuvo lugar: a Rosa María Díez Cobo, que puso en mis manos un libro sobre zombis y filosofía que era, sin yo saberlo, exactamente lo que buscaba, y a José Manuel Trabado, cuyas clases ayudaron a definir lo que hoy entiendo por el estudio de la literatura; a los bosques de Stirling, a las laderas de Berkeley, a las calles de Buenos Aires y a todos los bibliotecarios y las bibliotecarias alrededor del mundo, los verdaderos guardianes de todas las historias.

Pero sobre todo, gracias a mi familia, a Juan (mi desastre favorito) y a mis padres. Ellos son los verdaderos responsables de que mi cabeza esté llena de cuentos de princesas, de vampiros y de otros monstruos amigos. Mentores y críticos literarios domésticos que, sin medir las consecuencias de sus actos, me rodearon de libros y me envenenaron con historias desde tan temprano que ni me acuerdo; sin su apoyo y dedicación este trabajo solo sería una quimera.

Índice

Introducción: Monstruos desde las sombras.....	8
Introduction: Monsters in the shadows.....	14
Capítulo 1. Introducción teórica: El gótico contemporáneo.....	18
1.1. Conceptos iniciales. Historia y evolución del gótico.....	18
1.1.1. El gótico de la historia y el gótico del subconsciente.....	18
1.1.2. El gótico clásico y el gótico como evolución.....	20
1.1.3. Terror gótico y horror gótico.....	33
1.2. La literatura gótica y lo insólito.....	36
1.2.1. Estado de la cuestión: ¿literatura fantástica de terror o gótico sobrenatural?.....	37
1.2.1.1. Las confluencias históricas de lo gótico y lo fantástico.....	41
1.2.1.2. Las confluencias en los rasgos definidores de lo gótico y lo fantástico.....	45
1.2.1.3. Lo gótico, lo fantástico y su relación con la realidad social.....	50
1.2.1.4. Mismas narraciones, diferentes terminologías.....	52
1.2.2. Una teoría para diferenciar lo gótico de lo fantástico.....	55
1.2.2.1. La opción a lo sobrenatural.....	56
1.2.2.2. La presencia del miedo.....	58
1.2.3. Lo gótico, lo fantástico y otros modos afines.....	62
1.2.3.1. La fantasía.....	62
1.2.3.2. Otros modos de representación de lo insólito.....	64
1.2.3.2.1. Lo extraño y lo ominoso.....	65
1.2.3.2.2. Lo maravilloso y la ciencia ficción.....	66

1.2.3.2.3. El Realismo Mágico.....	68
1.3. El gótico contemporáneo.....	69
1.3.1. Consideraciones iniciales.....	69
1.3.2. El gótico y lo sublime.....	73
1.3.3. El gótico y el psicoanálisis.....	75
1.3.3.1. El retorno de lo reprimido y lo siniestro.....	76
1.3.3.2. Lo subversivo.....	81
1.3.3.3. Lo abyecto.....	82
1.3.4. Teorías sobre el gótico y la posmodernidad.....	83
1.3.5. Características, motivos y recursos del gótico contemporáneo.....	90
1.3.5.1. Oposición a la estética realista.....	91
1.3.5.2. Reflejo oscuro de la realidad.....	92
1.3.5.3. La evocación del miedo.....	93
1.3.5.4. La presencia de la muerte.....	95
1.3.5.5. La intertextualidad.....	96
1.3.5.6. La reinvención del tiempo.....	97
1.3.5.7. La reinvención del espacio.....	98
1.3.5.8. El nuevo tratamiento de la otredad.....	99
1.3.5.9. El gótico global.....	106
1.4. Góticos americanos.....	109
1.4.1. Consideraciones iniciales. Universalización y globalización.....	109
1.4.2. El gótico estadounidense.....	111
1.4.2.1. Estado de la cuestión.....	111
1.4.2.2. El <i>American exceptionalism</i> y el sueño americano.....	113
1.4.2.3. La reinvención de la historia.....	116
1.4.2.4. El terror(ismo) y el nuevo orden mundial.....	117
1.4.2.5. Algunos ejemplos del gótico estadounidense.....	119
1.4.3. El gótico hispanoamericano.....	128
1.4.3.1. Estado de la cuestión.....	128
1.4.3.2. Viejos modelos, nuevas parodias.....	134
1.4.3.3. El pasado recurrente y el futuro ominoso.....	136

1.4.3.4. El discurso subversivo del terror hispanoamericano.....	137
1.4.3.5. Dos ejemplos: México y Argentina.....	138
1.4.3.5.1. El gótico mexicano.....	139
1.4.3.5.2. El gótico argentino.....	142
Capítulo 2. Terror que muere: el vampiro en el gótico contemporáneo.....	154
2.1. Consideraciones iniciales.....	154
2.2. El vampiro en América.....	157
2.2.1. Introducción: Del folklore a la metáfora.....	157
2.2.2. La sexualidad vampírica: hombres fatales, mujeres fatales y <i>queers</i>	160
2.2.3. El vampiro y el Nuevo Mundo.....	168
2.2.4. La deconstrucción de la otredad vampírica.....	169
2.3. Vampiros y crítica social: el <i>nosferatu</i> estadounidense de finales del siglo XX..	172
2.3.1. Estado de la cuestión: De cómo el cine resucitó al vampiro.....	172
2.3.2. <i>Salem's Lot</i> de Stephen King.....	174
2.3.2.1. El gótico auto-referencial de King.....	174
2.3.2.2. La visión de la sociedad.....	178
2.3.3. <i>Interview with the Vampire</i> de Anne Rice.....	180
2.3.3.4. El vampiro secular.....	182
2.3.3.5. La voz narrativa y la ruptura de las dicotomías.....	183
2.3.3.6. La transgresión sexual.....	186
2.3.3.7. El vampiro domesticado y el momento histórico.....	188
2.3.3.8. “El espíritu de su época”: <i>Interview with the Vampire</i> y el gótico postmoderno.....	190
2.3.4. <i>The Gilda Stories</i> de Jewelle Gomez.....	192
2.3.4.1. Gilda/Gomez y la historia/el canon.....	195
2.3.4.2. La reescritura del cuerpo femenino.....	197
2.3.4.3. El modo gótico en <i>The Gilda Stories</i>	199

2.4. El vampiro latinoamericano	201
2.4.1. Estado de la cuestión.....	201
2.4.2. “Isabel” de Carmen Boullosa.....	202
2.4.2.1. La deconstrucción del género literario.....	203
2.4.2.2. La reinención del cuerpo.....	206
2.4.2.3. La disolución de la historia nacional.....	209
2.4.3. “Vlad” de Carlos Fuentes.....	211
2.4.3.1. “Vlad” y la tradición gótica universal.....	214
2.4.3.2. El gótico y la realidad mexicana.....	223
Capítulo 3. El fantasma contemporáneo	230
3.1. El fantasma en América	230
3.1.1. Introducción: La historia del fantasma en el imaginario popular.....	230
3.1.2. Significados contemporáneos del fantasma.....	235
3.1.3. La casa encantada y otros contextos.....	236
3.1.4. El fantasma domesticado.....	238
3.1.5. Fantasmas individuales frente a fantasmas colectivos.....	239
3.1.6. El fantasma y la concepción postmoderna de la historia.....	243
3.2. El fantasma estadounidense	245
3.2.3. Los espectros canónicos de Peter Straub y Stephen King.....	245
3.2.3.1. Cuentos y cuentistas.....	253
3.2.3.2. La psique y lo psicótico.....	257
3.2.3.3. La mujer y lo monstruoso.....	259
3.2.2. Los espectros étnicos de Toni Morrison.....	261
3.2.2.1. <i>History</i> frente a <i>stories</i>	265
3.2.2.2. <i>Beloved</i> y el trauma cultural.....	271
3.2.2.3. Conclusión: lo insólito en <i>Beloved</i>	274
3.3. El fantasma hispanoamericano	275

3.3.1. Estado de la cuestión: algunos ejemplos espectrales.....	275
3.3.2. “Constancia” y “La bella durmiente” de Carlos Fuentes.....	278
3.3.2.1. Los relatos y el gótico.....	279
3.3.2.2. El pasado traumático y la historia fantasmal.....	282
Capítulo 4. Imaginaciones del futuro: El zombi y el nuevo milenio.....	288
4.1. Consideraciones iniciales. Sobre la posibilidad del gótico y la distopía.....	288
4.2. Evolución del zombi en cinematografía y literatura: desde Haití hasta Nueva York.....	292
4.2.1. Significaciones globales del zombi: orígenes vudú y las reinterpretaciones de Romero.....	292
4.2.2. El zombi del nuevo milenio: la sociedad de masas, el capitalismo y el 11 de septiembre de 2001.....	298
4.3. La regeneración tras el apocalipsis: <i>World War Z</i> de Max Brooks y <i>Warm Bodies</i> de Isaac Marion.....	307
4.3.1. <i>They’re us</i>	313
4.3.2. La regeneración a través de la violencia.....	316
4.3.3. La crítica social y la violencia globalizada.....	320
4.4. Hispanoamérica, el Caribe y el zombi.....	323
4.5. Lo grotesco paródico: <i>Berazachussetts</i> y <i>Juan de los muertos</i>.....	328
4.5.1. La crítica visión de la contemporaneidad.....	333
4.5.2. <i>Globalzombi</i> : lo local y lo universal en <i>Berazachussetts</i> y <i>Juan de los muertos</i>	335
Capítulo 5: Conclusiones.....	338
Chapter 5: Conclusions.....	348

Bibliografía y filmografía..... 356

Introducción: Monstruos desde las sombras

La literatura gótica ha sido obviada y desacreditada por la crítica durante gran parte del siglo XX, aunque en los últimos años su estudio se ha desarrollado de manera relevante, especialmente desde los años setenta y ochenta, y desde la aparición de trabajos como *The Literature of Terror* (1980) de David Punter. El trabajo de Punter, así como otros estudios posteriores en el tema, insiste en diferenciar los escritos góticos de los siglos XVIII y XIX y la nueva literatura de terror que se produce en los siglos XX y XXI. Debido a su adaptabilidad, este tipo de narraciones consiguieron superar los límites concebidos en su nacimiento y desarrollo inicial, y viajaron a otros países y continentes, a la vez que se adecuaron a diferentes contextos históricos y culturales. Sin embargo, a pesar de que la intertextualidad juega un papel esencial en la creación literaria de este tipo de narraciones, ya que sus rasgos definitorios se repiten y reinventan en diferentes territorios, la literatura gótica aparece íntimamente ligada al lugar y momento de su aparición y sirve de macabro mecanismo a través del cual diversos autores proponen sus visiones del mundo. “Monsters”, afirma Teresa Goddu, “[are] boundary creatures whose bodies reflect and produce cultural identity” (“Vampire” 127) y como representantes de la otredad que les separa de lo humano, real y cotidiano, son formas que pueden ser provechosamente analizadas por su significación social y cultural.

Mi estudio propone un análisis de los principales elementos del gótico en las Américas, mediante el estudio de diversos elementos comunes en textos determinados. La narrativa norteamericana adquiere particular relevancia en este trabajo, ya que se convierte en la literatura que hereda directamente el modelo gótico europeo y lo adapta a su propia realidad social y territorial, lo que proporciona un extenso desarrollo del género. Por otro lado, el continente hispanoamericano parece mostrar cierta reticencia a tildar de góticas sus producciones, si bien es evidente la presencia en el subcontinente de otros modos de lo insólito literario, como son lo fantástico o el realismo mágico. No obstante, pueden encontrarse una serie de rasgos de la literatura de terror en narraciones fantásticas de los

países de Hispanoamérica que, en muchas ocasiones, conectan con la tradición anglosajona, y en otros revelan unas particularidades más locales.

Un primer acercamiento al gótico revela una gran variedad de teorías acerca de su naturaleza, rasgos principales y proyección histórica que, en numerosas ocasiones, se contradicen entre ellas. Por ejemplo, mientras un autor como David Roas considera que la literatura gótica es el origen de la literatura fantástica, el único de los dos géneros que sobrevive a día de hoy (“La amenaza” 22), Maria Beville estudia el gótico posmoderno como una reencarnación de muchos de los significados de una literatura fantástica obsoleta (*Gothic* 94). El gótico se ha considerado género, pero también ha sido denominado como “lenguaje” (“the Gothic is not merely a literary convention or a set of motifs: it is a language ... which provides writers with the critical means of transferring an idea of the otherness of the past into the present”, afirman Victor Sage y Allan Lloyd-Smith [1]), elemento definidor de otros géneros (un “genre-badge” que transforma discursos varios [Sage y Lloyd-Smith 2]) o un modo de representación de la propia existencia (“a discursive site, a carnivalesque mode for representations of the fragmented subject” [Miles 28]). De la misma manera, mientras unos autores atestiguan su continuidad (“part of the force of Gothic is precisely that it continues” [Punter “The Ghost” xii]), otros, como Fred Botting, reclaman su extinción a finales del siglo XX: “[w]ith Coppola’s *Dracula* Gothic died, divested of its excesses, of its transgressions, horrors and diabolical laughter” (*Gothic* 180).

Teniendo en cuenta esta compleja pluralidad de teorías acerca de la naturaleza de la ficción de terror, la finalidad básica de mi investigación consiste en buscar un modelo de gótico que analice su persistencia en la cultura americana, explore sus interconexiones con lo fantástico pero se defina, a su vez, como ente independiente e incluya una variedad de discursos procedentes del norte y del sur de América. Según esta y otras premisas, los objetivos que se plantea este estudio son los siguientes:

1. Comprobar el estado de la literatura gótica en la contemporaneidad. ¿Qué elementos de la literatura de terror tradicional sobreviven en las ficciones posmodernas? ¿Subsisten las doncellas, los villanos y los castillos encantados? Si lo hacen ¿cómo se definen en un nuevo contexto, alejado de su procedencia en el tiempo y en el espacio?

2. Dilucidar la importancia de la presencia de la literatura gótica en la edad contemporánea y aclarar su papel en el contexto de la ficción posmoderna.

3. Comprender, analizar y elaborar una teoría que diferencie lo gótico de lo fantástico, que parta de la certidumbre de la continuidad del gótico más allá de sus primeras manifestaciones, así como del análisis de un extenso corpus de textos de ficción y crítica.

4. Investigar la presencia del gótico en Estados Unidos y en Hispanoamérica como un modo que viaja al nuevo continente desde Europa, así como los diferentes mecanismos de adaptación de sus formas iniciales a los nuevos contextos históricos y culturales. Dilucidar el porqué de la relativa ausencia de crítica sobre la literatura de terror en el subcontinente, especialmente en comparación con el extenso caudal crítico referente a las ficciones norteamericanas.

Con estos objetivos en mente, mi acercamiento al gótico surge desde una multiplicidad de perspectivas que permiten, en la manera de lo posible, atestiguar la inmensa variedad de elementos híbridos que componen la realidad del terror contemporáneo. Así, la aproximación a los textos tiene diferentes puntos de partida, como los estudios de género, el psicoanálisis, la teoría poscolonial y posmodernista e, indudablemente, un tipo de comparatismo que examina conceptos, motivos y elementos intertextuales más allá de las fronteras nacionales e históricas y se centra en la cualidad global de estas manifestaciones.

Asimismo, el análisis del gótico que se ofrece en este estudio utiliza textos provenientes de diferentes contextos y que han sido tratados de distintas maneras por la crítica. Partiendo de la premisa de que la literatura gótica, por su intrínseca conexión con lo sobrenatural, fue un tipo de escritura desdeñada por algunas esferas intelectuales ya desde sus comienzos, considero que un estudio de sus manifestaciones contemporáneas debe obviar cualquier posible diferenciación entre lo tradicionalmente definido como “culto” frente a lo “popular”. Estos dos conceptos se vuelven obsoletos en el contexto posmoderno y, especialmente, en el examen de un modo que ha aparecido en un abanico tan extenso de textos y realidades de todo tipo. De la misma manera, y a pesar de que el fin último de este estudio es el examen de las producciones literarias americanas, se hacen a lo largo de su desarrollo numerosas referencias al cine. Esto se debe, fundamentalmente, a la capacidad que ha tenido este medio para difundir por territorios a lo largo y ancho del globo historias, elementos y arquetipos esenciales del modo del terror. Fue el cine el que, por ejemplo, convirtió a Drácula en un exótico *gentleman* (en las versiones de Bela Lugosi y Christopher Lee), a Carmilla en una erótica vampiresa homosexual, exploró las posibilidades de unir el personaje del fantasma con el motivo del amor más allá de la muerte (en *Ghost*) o transformó al zombi en un caníbal representante de la multitud descerebrada (en las películas de Romero). De acuerdo con estas premisas, este trabajo analiza obras desde la premiada *Beloved* de Toni Morrison hasta la casi desconocida *Berazachussetts* de Leandro Ávalos Blacha y narrativas de autores mundialmente reconocidos como Carlos Fuentes (“Constancia”, “La bella durmiente” y “Vlad”) hasta escritores noveles como Isaac Marion

(autor de *Warm Bodies*). Además de estos textos, examinaré novelas de Stephen King (*Salem's Lot* y *The Shining*), Anne Rice (*Interview with the Vampire*), Jewelle Gomez (*The Gilda Stories*), Peter Straub (*Ghost Story*), Max Brooks (*World War Z*), el relato "Isabel" de Carmen Boullosa y la película de Antonio Brugués *Juan de los muertos*. La elección de estos textos responde, de esta manera, a una realidad posmoderna en la que el terror refleja los miedos que emanan de nuestra cultura bastarda y global.

A partir de estas premisas, el presente estudio se divide en cuatro partes fundamentales. El primer capítulo pretende ofrecer una aproximación teórica al concepto de gótico, de manera que rastrea sus orígenes dieciochescos y sus migraciones en el tiempo y en el espacio para después elaborar una diferenciación entre la literatura de terror y otros modos de lo insólito, entendido, en este caso, como lo no mimético. Posteriormente, se examinan algunos de los principales conceptos y corrientes desde los que se han explorado los textos góticos (la historiografía, el psicoanálisis, las teorías posmodernas) y se definen los rasgos fundamentales de la presencia de este modo en el contexto contemporáneo. Finalmente, el primer capítulo ofrece un breve acercamiento al terror americano a ambos lados de la frontera, que define la situación básica del modo gótico en Hispanoamérica y Estados Unidos por medio de un resumen de sus corrientes críticas y una aproximación a algunos textos.

Los capítulos que siguen están dedicados a tres figuras representativas de la monstruosidad gótica contemporánea: el vampiro, el fantasma y el zombi. El estudio de estos seres se vuelve especialmente relevante ya que cada uno de ellos funciona como metáfora de una serie de preocupaciones distintas pero, a la vez, todos ellos de caracterizan por representar una realidad doble: los tres están, al mismo tiempo, muertos y vivos, los tres son cercanos y ajenos, los tres son reales y sobrenaturales. Como se verá a lo largo de este estudio, el rasgo intersticial de estos *no muertos* responde, en una gran mayoría de casos, a la característica esencialmente transgresora del modo gótico y su propuesta *deconstructora* de discursos absolutos. El segundo capítulo, el más amplio debido, principalmente, a la extensa bibliografía existente en relación al vampiro fílmico y literario, explora el potencial de este ser para representar realidades sociales, históricas, genéricas y sexuales. El capítulo tercero, por su parte, se adentra en la capacidad del fantasma de significar la recurrencia traumática de un pasado que se niega a desaparecer y que, irremediamente, se convierte en una presencia terrorífica en el presente. Mientras que el segundo y el tercer capítulo definen una serie de miedos que viajan hacia el presente desde un pasado ominoso, el cuarto busca el análisis de las visiones distópicas que unen la invasión zombi con los imaginarios posapocalípticos, y que reflejan la proyección de los miedos contemporáneos hacia un futuro incierto y

decididamente ominoso. El zombi pasa a ser una excelente herramienta de representación de la era global, sus sistemas de gobierno infectos y su monstruosa realidad económica y social. El último capítulo ofrece una serie de conclusiones que responden a algunas de las preguntas que surgieron al comenzar este proyecto, así como otras realidades que aparecieron progresivamente a lo largo de mi investigación.

En su conjunto, el presente trabajo ofrece un análisis detallado de la presencia innegable del gótico en la contemporaneidad, desde una perspectiva múltiple que responde a la esencial hibridación de sus formas y desde un punto de vista que tiene en cuenta su caracterización global, así como su facultad de actualización local en diferentes contextos alrededor del mundo. Así, mediante un cauteloso acercamiento a los miedos y los terrores contemporáneos de las Américas, este estudio se propone rescatar algunos discursos, iluminar algunas sombras y recuperar las voces acalladas de sus monstruos.

Introduction: Monsters in the shadows

Gothic literature has been disregarded by the critics throughout the greater part of the 20th century, although recent times have witnessed an increasing attention in the study of its forms. The contemporary interest in the Gothic is a consequence, in part, of the publication of the seminal work of David Punter *The Literature of Terror* (1980). Punter's text, along with subsequent studies on the subject, insists on claiming the continuity of the Gothic by differentiating its early literary manifestations and its contemporary counterparts. Because of their adaptability, this type of narratives managed to exceed the limits of their own genre and travelled to other countries, adjusting to different historical and cultural contexts. Intertextuality is a definite feature of these texts, whose defining characteristics are constantly repeated, reinvented and rewritten from distinct perspectives. However, Gothic literature is also deeply rooted in the context where it appears, acting as a macabre reflection of particular social and cultural realities. Thus, as Teresa Goddu states, "Monsters ... [are] boundary creatures whose bodies reflect and produce cultural identity" ("Vampire" 127) and, as representatives of an otherness which separates them from the natural world, they can be usefully analyzed for the various meanings they convey.

My study carries out an examination of the main features of American Gothic, both North and South of the border, through the analysis of a wide variety of texts. On the one hand, North American narratives are particularly interesting because they directly inherit the European Gothic model and adapt it to a new social context, which allows an extensive development of its original forms. On the other hand, Latin American criticism seems to reject the term "Gothic" in the descriptions of its native productions, even though the presence of several forms of Fantasy literature (as the Fantastic of Magical Realism) is evident in many texts. Moreover, Gothic features can be traced in several Latin American texts which, sometimes, connect to their European and North American traditions and, in other instances, reveal specific, local features.

A first approach to the Gothic reveals a great variety of theories about its basic Nature, essential characteristics and historical projection which, in many cases, contradict each other. For example, while David Roas considers Gothic literature as the origin of

Fantastic literature (the only one of both genres which has not disappeared [“La amenaza” 22]), Maria Beville believes that Postmodern Gothic is an evolution of an obsolete Fantastic literature (*Gothic* 94). Gothic has been called a genre, but it has also been considered “a language ... which provides writers with the critical means of transferring an idea of the otherness of the past into the present” (Victor Sage y Allan Lloyd-Smith 1), a “genre-bagde” which transforms other discourses (Sage y Lloyd-Smith 2) and a mode of representation of our own existence (“a discursive site, a carnivalesque mode for representations of the fragmented subject” [Miles 28]). Similarly, while some authors, as David Punter, claim its continuity (“part of the force of Gothic is precisely that it continues” [“The Ghost” xii]), others, as Fred Botting, declare its extinction at the end of the 20th century: “[w]ith Coppola’s *Dracula* Gothic died, divested of its excesses, of its transgressions, horrors and diabolical laughter” (*Gothic* 180).

Taking this plurality of theories into consideration, the main aim of my study is to find a definition of Gothic which conveys its essential persistence in the Pan-American culture, explores its connections to the Fantastic and includes a variety of discourses coming from North and South of the border. According to these premises, the objectives of this study are the following:

1. Defining the real state of Gothic literature in contemporary times. What elements of the traditional literature of terror survive in postmodern fiction? Do archetypes such as the damsel in distress, the villain and the haunted castle subsist in contemporary texts? If they do, how are they defined in a new context?

2. Elucidating the importance of the presence of Gothic literature in recent times and investigating its main role within postmodern fiction.

3. Understanding, analyzing and elaborating a theory of the Gothic which differentiates it from the Fantastic, and which departs from the certainty of its continuity and from a particular analysis of a broad spectrum of texts.

4. Investigating the presence of the Gothic in the United States and in Latin America, as well as examining the different ways in which its original forms have adapted to new historical and cultural contexts. Exploring and understanding the reason behind the lack of Gothic criticism in Latin America.

With these basic aims in mind, my approximation to the Gothic departs from multiple perspectives, which allow me to examine the immense variety of hybrid elements at the core of contemporary terror. Thus, I will make use of a variety of critical approaches to literature, from Gender Studies and Psychoanalysis to Postcolonial and Postmodern theories, following

a comparative method to examine intertextual motifs that go beyond national and historical borders.

Moreover, my analysis of the Gothic examines numerous texts coming from different backgrounds which have been treated unequally by critics. Taking into account that the Gothic has been rejected by some groups from its very beginning, I consider that a study of its contemporary manifestations should ignore traditional differentiations between “high” and “popular” literature. These two concepts become obsolete in a postmodern context, particularly when dealing with a literary mode so broad and hybrid as the Gothic. At the same time, even though the ultimate aim of this work is to study Pan-American literature, I make multiple references to films. This is mainly due to the ability of cinema to spread the stories, elements and archetypes of terror through images around the world. Moreover, it was in the big screen where Dracula became a gentleman (in the cinema versions with Bela Lugosi and Christopher Lee) and where Carmilla turned into a hypersexual lesbian vampire. It was also in the big screen where the motif of love beyond dead was explored in relationship to the figure of the specter (in *Ghost*) and where the zombie became a cannibal, as well as a representative of the brainless horde (in Romero’s films). According to these premises, this study analyses works from the acclaimed *Beloved* by Toni Morrison to the almost unknown *Berazachusetts* by Leandro Ávalos Blacha, narratives by worldwide known authors such as Carlos Fuentes (“Constancia,” “La bella durmiente,” and “Vlad”) to texts by novice writers such as Isaac Marion (*Warm Bodies*). I will also look into novels by Stephen King (*Salem’s Lot* and *The Shining*), Anne Rice (*Interview with the Vampire*), Jewelle Gomez (*The Gilda Stories*), Peter Straub (*Ghost Story*), Max Brooks (*World War Z*), the story “Isabel” by Carmen Boullosa and the film *Juan de los muertos* by Alejandro Brugués. This choice of works reflects a postmodern reality in which terror mirrors the fears emanating from our globalized bastard culture.

This study is divided into four parts. The first chapter offers a theoretical approach to the Gothic, tracking its 18th century origins and its migrations, to then offer a definition of Fantasy which allows a differentiation between the literature of terror and other modes of the literary unusual. Subsequently, I examine some of the main concepts and currents which have shaped our understanding of the Gothic (Historiography, Psychoanalysis, Postmodernism) and define its main features in contemporary times. Lastly, I briefly consider some of the manifestations of the Gothic in North and South America, defining some of its main traits and approaching a number of specific texts.

The following chapters center on the three main representative figures of contemporary Gothic monstrosity: the vampire, the ghost and the zombie. The analysis of these creatures is particularly relevant because each one of them functions as a metaphor for culturally specific anxieties but, at the same time, all of them represent a two-fold reality: the three are, simultaneously, dead and alive, known and unknown, real and supernatural. The interstitial feature of these undead creatures is intrinsically connected to their ability to represent transgression; this is, therefore, the main tool that the Gothic has to deconstruct the hegemonic discourses of power. The second chapter, the most extensive due to the vast bibliography existing on the literary and filmic vampire, explores the ability of the undead to mirror social, historical, generic and sexual realities. The third chapter examines the figure of the ghost as a representation of a trauma which, as it refuses to disappear, becomes a dreadful apparition in the present. While the second and the third chapters examine fears which travel to the present from a barbaric past, the fourth chapter analyses some dystopic narratives that connect the zombie invasion to a postapocalyptic scenario, projecting present fears into an ominous future. In this context, the zombie is considered as a tool to represent the global age, its infected governments and its monstrous social and economic realities. The last chapter draws some conclusions, answering the questions raised at the beginning of this project, as well as presenting other issues which were elucidated as I was developing my investigation.

Overall, the present study offers a detailed analysis of the undeniable presence of the Gothic in contemporary fiction, from a multiple perspective that responds to the hybridism of its forms, taking into consideration the global feature of contemporary terror, as well as its local manifestations in specific contexts around the world. Thus, through a careful approach to the contemporary fears of America, this study aims to release some of its imprisoned discourses, illuminate some of its shadows and recuperate the silenced voices of its monsters.

Capítulo 1

Introducción teórica: el gótico contemporáneo

“Whoever battles with monsters had better see that it does not turn him into a monster.” Friedrich Nietzsche, Beyond Good and Evil.

1.1. Conceptos iniciales. Historia y evolución del gótico

1.1.1. El gótico de la historia y el gótico del subconsciente

Las consideraciones sobre la naturaleza del gótico literario han variado considerablemente a lo largo de los años que ha gozado de atención por parte de la crítica literaria, especialmente a partir de finales de los años ochenta.¹ Algunas de las tendencias que con más insistencia han aparecido en la crítica reciente dibujan un acercamiento al fenómeno gótico desde un punto de vista histórico y/o psicológico que atiende a los rasgos culturales y sociales de un determinado momento y su necesaria relación con la literatura de terror o, por otro lado, tiene en cuenta los miedos reprimidos de un individuo o un colectivo y la manera en la que estos se reflejan en el texto escrito. Algunos análisis consideran que la existencia de ficciones puramente góticas es muy escasa, principalmente anclada al primer gótico del siglo XVIII, y que las particularidades del género fuera de estos textos canónicos

¹ Se considera el estudio de Dorothy Scarborough *The Supernatural in Modern English Fiction* (1917) como la primera obra que estudia el gótico de manera sistemática. Otros textos tempranos comprenderían *The Tale of Terror* (1920) de Edith Birkhead, *The Haunted Castle* (1927) de Eino Railo, o *The Popular Novel in England, 1770-1800* (1932) de J. M. S. Tompkins, *The Romantic Agony* (1933) de Mario Praz, y *The Gothic Quest* (1938) de Montague Summers durante la década de los 30. En 1957 Devendra P. Varma también publica *The Gothic Flame*. No obstante, es a David Punter a quien se considera el padre de los estudios góticos modernos. En 1980 el autor publica un volumen que será revisado y extendido en 1996 titulado *The Literature of Terror* donde ofrece un examen riguroso de las ficciones góticas y propone un nuevo marco de análisis estrechamente relacionado con el psicoanálisis.

Quizá debido a que la novela gótica fue un fenómeno exclusivamente británico en sus orígenes, es notoria la ausencia de crítica de este tipo de literatura fuera del ámbito anglosajón con anterioridad a los años 80. Entre contadas excepciones destaca la obra *Le roman gothique anglais* que publicó Maurice Lévy en 1968.

se reducen a motivos recurrentes diseminados en los textos de la tradición literaria occidental (Punter y Byron xviii).

Un acercamiento histórico al modo gótico implica un análisis de la importancia de los movimientos sociales y culturales en su desarrollo. Robert Mighal afirma que “[t]hat which is Gothicized depends on history and the stories it needs to tell itself” (xxv). Atendiendo a esta consideración, el gótico se convierte en un reflejo sombrío de la historia hecho texto. “Gothic is the mode of unofficial history” (*The Literature II*, 187), afirma David Punter, y desde una perspectiva que observa lo oscuro y recóndito de los acontecimientos históricos occidentales, se convierte en testigo y reflejo del cambio en los miedos culturales anclados a unos grupos sociales cada vez más mudables. “History is horror” (22), asevera W. Scott Poole: es precisamente el modo gótico el que ha sabido recoger y modular las monstruosidades históricas de las civilizaciones contemporáneas.

Una de las novedades que sugiere el estudio inaugural de Punter es la posibilidad de comprender las ficciones góticas desde una perspectiva esencialmente conectada con el subconsciente. En *The Literature of Terror* (1980), el autor sugiere una interpretación psicoanalítica que se asienta sobre la descripción de los fenómenos terroríficos de las manifestaciones góticas como elementos que un individuo, o un estado de cosas colectivo, ha reprimido en el pasado e incorporado a su subconsciente. Estas formas de deseos contenidos se manifiestan de maneras terroríficamente distorsionadas en las realidades conscientes de los individuos y en los textos de sus tradiciones. Este freudiano “retorno de lo reprimido”² configura de esta manera los monstruos de la psique que dibuja el género gótico. No obstante, la importancia de las ideas psicoanalíticas en la interpretación de este modo no excluye la visión histórica del mismo. El propio Punter afirma lo siguiente:

Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them move again. It is in this sense that Gothic has been, over the last 200 years, a mode of history and a mode of memory. (*The Literature II* 188)

Para este autor, los fantasmas, vampiros y otros monstruos que genera el gótico son representaciones reconocibles de rasgos psicológicos (188), a la vez que parecen funcionar como delegados de un pasado histórico reprimido.

Dentro de esta propuesta de interpretación del gótico literario como proceso psicoanalítico cabe destacar la inestimable contribución de Rosemary Jackson quien, en su

² Sigmund Freud desarrolla el concepto del retorno de lo reprimido durante toda su obra, pero son de especial interés sus *Trabajos sobre metapsicología* (1996).

estudio *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), propone un acercamiento a los textos de terror partiendo desde el concepto freudiano de *Das Unheimliche*, o “lo ominoso”.³ Ya desde el título de su estudio, la autora insiste en la necesaria transgresión que el modo gótico introduce en sus textos, y que se configurará como uno de los recursos más insistentes del género original y sus diversas evoluciones. También destaca en esta tendencia el trabajo de Julia Kristeva titulado *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), que promueve el concepto psicoanalítico de lo “abyecto” y su necesaria interconexión con la norma cultural.⁴

El acercamiento al gótico que propone este estudio supone una mezcla de diferentes perspectivas, si bien es el punto de vista histórico y social el que se considerará más relevante. Se tendrán en cuenta algunos elementos de las teorías psicoanalíticas ya que ayudan a interpretar los fenómenos históricos y culturales, así como la necesaria relación entre el texto literario y su contexto de producción. La concepción del modo gótico que presento aquí y que se desarrollará en profundidad en las páginas que siguen, surge de una intención de armonizar las diferentes concepciones de lo que significa esta tendencia:

A particular attitude towards the recapture of history; a particular kind of literary style; a version of self-conscious un-realism; a mode of revealing the unconscious; connections with the primitive, the barbaric, the tabooed – all of these meanings have attached themselves in one way or another to the idea of Gothic fiction. (Punter *The Literature 5*)

Las ficciones góticas que se analizan en este estudio cuentan con una dimensión histórica, un marcado estilo sombrío y conexiones con un pasado misterioso, además de explorar, en numerosas ocasiones, los símbolos y sistemas que aterrorizan el subconsciente colectivo de sus sociedades. Para ello, se analizan los rasgos históricos y culturales de los distintos contextos de aparición de las ficciones góticas, así como algunos conceptos fundamentales para la crítica del género, como son los ya mencionados trabajos psicoanalítico-literarios de Freud, Punter, Kristeva y Jackson. Estas consideraciones se analizarán en mayor profundidad en el apartado correspondiente al análisis del gótico contemporáneo.

1.1.2. El gótico clásico y el gótico como evolución

³ Cabe destacar que Jackson denomina “fantasy” y “fantastic” a los textos que analiza. Una valoración más detallada de lo gótico frente a lo fantástico (y a la fantasía) será ofrecida más adelante en este estudio.

⁴ Según Kristeva, lo abyecto está necesariamente situado fuera del orden simbólico, y enfrentarse a ello necesariamente implica una experiencia traumática similar al enfrentamiento con suciedad, deshechos o un cadáver. Es un objeto que una vez fue sujeto, pero que ha sido expulsado de la realidad cultural de una manera violenta (1982).

La búsqueda de una definición exacta de lo gótico resulta una ardua tarea, difícilmente alcanzable si se incluyen las evoluciones decimonónicas y contemporáneas del género. Es este un modo que, en su evolución a través de la historia, depende en gran medida de la hibridación con otros géneros y tendencias, de manera que se convierte en un tinte oscuro que tiñe todo tipo de manifestaciones artísticas. En relación a esta dificultad de clasificación del género en todas sus realizaciones y contextos, afirma Punter:

Everybody would, of course, agree that it makes sense to consider the early masters and mistresses of the genre – Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis – as Gothic writers, but even these early figures were also writing in quite different genres. By the time we reach Mary Shelley, the question of whether the ‘original Gothic’ has fallen apart, become transmuted into different forms, left only traces to be picked up and re-utilised by later writers – for perhaps quite different purposes and often perhaps quite anxiously – is already a vexed one. (“The Ghost” xviii)

Parece, entonces, que las formas góticas eran ciertamente heterogéneas incluso en sus primeros ejemplos más “clásicos”. Los años posteriores presenciaron la desintegración de las convenciones manidas de lo gótico puro para permitir al modo instaurarse como figura central de numerosos textos provenientes de diferentes tradiciones. Como veremos más adelante, cuando estas manifestaciones alcanzan a los textos de la segunda mitad del siglo XX, ya están desprovistas de toda posible consideración de unidad genérica.

Las variaciones del modo gótico vienen determinadas por el esencial devenir de los tiempos: este tipo de literatura se configura, en este sentido, como un reflejo distorsionado de los miedos de las sociedades en las que aparece. Es entonces esperable que las manifestaciones literarias góticas evolucionen de una manera paralela al desarrollo de los movimientos históricos y culturales. Esta conexión con las organizaciones sociales ya aparece reflejada en sus orígenes como género:⁵

Gothic was, from its very inception, a form that related very closely to issues of national assertion and social organisation, and which even, on occasion, could ‘take the stage’ in foregrounding social issues and in forming social consciousness. (Punter “The Ghost” xi)

⁵ Miriam López Santos utiliza la denominación “género” para referirse a este primer gótico, aunque acertadamente matiza que, en un sentido más estricto, estaríamos hablando de un subgénero. Así, siguiendo la distinción esencial que Todorov estableció entre géneros literarios históricos y géneros literarios teóricos (1970), la autora afirma que, en el caso de la novela de terror, “hablamos de realizaciones concretas de los géneros históricos y por eso tenemos novelas (género histórico) góticas (subgénero)” (*Teoría* 35).

Establece Punter en estas palabras introductorias a las teorías góticas una idea que se tornará fundamental en la interpretación de las manifestaciones del terror en literatura: el poder subversivo de los textos para reflejar críticamente la sociedad y revolucionar las mentes de los lectores.

Esta cualidad esencialmente histórica de la literatura gótica en sus inicios es uno de los rasgos que permiten una concepción genérica unitaria del mismo, que se pierde en manifestaciones posteriores debido a la hibridación de sus rasgos fundamentales. La definición de los géneros es, de esta manera, esencialmente histórica: “Los géneros nacen, se desarrollan, se reproducen y mueren” (Garrido 311); sus rasgos definitorios, temáticos discursivos y formales son empleados por un escritor determinado e imitados por muchos otros, hasta que finalmente la fórmula se descompone o, como en el caso de la literatura de terror, se hibrida. Así lo afirma Lázaro Carreter en sus ya clásicas reflexiones sobre la problemática de los géneros literarios. Utilizando las premisas del formalismo ruso, el autor describe cómo

[c]ada uno de éstos [géneros literarios] sería un conjunto perceptible de procedimientos constructivos, a los que podrían llamarse *rasgos* del género. Estos rasgos constituyen un esqueleto estructural que yace bajo las obras concretas de ese género, las cuales pueden poseer rasgos propios, pero siempre subordinados a los dominantes. (116)⁶

Además, Lázaro Carreter destaca la necesidad de un(os) modelo(s) genérico(s) que sirva(n) de patrón desde el que imaginar otras fórmulas que se convertirán en género: “Cuando estos rasgos propios se hacen atractivos para otros autores, pueden convertirse en principales y ser centro de un nuevo género” (116). Como apunta Garrido, ningún género se crea de la nada, ya que “[l]a aparición de un género se configura casi siempre como la posibilidad límite de otro anterior” (311). En el caso que nos ocupa, Horace Walpole, autor de *The Castle of Otranto*, considerada la novela inaugural del género gótico, menciona las obras teatrales de Shakespeare y las novelas sentimentales (antiguas y modernas) como las fuentes inspiradoras de su creación.⁷ Mediante la reinención de otras formas ya establecidas en su tiempo, Walpole se convierte así en el progenitor del gótico, en ese creador del que nos habla Lázaro Carreter: “El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la

⁶ La cursiva aparece en el original.

⁷ Afirma Walpole que su novela “was an attempt to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern. In the former all was imagination and improbability: in the latter, nature is always intended to be, and sometimes has been, copied with success” (43), para luego afirmar lo siguiente: “[t]hat great master of nature, Shakespeare, was the model I copied” (44).

cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten” (117).

Sin entrar en disquisiciones terminológicas,⁸ la repetición de motivos y estrategias textuales de las novelas pertenecientes al primer gótico traslucen una unidad genérica que no parece mantenerse con posterioridad. Estas modificaciones posteriores de lo gótico no deben ser obviadas, a pesar de no configurarse como fórmulas respetadas por todas sus manifestaciones. De hecho, incluso podría afirmarse que son esenciales para una consideración más unitaria del gótico como género. Afirma Todorov, refiriéndose a los modelos de los géneros literarios, que “la norma no es visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones (“El origen” 33). La sistematización de dicha unidad genérica viene dada a través de la reiteración de una serie de fórmulas que se establecieron a partir de sus textos más significativos, principalmente las novelas góticas de Horace Walpole, Ann Radcliffe, M.G. Lewis y Charles Maturin.⁹

¿Cuáles son, entonces, estos recursos insistentes de las enunciaciones del gótico como género? Desde un punto de vista argumental, destacan las pautas recurrentes que repiten personajes, lugares y acciones, mientras que si atendemos a la realización histórica de los textos, indispensable en cualquier definición de género, nos encontraremos con una serie de acontecimientos que sostuvieron la aparición y desarrollo principal de la novela gótica. De esta manera, considero el gótico como una creación del siglo XVIII inglés, dependiente en sus orígenes de las circunstancias sociales y culturales de ese espacio determinado en ese momento preciso. Así lo manifiesta Fred Botting:

The history in which Gothic circulates is a fabrication of the eighteenth century as it articulates the long passage from the feudal orders of chivalry and religiously sanctioned sovereignty to the increasingly secularised and commercial political economy of liberalism. (“In Gothic Darkly” 5)

El primer gótico, de temática medieval y con gran presencia de elementos religiosos, surge durante el Siglo de las Luces, representado por el crecimiento de la clase burguesa liberal. Esta tendencia de renacimiento de lo pasado, de lo ilógico feudal, puede definirse como un espejo invertido de la situación presente que dibuja una compleja dicotomía entre lo racional y la extraña incógnita de lo real: “The impulse to systematize and regulate, to bureaucratize the

⁸ El mismo Garrido admite las variaciones en los términos que rodean a este tipo de disquisiciones: “Un mismo término puede servir para denominar géneros distintos en diferentes épocas o lugares; diferentes términos pueden servir para denominar un mismo género, también según circunstancias de tiempo o lugar (311).

⁹ Según los análisis de Summers (1941) y Frank (1987) existe una notoria proliferación de novelas góticas de este primer periodo (entre 1790 y 1820), cifrada en unas cinco mil obras, aunque dichos textos se configuraron como una imitación de los rasgos característicos de las novelas de los autores mencionados.

world of knowledge was itself responsible, in other words, to the *estranging of the real* (Castle 9).¹⁰ Esta radicalización de conceptos origina una ruptura fundamental entre la razón y el fanatismo, la magia, la superstición y otros conceptos que las nuevas corrientes de pensamiento rechazan como pertenecientes a un pasado ilógico.

Estas irracionalidades, intrínsecamente unidas a las pasiones y las turbaciones humanas, después de ser expulsadas del mundo de la ciencia y la cultura “iluminada” encuentran un refugio en este tipo de literatura alejada de lo esperable. No obstante, las primeras manifestaciones del terror literario no son meras guaridas para lo sobrenatural, sino que se configuran como reflejos de su sociedad de creación y, sus monstruos y nigromantes, como metáforas de los miedos de sus épocas. A este respecto, afirma Botting: “‘Gothic’ functions as the mirror of eighteenth-century mores and values: a reconstruction of the past and the inverted, mirror image of the present, its darkness allows the reason and virtue of the present a brighter reflection” (“In Gothic Darkly” 5). Un análisis de cada una de las variaciones económicas y políticas que en esta época inspiró la proliferación de las novelas góticas queda fuera del foco de interés de este estudio.¹¹ No obstante, sí que cabe destacar la innegable conexión entre la realidad social de la Inglaterra que vio nacer al gótico y la aparición de este tipo de textos: este vínculo entre los miedos históricos contemporáneos a los textos y la obra de terror en sí será uno de los principales rasgos característicos de las narrativas góticas de todos los tiempos.

La oposición literaria al iluminismo imperante causa, como era esperable, una ola de críticas contra la nueva manera de escribir ficción. En su nacimiento en el siglo XVIII, este tipo de literatura se entiende como la exploración de lo medieval bárbaro procedente de un pasado sobrenatural (Longueil 453-4). El término “gótico” aplicado al arte y a la escritura que no sigue los preceptos neoclásicos significa un rechazable “lack of reason, morality and beauty of feudal beliefs, customs and works” (Botting “In Gothic Darkly” 3). Se crea de esta manera una división entre los jóvenes escritores de novelas góticas y sus lectores por un lado, y los detractores de las mismas, que parecen iniciar una línea crítica de rechazo a este modo que perdurará durante los siglos posteriores.¹²

¹⁰ Cursivas en el original.

¹¹ Para un estudio más minucioso del contexto histórico del primer gótico pueden consultarse *The literature of terror* de David Punter (1980), “In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture” de Fred Botting (2000) y “The Genesis of ‘Gothic’ Fiction” de E.J. Clery (2002).

¹² Este rechazo a la denominación gótica se articula de manera especialmente interesante siglos después y particularmente en la crítica literaria hispanoamericana, como se analizará más adelante. De momento, cabe únicamente citar las palabras de Bioy Casares en su *Antología de la literatura fantástica*, donde expone su decisión de obviar relatos que retraten “la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (7).

Así como la situación histórica dibuja una división dualista entre amantes y detractores del terror, entre la oscuridad, la mitología y lo sobrenatural frente a la luz y la ciencia del siglo XVIII, las realidades argumentales y formales de la primera novela gótica también se circunscriben alrededor de oposiciones binarias. Molina Foix define este tipo de narrativa de terror como “la emanación de una tensión entre fuerzas contradictorias” (10), a la vez que alude a las posibilidades narrativas de un pasado exuberante y oscuro que exploran estas novelas, y que se opone sistemáticamente a la secularización de la sociedad y la simplicidad clásica:

Frente a la sencillez del clasicismo grecolatino, los escritores góticos reivindicaban el exceso y la exageración, lo recargado y retorcido, el caos frente al orden, lo pagano frente a lo cristiano. Se trataba en esencia de un subterfugio romántico para huir de la sordidez y fealdad de la cruda realidad, y recrear exaltadamente el pasado más tenebroso, oponiendo el irracionalismo y la barbarie al materialismo ateo que trajo consigo la Ilustración. (10)

Desde la crítica anglosajona también se ha insistido en esta profusión de dicotomías del género gótico. Así, Neil Cornwell explora la manera en la que la primera literatura de terror reflejaba las oposiciones dualistas de su momento histórico:

At a spiritual level the supernatural vied with the natural, as mysticism challenged, and was again challenged by, materialism, or religion by science (and cult by pseudo-science). On all planes death would contend with life. On a socio-political, and an individual, level tyrant would rage against victim and victimisation would engender vengeance; incarceration would oppose freedom and hierarchy would strive to control individuality; heritage or inheritance would be threatened by subversion or potential, authoritarianism by permissiveness, and, on a sexual level in particular, repression would tilt against desire. (“European Gothic” 28)

Estas fórmulas argumentales, necesario reflejo de la división social del Siglo de las Luces, se convierten en los elementos esenciales del género gótico. Dichos modelos se configuran alrededor de un fin último y fundamental que es el de inspirar el miedo; a lo desconocido, a la muerte, al dolor, al Mal. Las ficciones góticas se entroncan desde sus primeras manifestaciones, y a lo largo de los siguientes siglos, con parte de la temática definitoria de las preocupaciones humanas.

Desde un nivel argumental, las primeras novelas góticas articulan estas turbaciones mediante la introducción de numerosos misterios, excesos y secretos de un pasado irracional que amenaza a los protagonistas. La esencia última de la oposición a la Luz ilustrada se

retrata en el villano gótico, ya sea humano o un ser sobrenatural, irremediabilmente conectado con los poderes de las tinieblas o con intenciones inmorales, generalmente en relación a la heroína. López Santos define a este personaje como “un varón cruel, tirano, implacable, compendio de todos los males del ser humano” (*Teoría* 150). Los antagonistas sobrenaturales, como podrían ser los fantasmas o los vampiros,¹³ surgen también desde una conexión ineludible con el Mal como concepto absoluto, casi siempre situado fuera de lo que es la esfera de lo moral y correcto. Estos personajes, evoluciones ominosas de los monstruos antagonistas de las leyendas que dominaron el pensamiento anterior al racionalismo, abandonan su lugar en las creencias populares para morar los textos. Esta idea enlaza directamente con la definición que Sage y Lloyd-Smith proponen de lo gótico, que los autores consideran un “lenguaje”, probablemente reconociendo la hibridación axiomática de las manifestaciones posteriores: “Evidently, the Gothic is not merely a literary convention or a set of motifs: it is a language, often an anti-historicising language, which provides writers with the critical means of transferring an idea of the otherness of the past into the present” (1). La ineludible otredad del pasado se encarna de esta manera en los villanos góticos, que se conforman como la representación dogmática de un Mal que se opone a la bondad y la moralidad de los héroes de las novelas.

Los personajes protagonistas configuran el otro extremo de la dicotomía que opone la perturbación, la inhumanidad y el Mal sobrenatural a la integridad espiritual y virtud modélica. En esta división maniqueísta de la trama, los personajes se ven igualmente simplificados hasta el puro estereotipo.¹⁴ En este sentido, “[n]o puede ... entenderse una novela gótica sin el sugestivo y deplorable villano, la cándida, tímida y virginal heroína, su enamorado caballero, el pariente hostil y autoritario, la mujer cruel y poderosa, los feroces espadachines, los eclesiásticos depravados y los crédulos y serviciales criados” (López Santos *Teoría* 149). Cabría hacer una pequeña especificación a las afirmaciones anteriores para subrayar que, en este caso, estamos hablando de las primeras novelas de terror, de lo que hemos denominado el género gótico. En manifestaciones posteriores de este modo no se mantiene esta estructura simplista y formularia, pero sí sobreviven algunos de estos personajes, aunque sea de una manera evolucionada y adaptada a diferentes escenarios. Como se verá en apartados posteriores, las ficciones de los siglos siguientes buscan llevar un paso

¹³ La presencia del vampiro surge con una mayor insistencia en los primeros años de evolución del modo gótico desde sus primeras concepciones como género como el cuento, principalmente a partir de las narraciones de Polidori, Sheridan LeFanu o Bram Stoker. El vampiro es un personaje de especial interés para este estudio y se le dedicará la atención merecida en capítulos posteriores.

¹⁴ En su *Supernatural Horror in Literature*, el mismo Lovecraft tilda a estos personajes del primer gótico de “puppet-characters” (25).

más allá esta trasgresión primeramente propuesta para dibujar personajes a medio camino entre el heroísmo y la villanía que desdibujan estas dicotomías iniciales, para sugerir la inherente presencia del mal en el ser humano. Así, sobrevivirán versiones renovadas del villano/caballero y de la virginal/cruel heroína que elaborarán sus respectivos quebrantamientos de la estética imperante para evocar, una vez más, el miedo.

Los escenarios del primer gótico también responden a una fórmula predeterminada que evolucionará de acuerdo a diferentes preceptos y contextos históricos. No puede obviarse la necesaria interrelación entre el gótico arquitectónico y las ficciones de este género, conexión personificada en el propio Walpole. Creador de la primera novela de terror y diseñador de su mansión neogótica Strawberry Hill, en la figura de Walpole se concentran la realidad de su villa y la ficción de Otranto. Ambos espacios, el histórico y el novelesco, comparten la esencia exuberante del amenazador espacio gótico, que debe estar presente como testigo arquitectónico de las heterogéneas transgresiones que tienen lugar en su interior. Según Lucie Armitt, “[i]t is [the] ambivalence between architectural intimidation and the alluring fragility of the boundaries between fear and desire that has characterised the Gothic since its earliest inception” (*Twentieth* 48). El edificio que mejor ha sabido representar la dialéctica entre la fragilidad del ser humano y la espectacularidad de lo sublime es, sin duda, el castillo gótico. Como afirman Punter y Byron, “[i]f there is such a thing as a general topography of the Gothic, then its central motif is the castle” (259). Lovecraft, en su estudio sobre el horror sobrenatural en la literatura, además de reconocer la labor iniciadora de Walpole, aunque menospreciando sus formas,¹⁵ describe el escenario de la fortificación gótica de la siguiente manera:

This novel dramatic paraphernalia consisted first of all of the Gothic castle, with its awesome antiquity, vast distances and ramblings, deserted or ruined wings, damp corridors, unwholesome hidden catacombs, and galaxy of ghosts and appalling legends, as a nucleus of suspense and daemonic fright. (*Supernatural* 25)

Los castillos góticos aúnan el pasado oscuro y el presente ambiguo de la narración, de manera que sus paredes parecen esconder siglos de historia. “In the context of the castle”, destacan Byron y Punter, “nothing is what it seems; even commonly accepted definitions of the human and the non-human, the natural and the supernatural, drop away like the rotting fortifications themselves” (260). Los castillos góticos son el lugar de la más terrorífica de las

¹⁵ Afirma el propio Lovecraft: “The story – tedious, artificial, and melodramatic – is further impaired by a brisk and prosaic style whose urbane sprightness nowhere permits the creation of a truly weird atmosphere” (*Supernatural* 24).

indeterminaciones, donde el pasado coloniza un presente incierto gobernado por fuerzas extraordinarias o sobrenaturales. Quizás el rasgo más característico de este espacio de opresión sea su facultad para evocar una angustiada claustrofobia. De esta manera, ofrece una imagen precisa de la incapacidad o extrema dificultad de escapar, que se configura como uno de los motivos fundamentales de toda producción gótica, y que se reproduce como motivo en los espacios de la literatura y el cine de terror posterior.

Tanto el castillo, como los personajes protagonistas y antagonistas y la presencia del Mal frecuentemente asociado a lo sobrenatural constituyen, a grandes rasgos, las fórmulas de la primera literatura gótica. En su disertación sobre el género literario, Lázaro Carreter considera este tipo de elementos como parte de la estructura genérica de cada texto (117). Este primer gótico es, por tanto, un género puro, fundado por un autor determinado a partir de otros géneros, conformado por una serie de elementos formales que constituyen una estructura determinada que será posteriormente repetida por otros escritores dentro de la misma tendencia. Incluso se puede adivinar, ya desde los mismos años, un atisbo de conciencia genérica, de percepción de haber inaugurado una nueva estructura literaria, por parte del propio Walpole. Mientras que la primera edición a *The Castle of Otranto*, de 1764, presenta la historia como una traducción de un texto encontrado en una biblioteca familiar en el norte de Inglaterra, el autor, consciente del éxito de su obra, confiesa su autoría en la segunda edición de 1765.¹⁶ Además, esta reedición cuenta con un añadido: se completa la novela con el subtítulo *A Gothic Story*, y así se subraya la propia pertenencia del texto al género gótico. Cabe destacar que Clara Reeve, una de las continuadoras de la tendencia iniciada por Walpole, reproduce este procedimiento cuando, en 1777, titula a su novela *The Champion of Virtue: A Gothic Story*.

Estas consideraciones sobre la primera literatura gótica revelan la facilidad con la que estos textos pueden encuadrarse dentro de un mismo movimiento claramente delimitado y asociado a un momento histórico determinado. No obstante, reducir la literatura gótica a estos primeros años implicaría ignorar un inmenso caudal de textos posteriores que, si bien no se adecúa a este primer modelo formulario, presenta numerosos rasgos formales, motivos y fines compartidos con el de la novela gótica original. Obviar la presencia del modo gótico en los siglos posteriores, implicaría una injusta simplificación del papel fundamental que ha tenido este tipo de ficciones en la historia de la literatura de los dos últimos siglos, además de una

¹⁶ “The favourable manner in which this little piece has been received by the public, calls upon the author to explain the grounds on which he composed it. But before he opens those motives, it is fit that he should ask pardon of his readers for having offered his work to them under the borrowed personage of a translator” (Walpole 43)

depreciación del valor de la herencia literaria que sus primeros autores proyectan sobre los siglos posteriores. La capacidad del gótico para seguir evocando los miedos de sus sociedades a través del tiempo y el espacio parece ser, en opinión de Punter, el secreto de su relevancia:

Perhaps then it might not be absurd to say that part of the force of Gothic is precisely that it continues: it continues, as it were, against the odds, with its apparatus in shreds, its diagnostics discredited, its authors –and indeed its critics- pilloried by the cultural police and made to look not a little foolish by their own controversies; but it also continues unshakably to provide us with images that, no matter how we shake our heads in vexation, woe or intellectual pity, will not stop pestering us. (“The Ghost” xii)

Así, prácticamente la totalidad de los críticos del género gótico valoran la continuidad del género, a la vez que admiten su necesaria hibridación con otros géneros y modelos. A medida que este modo se aleja de sus orígenes, comienza a adquirir nuevas posibilidades de interpretación de la realidad, en menoscabo del inicial carácter formulario de sus representaciones. El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos.

Siguiendo las ideas de Punter, este estudio considera un hecho innegable la continuidad del gótico en ficciones posteriores al siglo XVIII. No obstante, sí que sería necesario matizar que esta evolución tiene lugar fuera de lo que consideramos el concepto de género que propone Lázaro Carreter. Si bien esta definición depende, en gran medida, de presupuestos estrictamente formales que atienden principalmente a la estructura básica de los textos, impera en este primer análisis de la primera novela gótica la necesidad de buscar un modelo genérico desde el que definir los conceptos que venimos tratando, aunque esto implique desterrar otras interpretaciones de los géneros como unidades interrelacionadas entre sí y continuas a través de la historia.¹⁷ Esta concepción, que atiende a una definición histórica del género literario, se asienta sobre la validez limitada de los mismos a través de los años: “No hay más remedio, pues, que pensar una historia compartimentada de los géneros”, concluye Lázaro Carreter (119). De acuerdo con estas nociones, parece indispensable definir el carácter del gótico que sobrevive a estas primeras manifestaciones y

¹⁷ Carreter parece desafiar al lector a construir una definición de género como entidad perenne a través de los tiempos: “Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al título de «novela» rasgos comunes, observaremos que estos se hacen más escasos y tienden hacia la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal. Prácticamente, se reducirán tanto que harán buena la definición de dicho género dada, no sin humor, por E. M. Fortser [6]: novela sería una ficción con más de cincuentamil palabras. Podríamos hacer nuestro lo que él añade: si esto parece a alguien poco filosófico, que proponga otra definición en la cual quepan Faulkner y Joyce, Proust y Sade, Galdós y Jarnés” (119).

su necesaria hibridación con otros modelos a lo largo de su evolución, para comprender su concepción fuera de la noción de género.

Cabe destacar, primeramente, el hecho de que el gótico que aparece fuera de la época clásica es más que una mera agrupación de convenciones literarias. Esta noción supera una concepción simplista de este modo basada en la descripción de sus primeras fórmulas (Beville *Gothic* 39) y permite el estudio y la caracterización de las manifestaciones góticas más allá de las convenciones de sus primeros textos, de manera que se acercan al concepto de “modo” que propone Friedric Jameson:¹⁸

For when we speak of a mode, what can we mean but that this particular type of literary discourse is not bound to the conventions of a given age, nor indissolubly linked to a given type of verbal artifact, but rather persists as a temptation and a mode of expression across a whole range of historical periods, seeming to offer itself, if only intermittently, as a formal possibility which can be revived and renewed. (142)

De acuerdo con esta definición, en este estudio trataré el gótico como un modo de escritura que, al no ser considerado género, no está limitado por un momento histórico ni por un contexto territorial determinado, sino como una forma en constante cambio que, a pesar de sus continuas reinenciones, continúa manteniendo su esencia última.

Otros críticos ya han expresado ideas en concordancia con esta concepción de gótico como modo. Robert Miles afirma que “the Gothic is not a genre as such, nor a specific style set by a system of conventions”, sino que nos encontramos ante lo que el autor considera “a discursive site, a carnivalesque mode for representations of the fragmented subject” (28). Una vez superada la unidad genérica que, como venimos defendiendo, se mantiene únicamente en el formulario gótico original, es preciso entender la literatura de terror como un modo de representación versátil que depende, a fin de evocar el miedo, de formas cambiantes y, en numerosas ocasiones, inestables. Glennis Byron y David Punter dibujan un vívido retrato de este gótico vacilante cuando afirman: “Gothic is, perhaps, a staggering, limping, lurching form, akin to the monsters it so frequently describes” (xix). La versatilidad del gótico es, por un lado, consecuencia de su empeño en incorporar a sus formas elementos de otras

¹⁸ Prácticamente la totalidad de la crítica de la literatura gótica coincide en asegurar que el modelo dieciochesco es insuficiente para describir las manifestaciones literarias pertenecientes a este modo producidas durante los siglos XIX, XX y XXI. Emma McEvoy y Catherine Spooner no dejan lugar a dudas: “As we went on, however, and criticism in the Gothic became more sophisticated, it became evident that not only was this model inadequate to describe texts produced after 1820, from James Hogg’s *Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824) to contemporary TV series *Buffy the Vampire Slayer* (1997-2004), but that there were highly significant Gothic novels, such as William Beckford Oriental tale *Vathek* (1787), which exceeded these generic presumptions” (“Introduction” 1).

tradiciones y, por otro, la razón de su capacidad de adaptación a diversos contextos históricos. Respecto a la primera idea, nos dice Punter:

Another important feature of Gothic, and the root of many of its formal and stylistic problems, is its attempt to incorporate within itself elements drawn from diverse literary and subliterate traditions; the cosmic scope and powerful emotions of tragedy, a poetic reliance on intensity of imagery, the violence, supernaturalism and vivid colouring of legend and folklore. (*The Literature II* 182)

La constante variabilidad de esta concepción del gótico no debe servir, no obstante, para negarle a este tipo de literatura una base sólida sobre la que asentar sus numerosas reapariciones a lo largo de la historia. Mencionan Punter y Byron la presencia esencial de un “cuerpo de textos góticos” (“Gothic textual body”, xix) donde los motivos persistentes del modo se reciclan de diferentes maneras y con distintos propósitos. En capítulos posteriores de este estudio se analizará la pervivencia del *no muerto* (ya sea un vampiro, un fantasma o un zombi) como uno de estos motivos perennes, que ha sido modernizado en incontables ocasiones a través del devenir ficcional de la literatura de terror, pero de momento nos interesa continuar analizando la naturaleza conceptual de este gótico híbrido que evoluciona desde el siglo XVIII.

A pesar de no perder su consideración como modo de representación que sobrevive a la extinción de sus primeras formas debido a su constante permutación, sí se abandona, como ya se ha mencionado anteriormente, su unidad como género. Sus características y sus motivos se han perpetuado mediante su diseminación y acoplamiento a otros géneros (Hogle 1) de manera que, en vez de convertirse en el rasgo definitivo de los textos, se transforman en una herramienta para transformar en palabras ciertos terrores (8). Como afirman Victor Sage y Allan Lloyd-Smith, “there is no point in thinking of the Gothic as ‘pure’; it is an apparent genre-badge which, the moment it is worn by a text, becomes an imperceptible catalyst, a transforming agent for other codes” (2). Esta pérdida de “pureza”, si es que se puede considerar puro a un género tan intrínsecamente perverso e híbrido desde su concepción, va acompañada de una necesaria ampliación conceptual: “Across the span of the twentieth century, our definitions of the Gothic, its films and its literature have broadened tremendously, reaching ever outwards, perhaps almost beyond original recognition, though one of the reasons for the Gothic’s continued popularity is its willingness to reinvent itself” (Lucie Armitt *Twentieth* 144). El gótico se entremezcla con las manifestaciones artísticas de cada contexto, cambiando constantemente en el devenir literario de la historia y es precisamente esta adaptabilidad la que ha asegurado su continuidad.

De acuerdo con estas ideas, y una vez desechada la idea del gótico reducido a un género anclado al siglo XVIII y/o a una aglomeración de convenciones prediseñadas, es pertinente, como se venía adelantando un poco más arriba, conectar la capacidad de modulación del modo gótico con su supervivencia a lo largo de los movimientos históricos. Así, considero la necesaria continuidad del gótico a través de la literatura del *fin de siècle* británico, con autores como Bram Stoker, Robert Louis Stevenson y sus delegados en el Nuevo Mundo, como Edgar Allan Poe o Ambrose Bierce, así como el subgénero de la “ghost story”, con representantes como Sheridan LeFanu, M.R. James, o E.T.A. Hoffmann, entre muchos otros. A este respecto, Armit্ত establece una serie de obras que funcionarían como textos clave en los que se apoya la prosperidad de este modo literario durante los siglos XX y XXI. Además del ensayo “Das Unheimliche”, publicado por Freud en 1919, Armit্ত apunta:

As one would expect, despite the fact that the Gothic has enjoyed tremendous vibrancy throughout that [the 20th] century, it has equally relied upon texts written in the previous one for continued reinvigoration. Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818), Robert Louis Stevenson’s *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), Bram Stoker’s *Dracula* (1897) and, to a lesser extent, Oscar Wilde’s *The Picture of Dorian Gray* (1890) and Charlotte Perkins Gilman’s *The Yellow Wallpaper* (1892) are the key intertextual ancestors here. (*Twentieth* 161)

A pesar del necesario reconocimiento que merecen las ficciones decimonónicas, situadas ya no dentro del primer gótico sino como el primer paso en su evolución, el presente estudio no se plantea como un análisis de las formas iniciales y su evolución. Más que ofrecer una perspectiva histórica que rastree la pervivencia de los primeros motivos góticos en las ficciones contemporáneas, mi análisis nace con la intención de examinar los textos modernos en directa relación con su contexto de aparición y, si fuera necesario, aportar una visión retrospectiva que reconozca el origen dieciochesco y/o decimonónico de algunas de sus formas. Por esto, una vez señaladas las diferencias entre el gótico original (puro) y el evolucionado (híbrido), el núcleo principal de este trabajo se centrará en las ficciones de la segunda mitad del siglo XX y del XXI.

Algunos críticos ¹⁹ coinciden en subrayar el relevante resurgimiento que el modo gótico experimenta durante el siglo XX, en especial en su segunda mitad, y durante los primeros años del siglo XXI. Armit্ত atribuye las características del gótico anterior a 1950 a los horrores vividos durante las dos Guerras Mundiales (*Twentieth* 2), que aún traumatizan

¹⁹ Beville (1996), McEvoy y Spooner (2007) y Armit্ত (2011).

las conciencias de segundas y terceras generaciones hasta nuestros tiempos. La autora también conecta la aparición del gótico en la segunda mitad del pasado siglo con el ataque del capitalismo salvaje que parece dominar el *status quo* financiero de las sociedades occidentales contemporáneas (*Twentieth* 6). A estos terrores históricos podrían añadirse, como figuras evocadoras del gótico contemporáneo, las guerras de Vietnam y del Golfo en EEUU, los sangrientos regímenes totalitarios a ambos lados del Atlántico, tanto en Europa como en Hispanoamérica y la reciente amenaza terrorista.

De lo mencionado anteriormente puede extraerse una última conclusión en lo que respecta a este apartado. Así como el primer gótico era un género intrínsecamente unido a su lugar y momento histórico de aparición, las manifestaciones posteriores del modo supieron adaptarse a los contextos sociales que ofrecían otros territorios y, de esta manera, aprendieron a evocar y representar miedos culturales de diferentes civilizaciones alrededor del mundo. Como comentaré en apartados posteriores, una de las características fundamentales del gótico contemporáneo es su estrecha relación con los recursos de la globalización y el nuevo orden mundial.

1.1.3. Terror gótico y horror gótico

Dentro de las ficciones que se consideran pertenecientes al modo gótico, se ha venido estableciendo una diferenciación esencial entre lo que se entiende como “terror” y lo que se define como “horror”. El contraste entre estos dos conceptos se ha analizado en la crítica del gótico en relación con el sentimiento o la sensación que produce el elemento terrorífico. Así, en términos generales, se entiende que el terror es el sentimiento de anticipación que precede a la propia experiencia del horror, que tiene lugar durante o después de enfrentarse al elemento aterrador, pero no despierta la imaginación del lector. En palabras de Devendra Varma, “[t]he difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse” (130).

Esta distinción la estableció ya en el siglo XVIII la propia Ann Radcliffe. Para la autora, los trabajos que exploran el terror crean una sensación incierta de temor que culmina en un miedo atroz. La esencia del terror estimula la imaginación y, en numerosas ocasiones, pone en duda la propia razón, que busca una explicación racional a esta sensación indeterminada de espanto: “Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and

nearly annihilates them” (Radcliffe “On the Supernatural”). Es el terror el sentimiento que se sitúa en la base de lo sublime y la emoción que se relaciona más directamente con la incertidumbre que genera la oscuridad, frente al horror de la pura confusión: “Obscurity leaves something for the imagination to exaggerate; confusion, by blurring one image into another, leaves only a chaos in which the mind can find nothing to be magnificent, nothing to nourish its fears or doubts, or to act upon in any way” (Radcliffe “On the Supernatural”). Así, las ficciones que exploran el horror se construyen a partir de un imaginario concreto que está diseñado para crear miedo, conmoción, repulsión y asco.

Posteriormente, Robert Hume utiliza este primer contraste para establecer una diferencia dentro de los primeros escritos góticos, de manera que diferencia las novelas de Horace Walpole y Radcliffe, que dependen del suspense y el temor, de las de Matthew Lewis, William Beckford, Charles Maturin y Mary Shelley. Para Hume, la novela de Walpole mantiene la atención del lector sugiriendo una serie de posibilidades terroríficas más que mostrándolas. De la misma manera, Radcliffe “raises vague but unsettling possibilities and leaves them dangling for hundreds of pages ... Mrs. Radcliffe's easy manipulation of drawn-out suspense holds the reader's attention through long books with slight plots” (285). Por otro lado, el elemento terrorífico de las novelas de horror gótico, según Hume, ataca frontalmente al lector con circunstancias que lo conmocionan y lo perturban: “Rather than elaborating possibilities which never materialize, they heap a succession of horrors upon the reader” (Hume 285). Mientras que Shelley, Lewis, Maturin y Beckford ofrecen imágenes de asesinato, tortura y violaciones, Radcliffe únicamente sugiere, o amenaza con, estas acciones (Hume 285).

También Stephen King, en su trabajo crítico *Danse Macabre*, distingue entre estos dos conceptos. Siguiendo los parámetros establecidos por Radcliffe, Hume y Varma, entre otros, King enfatiza el hecho de que en las ficciones de terror, el lector, o espectador, no se enfrenta de manera directa con el elemento terrorífico, por lo que es la imaginación la que juega el papel fundamental: “It’s what the mind sees that makes these stories such quintessential tales of terror” (36). El horror, por otro lado, es una sensación que no pertenece en su totalidad a la mente: “horror, that emotion of fear that underlies terror, an emotion which is slightly less fine, because it is not entirely of the mind. Horror also invites a physical reaction by showing us something which is physically wrong” (36). Según estos razonamientos podemos definir el terror como la sugerencia del horror, o el horror como la realización física del terror. King añade una tercera categoría: “revulsión” o repugnancia, que podemos conectar con la vertiente más *gore* de la literatura y el cine gótico. Si en relación al

primer gótico, Hume ya nos dio una serie de ejemplos para diferenciar entre el terror y el horror en ficciones concretas, King también ofrece dos muestras representativas de una actualización contemporánea de estos recursos: “Terror is the sound of the old man’s continuing pulsebeat in ‘The Tell-Tale Heart’ – a quick sound, ‘like a watch wrapped in cotton’. Horror is the amorphous but very physical ‘thing’ in Joseph Payne Brennan’s wonderful novella ‘Slime’ as it enfolds itself over the body of a screaming dog” (37).

Según King, el terror parece ser el sentimiento que debe buscarse al escribir este tipo de ficciones, aunque los otros dos elementos también pueden aparecer. En lo que puede ser la cita más repetida de King, el autor afirma lo siguiente “I recognize terror as the finest emotion ..., and so I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot terrify him/her, I will try to horrify; and if I find I cannot horrify, I’ll go for the gross-out. I’m not proud” (*Danse* 40). La superioridad del terror sobre el horror que sugiere King se reproduce en numerosos trabajos críticos que estudian estas ficciones. Siegbert Salomon Praver, por ejemplo, insiste en que hay un claro contraste entre la fantasía de terror (“fantasy terror”), que es extraña, inquietante y fantasmal y la de horror, que supone “a *painful* emotion composed of repugnance and fear, a shudder of *loathing*, as well as terror” (108)²⁰ y reproduce “unhealthy nervous excitements that nourish no values, with the confirmation of social prejudice through the stereotypes that are made to carry the necessary menace” (110). Esta distinción sugiere una serie de matices morales y estéticos que se han venido preservando en parte de la crítica del modo gótico, pero que pierden significación en muchas de las ficciones contemporáneas que, debido a su esencial hibridismo, mezclan elementos de ambas tendencias, y de muchas otras.

Otros críticos, como María Beville (2009), ponen en relación el recurso gótico al terror o el horror con los cambios históricos y culturales y parecen sugerir, no obstante, una predilección contemporánea por este último. De esta manera sí, como hemos visto, el terror parece estar más aceptado desde el punto de vista del discurso literario, el horror “in modern times, has found a sense of belonging in a society that has become desensitised to the grotesque, the repulsive and the outrageous” (43). En el momento actual, en el que la violencia ocupa un papel protagonista en la cotidianidad occidental, “[t]error by itself, it seems, does not suffice” (43).

Este trabajo tiene en cuenta estas reflexiones, a la vez que entiende el terror y el horror como dos recursos diferenciados pero igualmente relevantes dentro de la creación del

²⁰ Cursivas en el original.

miedo que busca toda ficción gótica. Así, coincido con los análisis que propone Joseph Gixti en *Terrors of Uncertainty*:

Though I want to stress that there are very important differences and implications raised by tone, method, and connotations (moral, aesthetic, or otherwise) in stories dealing with horrific eventualities of experience, I wish to approach such stories generically as redescriptions of reality which are proposed to their readers as reflecting or suggesting adequate modes of viewing and evaluating ourselves and our environment. (x)

Desde esta perspectiva, lo relevante es la manera en la que las ficciones góticas describen y reflejan la realidad, más que el recurso, más o menos sugerente y fantasmal, más o menos rotundo y repulsivo, que utilicen para este fin.

1.2. La literatura gótica y lo insólito

Antes de comenzar a desarrollar un análisis exhaustivo de las representaciones específicas del gótico en las Américas, creo necesario establecer unas lindes determinadas que permitan definir este modo literario en contraposición con otras tendencias o géneros que le son colindantes. La diversidad temporal y espacial de las formas góticas incrementa la complejidad de esta tarea, ya que este modo del terror se ha querido describir desde numerosas perspectivas literarias y extraliterarias. Este trabajo considera al gótico como una parte decisiva de los textos que modifica, transformando espacios, personajes, estructuras narrativas y conexiones con la realidad cultural. Como ya se ha mencionado con anterioridad, utilizo en este estudio la idea de gótico que presentan McEvoy por un lado y Sage y Lloyd-Smith por el otro, y que considera este modo como un instrumento esencial en la caracterización de los textos, a los que se acopla para modelarlos y finalmente transformarlos. De acuerdo con esta idea, podemos encontrar textos góticos en un gran número de géneros y movimientos literarios, tanto canónicos como marginales: desde el naturalismo hasta el postmodernismo, desde el realismo mágico hasta la ciencia ficción²¹ y, por supuesto, la

²¹ Son numerosísimos los estudios académicos que entremezclan una perspectiva que nace en el gótico para estudiar textos pertenecientes a numerosos movimientos literarios. Para que sirva más como ilustración de esta gran variedad que como disertación detallada sobre la crítica gótica, nótese los estudios sobre el naturalismo gótico en España (Hart, Stephen M. "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*", 1995 o Pérez, Janet. "Naturalism and Gothic: Pardo Bazán's Transmogrifications of the Genre in *Los Pazos de Ulloa*", 1995), el naturalismo norteamericano (Den Tandt, Christopher. *The Urban Sublime in American Literary Naturalism*, 1998), el modernismo anglosajón y sus conexiones con el gótico (Smith, Andrew y Wallace, Jeff

literatura fantástica, las diversas tradiciones literarias se han visto salpicadas por las atmósferas y estructuras de lo gótico.

De todos los géneros con los que el modo gótico ha colaborado, parece ser que la literatura fantástica es el que ofrece mayor problemática. En la crítica internacional, ambas tendencias tienen tratamientos similares, desarrollos paralelos y una tendencia generalizada a confundirse entre sí. Autores provenientes de distintos contextos califican de góticas, de fantásticas, o pertenecientes al género del terror o del horror, a las mismas realidades. Además, existen una serie de rasgos que son fundamentales para ambas tendencias y que, al convertirse en la mayoría de los casos en características definitorias de sus respectivos modos, pueden llevar a la errónea conclusión de que las dos tradiciones son una sola. Por último, cabe destacar que, tanto la literatura fantástica como la gótica han sido tradicionalmente marginadas del canon de la literatura universal por un lado y, por otro, de la historia literaria de territorios concretos.²²

1.2.1. Estado de la cuestión: ¿literatura fantástica de terror o gótico sobrenatural?

Fue en 1970 cuando Tzvetan Todorov sienta las bases del acercamiento moderno a la literatura fantástica con su estudio *Introduction a la littérature fantastique*. En esta obra inaugural el crítico franco-búlgaro distingue entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico, con la intención de presentar un acercamiento a este tipo de literatura desde una perspectiva estructural. Para Todorov, en estos tres tipos de manifestaciones aparece un elemento que es en apariencia sobrenatural: la diferencia entre ellos radica en el tratamiento que el texto haga de dicho elemento. En la literatura de lo extraño, lo sobrenatural queda finalmente explicado por las leyes naturales del mundo del protagonista y del lector mientras que, en el caso de lo maravilloso, los acontecimientos se enmarcan dentro de un nuevo escenario con una reglas ajenas al mundo cotidiano y reconocible. La diferenciación entre uno y otro concepto estará, en gran medida, en la propia reacción que el protagonista y, en última instancia, el lector, tienen frente al hecho en sí:

Al final de la historia, el lector, si no lo ha hecho el personaje, toma, sin embargo, una decisión, opta por una u otra solución ... Si decide que las leyes de la realidad

(eds.). *Gothic Modernisms*, 2001), el posmodernismo gótico (Beville, Maria. *Gothic Postmodernism*, 2009), el realismo mágico y sus conexiones con el gótico (Armitt, Lucie. "The Magical Realism of the Contemporary Gothic", 2000) y la ciencia ficción gótica (Alder, Emily y Wasson, Sara (eds.). *Gothic Science Fiction 1980-2010*, 2011).

²² Me estoy refiriendo aquí particularmente a la reticencia que parece mostrar la crítica hispanoamericana a describir las obras de su territorio como góticas. Es este un tema que trataré más adelante en este trabajo.

permanecen intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el fenómeno de lo maravilloso. (Todorov “Lo extraño” 65)

El autor utiliza ejemplos de la literatura del primer gótico para ilustrar su tesis. Según Todorov, mientras que las novelas de Clara Reeve y Ann Radcliffe entran dentro de la categorización de “lo sobrenatural explicado” o “lo extraño” (“Lo extraño” 65), en el caso de los trabajos de Horace Walpole, M. G. Lewis y Maturin nos encontramos ante “lo sobrenatural aceptado” o “lo maravilloso” (“Lo extraño” 65). Estas ideas configuran una de las primeras conceptualizaciones que sientan las bases de la problemática diferenciación y descripción de lo fantástico y lo gótico: para el autor, el primer gótico nunca fue fantástico, sino únicamente maravilloso o extraño. El autor también parece negarle a la literatura de terror la posibilidad de lo fantástico cuando equipara lo extraño con *das Unheimliche* de Freud que, como se verá a lo largo de este trabajo, es un concepto que se ha considerado esencial para las descripciones modernas de lo gótico.²³ Más aún, las manifestaciones del horror tampoco son fantásticas: “La pura literatura de horror pertenece a lo extraño” (“Lo extraño” 70), afirma el autor.

La definición que Todorov hace de lo fantástico entiende este modo en un punto medio entre las dos categorías presentadas anteriormente, apoyándose sobre la certeza de que “un género se define siempre en relación a sus géneros vecinos” (Todorov “Definición” 50). Para el autor, lo fantástico solo dura mientras persista la vacilación del lector frente al hecho sobrenatural y desaparece cuando este se explica (lo sobrenatural explicado) o cuando el lector está finalmente persuadido de que el origen de los hechos ominosos no será aclarado en la narración. Es necesaria, por tanto, la vacilación del lector, que debe estar integrado en el mundo de los personajes. Para que esta integración sea posible debe también darse la condición de que la realidad que se presenta en el texto pueda ser reconocida por el lector y que los hechos sobrenaturales no se interpreten de manera alegórica. Llegamos de esta

²³ Más que equiparar lo que hace Todorov es sugerir una posible conexión entre ambos términos sin especificar su posición, que no hace más que acrecentar las dificultades terminológicas. “Si creemos a Freud, el sentimiento de lo extraño (*das Unheimliche*) se relacionaría con la aparición de una imagen originada en la infancia del individuo o de la raza (esto sería una hipótesis que queda por verificar, pues no hay una coincidencia perfecta entre ese empleo del término y el nuestro).” (Todorov “Lo extraño” 70). Este comentario nos deja preguntándonos: ¿Cuáles son las diferencias entre ambos usos del término? Nótese también el uso del condicional (“Si creemos a Freud”) que introduce una insinuación de que también es posible no hacerlo y, por lo tanto, acrecienta la ambigüedad de la observación.

manera a las tres condiciones que, para el autor, debe cumplir todo texto que se deba considerar fantástico:

En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados ... Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación «poética». (Todorov “Definición” 56)

Utiliza el autor el ejemplo de la obra de Henry James *The Turn of the Screw* para ilustrar sus ideas. En el cuento de James, efectivamente, el final es abierto, de tal manera que el lector vacila entre buscar una explicación racional a la aparición de los fantasmas de la narración, que pueden ser producto de la mente enferma de la institutriz protagonista, o aceptar la presencia de lo sobrenatural.

Con esta conceptualización, Todorov se convierte en una de las figuras pioneras de la crítica fantástica, a pesar de que su estudio parte de trabajos publicados anteriormente como los de Caillois o Vax, ambos de 1960. Desde que su obra fue publicada, numerosos investigadores han ampliado y mejorado estas definiciones, de manera que existe ahora una más o menos extendida bibliografía de crítica sobre la literatura fantástica. La mayoría de dichos estudios, más contemporáneos, aciertan en criticar la visión de Todorov por considerarla muy restrictiva. David Roas, por ejemplo, plantea una visión mucho más extensa de la literatura fantástica, que entiende como la expresión de lo sobrenatural en un mundo cotidiano y reconocible por el lector. Esta definición se opondría a lo que el autor considera lo maravilloso, caracterizado por la presencia de mundos totalmente inventados en los que lo extraordinario es la norma: “Cuando lo sobrenatural se convierte en natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso” (Roas “La amenaza” 10). Estamos en este caso ante textos como los ejemplificados por los cuentos de hadas tradicionales o por los textos que imaginan mundos totalmente desconocidos, como la Tierra Media de *The Lord of the Rings*. Continúa Roas su análisis equiparando lo fantástico con *das Unheimliche* de Freud, que previamente Todorov había entendido como perteneciente a lo extraño. Los análisis de Freud sirven para ilustrar la diferencia entre lo fantástico y lo maravilloso que el autor propone enfatizando la presencia de la inquietud del lector frente a las premisas de lo extraordinario: “ya sabemos que para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble

superado no sería empero realmente posible, problema éste que las premisas mismas del universo de los cuentos excluyen por completo”.²⁴

Así, Roas sigue la estela de análisis posteriores al de Todorov, como los de Ana María Barrenechea (1972), Irène Bessière (1974), Herrero Cecilia (2000) o Martha J. Nandorfy (2001), que parecen encontrar dificultades a la hora de aceptar la necesaria vacilación del lector para la aparición de lo fantástico. Roas utiliza el ejemplo de la novela *Dracula* de Bram Stoker que, para el autor, es una obra indudablemente fantástica,²⁵ para ilustrar sus ideas. En esta novela, la aparición del vampiro es un hecho incuestionable, no existe una vacilación posible por parte del lector sobre si su existencia es real o imaginada²⁶ y, aún así, pertenece irrefutablemente a la esfera de lo fantástico: “Por lo tanto, podemos concluir que la vacilación no puede ser aceptada como único rasgo definitorio del género fantástico, puesto que no da razón de todos los relatos que suelen clasificarse como tales (y no hay duda de que *Dracula* es uno de ellos).” (Roas “La amenaza” 18)

El rasgo característico de la literatura fantástica es el que los críticos tienden a coincidir es la necesaria presencia de dos mundos: uno cotidiano en el que vive el protagonista, necesariamente reconocible por el lector, y otro insólito, del que proceden los elementos y/o personajes que alteran la cotidianeidad del primero.²⁷ Herrero Cecilia lo expresa con exactitud cuando afirma:

Lo fantástico *moderno* pretende producir en el ánimo del lector un efecto de inquietante extrañeza ofreciéndole una historia inscrita en el marco de la vida ordinaria donde, de forma inesperada, se van a confundir o mezclar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural, lo racional y lo supraracional, entre lo vivido y lo soñado, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos. Esto quiere decir que el orden de la vida ordinaria (lo que consideramos natural y racional) queda alterado,

²⁴ Freud, Sigmund, “Lo ominoso”, citado en Roas 11.

²⁵ La teoría de lo gótico ha considerado *Dracula* como una novela representante de las narraciones de terror del *fin de siècle* británico. Volveremos a esta doble apropiación de textos por parte de la crítica fantástica y gótica más adelante.

²⁶ Un reciente estudio de Andrés Romero Jódar (2009) parece ofrecer una lectura de *Dracula* desde un plano psicoanalítico que propone que la aparición del vampiro puede no ser intrínseca al mundo de la narración, sino formar parte de las mentes enfermas de sus protagonistas. Esta interpretación introduciría de nuevo la vacilación en el lector y, por lo tanto, abriría la posibilidad del análisis de la novela como obra perteneciente al fantástico puro *todoroviano*.

²⁷ Las diferentes nomenclaturas que reciben estos dos mundos las recoge Susana Reisz en su capítulo “Las ficciones fantásticas”, incluido en el volumen que compila Roas *Teorías de lo fantástico*. Como afirma Reisz, las designaciones de estas realidades varían según el instrumental conceptual de cada autor (195) y son, entre otras, “natural-sobrenatural (Todorov 1970), “normal-a-normal” (Barrenechea 1972), “real-imaginario” (Vax y Lenne 1960, 1974 respectivamente), “orden-desorden” (Lenne 1972), “leyes de la naturaleza- asaltos del caos” (Lovecraft 1973), “real- maravilloso improbable” (Bressière 2001). A esta larga lista podemos añadir la denominación de la propia Reisz “posible-imposible” (2001) y de Roas “lo natural-lo sobrenatural” (2001).

transgredido o cuestionado por la sorprendente aparición o intromisión de un fenómeno extraño e inexplicable desde una perspectiva puramente «racionalista». (50)

28

Esta nueva perspectiva, que limita la aparición de lo fantástico a la necesidad de la tensión entre dos mundos, amplía radicalmente la concepción *todoroviana* de estas expresiones literarias.

La expansión del ámbito de lo fantástico que representan las teorías posteriores a Todorov supone que los análisis sobre este modo de escritura necesariamente converjan con estudios pertenecientes a otras tendencias: la nueva caracterización de lo fantástico, al ser tan inclusiva, considera como suyas una serie de obras que, desde otras perspectivas, se han querido describir como pertenecientes al terror y/o horror gótico moderno. Además, las descripciones de ambos modos confluyen en las consideraciones sobre sus devenires históricos, sus rasgos fundamentales y su conexión intrínseca con la sociedad y capacidad transgresora asociada a esta. A continuación intentaré delimitar las líneas principales de dicha confusión para, posteriormente, elaborar una teoría que diferencie las ficciones fantásticas de la literatura gótica contemporánea.

1.2.1.1. Las confluencias históricas de lo gótico y lo fantástico

Como ya se adelantó más arriba, la mayoría de los críticos parecen subrayar el racionalismo que triunfó en la Europa del siglo XVIII como el detonante de la escisión en el pensamiento que enfrentó el rechazo ilustrado a lo desconocido con las inquietudes humanas sobre lo sobrenatural: “Repetidas veces se ha recordado”, afirma Susana Reisz, “que la literatura fantástica surge en Europa como una especie de compensación ante una rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces” (194). Roas también afirma que “suprimida la fe en lo sobrenatural el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido” (“La amenaza” 21).

En otros textos, también encontramos afirmaciones muy similares sobre el nacimiento del gótico. En su trabajo inaugural *The Literature of Terror*, Punter subraya la importancia que estos elementos que margina el racionalismo tienen en la tradición gótica:

²⁸ Cursivas y comillas en el original.

[A] body of material which was once the object of general belief – legendary, ballads, folk memories – but had begun to fall into disrepute due to changing habits of mind during the Renaissance, became during the eighteenth century a source of ambiguity and resonance which invited relation to contemporary anxieties. (422)

David Stevens también insiste en esta idea: “In an important sense the gothic revival was a reaction – to a century or more where rationalism, empiricism and classicism were the dominant ideological forces” y “the gothic put many of its participants, creators and audiences, back in touch with the supernatural” (19). En la crítica de lo gótico también se subraya la relevancia de los cambios políticos y sociales que removieron las conciencias de los europeos durante los últimos años del siglo XVIII como una de las causas esenciales del nacimiento del género. Se apunta a los enfrentamientos entre distintos núcleos de población y clases sociales, fácilmente ejemplificados por la Revolución Francesa, como causa de la génesis de una nueva dicotomía que dividía lo viejo de lo nuevo, lo conservador y lo subversivo: “The representation of revolutionary ideas and emotions and their subsequent containment within a conservative structure is one way of looking at and interpreting the nature of the gothic” (Stevens 17).

Las coincidencias existentes entre los inicios del género gótico y de la literatura fantástica plantean el primer problema de base en la identificación de las dos tendencias desde el punto de vista histórico: ¿son lo mismo la literatura gótica y la fantástica? Si no lo son, ¿surgieron a la vez? ¿Podemos considerar la literatura gótica como el origen de la literatura fantástica? Y sus evoluciones, ¿son paralelas? ¿Qué ocurre con el gótico moderno?

Las opiniones respecto a estas cuestiones son, cuanto menos, contradictorias. Todorov le niega a la novela gótica tradicional toda posible conexión con lo fantástico cuando afirma que tanto los ejemplos de lo “sobrenatural explicado” que ofrecen Reeves y Radcliffe como en “lo sobrenatural aceptado” de las obras de Walpole, Lewis y Maturin, nos encontramos únicamente ante los géneros vecinos a lo fantástico:

[E]l efecto de lo fantástico se produce solamente durante una parte de la lectura: en las obras de Ann Radcliffe, antes de que estemos seguros de que todo lo que ha sucedido puede tener una explicación racional; en las de Lewis, antes de que estemos persuadidos de que los acontecimientos sobrenaturales no recibirán ninguna explicación. Una vez terminado el libro, comprendemos –en ambos casos- que lo fantástico no tuvo lugar. (Todorov “Lo extraño” 66)

Roas, por su parte, considera la primera literatura gótica inglesa como el origen de la literatura fantástica (“La amenaza” 22). Esta afirmación, no obstante, tiene dos matices que

no dejan de ser importantes: por un lado nos recuerda Roas que también existieron en el primer gótico novelas cuyo desenlace terminaba explicando la “aparente” presencia de lo sobrenatural y parece sugerir que éstas, a diferencia de las obras como *The Castle of Otranto*, no deberían considerarse como promotoras de lo fantástico (“La amenaza” 22). Por otro lado, cabe destacar que el autor sitúa el florecimiento del género no en su primera “época gótica”, sino en el Romanticismo: “Así, los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia” (Roas “La amenaza” 23).

La posición a este respecto de Neil Cornwell, autor de *The Literary Fantastic*, es similar a la de Roas. No obstante, el autor supera la concepción reductora del gótico rebajada a sus primeras manifestaciones y sugiere una concepción más amplia del término que, siguiendo las ideas de David Punter, se extiende más allá de la primeras novelas del género hasta la poesía pre-romántica (‘Graveyard poetry’, Cornwell *The Literary* 47) y autores británicos como Mary Shelley y Bram Stoker, o americanos como Charles Brockden Brown, Washington Irving, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Herman Melville y Henry James. Por otro lado, Cornwell no elabora una teoría que delimite lo gótico frente a lo fantástico, sino que describe lo primero dentro de una noción extensa de lo segundo. Este es también un acercamiento similar al de Rosemary Jackson, que considera como “Gothic novels” los trabajos de Mary Shelley, Elizabeth Gaskell, Charles Dickens, Edgar Alan Poe, Fyodor Dostoevsky, Robert Louis Stevenson and Oscar Wilde (*The Literary* 180). En el ámbito hispano, es Julio Cortázar el que representa una postura similar a la de Cornwell que reivindica la presencia de lo gótico en la literatura fantástica rioplatense en su “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” (151).

Para Irène Bressière la literatura fantástica surge también a finales del siglo XVIII, si bien la autora no considera la novela de Walpole como obra inaugural. Para Bressière, es *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte el texto que marca el nacimiento del género fantástico (2001), con lo que también nos encontraríamos en el contexto del fin del siglo ilustrado. Otros autores, entre los que se encuentra Roger Cardinal (1988), también coinciden en describir la indeterminación de la obra de Cazotte como el rasgo fundamental que la convertiría en el texto precursor de la literatura fantástica francesa. Esta obra, no obstante, también ha sido considerada precursora del gótico francés (Hall 111) y muestra relevante del gótico europeo debido a sus temas eróticos a la par que demonológicos (Cornwell “European Gothic” 110). Estos ejemplos, si bien limitados, son claros indicativos del complicado paradigma de análisis que se ha venido estableciendo alrededor de las literaturas de “lo

insólito” y, particularmente, de las necesarias interconexiones entre la historia de la literatura fantástica y la gótica.

Una autora que ha elaborado una propuesta de análisis para diferenciar la literatura gótica y la fantástica es Miriam López Santos. Si bien esta crítica ha sabido subrayar acertadamente la diferencia entre el terror que evoca la literatura gótica y la angustia que, en numerosas ocasiones, genera lo fantástico, considero que algunos de sus razonamientos podrían ser matizados en determinados aspectos. López Santos comienza su argumento proponiendo un acercamiento al “concepto de lo fantástico como manifestación inherente al modo gótico” (*Teoría* 30) pero, más adelante, defiende que la literatura gótica debe ser considerada un género independiente a la literatura fantástica.²⁹ Al mismo tiempo, parece redundar en ideas de críticos anteriores y no duda en considerar la novela gótica como “género madre” (*Teoría* 57) desde el que se escindieron diferentes movimientos literarios, entre los que se encuentra lo fantástico. La tesis última de López Santos, que pretende delimitar dos géneros tradicionalmente confundidos, parece negarle al gótico su continuidad más allá del siglo XVIII. Para la autora, este tipo de literatura deja de existir al evolucionar hacia lo fantástico:

[E]l empleo desmesurado de idénticos mecanismos para lograr suscitar el miedo en el lector, que supieron aprovechar con relativa facilidad los narradores góticos, sería lo que, paradójicamente, al convertirse en fórmula y dejar, por tanto, de impresionar, de provocar asombro y pavor en el lector, tendría que evolucionar, a través del relato fantástico, abriendo el paso a la experimentación con nuevos componentes que, al hurgar en los miedos más cotidianos, provocarían más desasosiego que auténtico terror. (55)

Estas afirmaciones desvelan una concepción del gótico limitado a sus primeras manifestaciones, a sus andaduras históricas como gótico puro, y parecen considerar sus evoluciones posteriores como meros ejemplos de lo fantástico. López Santos insiste en esta idea cuando afirma: “El género [gótico] se agotó; su hálito vital duró apenas tres décadas, pero no agonizó del todo; en sus entrañas, como cantos de nuevo ave fénix, se forjaron subgéneros inéditos que aún hoy en día siguen gozando de plena actualidad y que le superarían en público, vigor y en calidad literaria: el relato policíaco o la literatura fantástica” (“La novela gótica” 2). Estas ideas no parecen sino sugerir, en efecto, un rechazo a la existencia del modo gótico contemporáneo asentada sobre observaciones extraídas de la

²⁹ Escribe la autora: “no nos queda sino concluir defendiendo la teoría de la ficción gótica como género delimitado, autónomo y, por lo mismo, independiente de lo fantástico” (57).

crítica de lo fantástico. Si tomáramos estos análisis como un punto de partida válido, ¿dónde encuadraríamos entonces las narraciones terroríficas que se han venido escribiendo desde el siglo XIX y que, especialmente hoy, parecen tener un papel esencial en el panorama literario del mundo occidental? Los críticos de lo gótico moderno y contemporáneo, ¿están entonces tratando con textos fantásticos? La respuesta a todas estas preguntas tiene que ver con la nueva realidad del gótico evolucionado a partir de sus primeras manifestaciones clásicas y, por consiguiente, con su consideración no de género puro, sino de elemento transformador de otras manifestaciones. Sea un género puro o una evolución transfigurada, es un hecho que negarle al gótico su continuidad significa caer en un nuevo error de base que excluye la esencial evolución de la nueva literatura de terror. Parece ser, en este caso, consecuencia de un acercamiento a este modo que parte de un análisis de lo fantástico, en lugar de tener en cuenta los numerosos estudios que, sobre todo desde la crítica anglosajona, han venido insistiendo en la vitalidad de este tipo de escritura en los últimos años.

La realidad del gótico como elemento “desfigurador” de otros géneros me lleva a no considerarlo un compartimento estanco en su relación con lo fantástico. Si bien es verdad que ambos deben contemplarse como modos de escritura independientes, la evidencia de la continuidad del gótico obliga a considerarlos como entes necesariamente interrelacionados, que trabajan juntos y tienen, en muchas ocasiones, una evolución histórica paralela. Esto se debe a que, como analizaré en los epígrafes siguientes, ambos modos comparten algunos de sus rasgos intrínsecos (la evocación del miedo, la ambigüedad, el juego con el dualismo bien/mal, etc.) y extrínsecos (su capacidad para encarar y/o subvertir la realidad social) lo que ha llevado a numerosos críticos a considerar como góticos o fantásticos un mismo corpus de textos.

1.2.1.2. Las confluencias en los rasgos definidores de lo gótico y lo fantástico.

Los estudios de literatura gótica y de literatura fantástica han venido describiendo una serie de rasgos intrínsecos a la naturaleza de sus expresiones que coinciden en numerosas ocasiones. Un primer acercamiento a los textos críticos podría, por esta misma razón, conducir a una falacia de base que considerara lo gótico y lo fantástico como dos nomenclaturas referentes a la misma realidad. A continuación veremos algunos de estos rasgos coincidentes que parecen dificultar en gran medida la diferenciación categórica y definitiva de ambos modos.

La crítica de lo fantástico anterior y posterior a Todorov ha querido ver el miedo como elemento central de este tipo de literatura. Ya en los años cincuenta Penzoldt defendía que, a excepción de los cuentos de hadas, todas las narraciones sobrenaturales eran historias de terror (9). Tanto Cailloix como Vax coinciden en considerar el género fantástico como “un juego con el miedo” (Alazraki 268). Herrero Cecilia también afirma que el relato fantástico transforma en ficción literaria “nuestros deseos de plenitud vital y nuestros miedos más profundos, angustiosos e irracionales” (30). David Roas, por su parte, no duda en constatar que “la amenaza que supone [lo fantástico] para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector” (“La amenaza” 30).

Si bien los recursos para conseguirlo han variado notablemente a lo largo de los dos últimos siglos, es un hecho de sobra aceptado que uno de los elementos primordiales de la narrativa gótica es su capacidad de representar y evocar el miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro desde una perspectiva emocional más que racional (Stevens 46). Este terror gótico que, en las primeras manifestaciones del género, se consiguió gracias a la presencia de lo sobrenatural (representado, entre otros, por el caballero gigante en Otranto) o de la maldad intrínseca a la condición humana (como ejemplifican los terribles crímenes de Ambrosio en *The Monk*), posteriormente se escondió en laboratorios de personajes que violaron las leyes naturales (como el Dr. Frankenstein o Jekyll) o la moral victoriana (como Drácula) para, en época más reciente, estar representado por la pandemia zombi, la tecnología monstruosa y la culpabilidad de un pasado violento que vuelve para embestirnos. Es el miedo, por tanto, un recurso definidor de la literatura gótica, un rasgo necesario desde el que se asientan las demás características y finalidades de este modo.

Uno de los principales problemas con los que se encuentra todo crítico que pretenda elaborar un análisis diferencial del modo gótico y la literatura fantástica es, precisamente, los recursos que se han venido utilizando recientemente para la evocación del miedo en la literatura de terror. Mientras que en la novelas de lo gótico clásico la acción se desarrollaba en un pasado oscuro y bárbaro, ciertamente diferente a la realidad de los lectores del momento, algunas de las narraciones góticas posteriores vieron un progresivo acercamiento de los escenarios ficcionales a la realidad contemporánea, siempre con el fin último de engendrar el horror. En las ficciones de gran parte del gótico contemporáneo, en las que los mundos de pesadilla se han trasladado a la frialdad barrio residencial de clase media y a la gran urbe postmoderna, y donde lo siniestro que antes traía consigo el pasado ahora parece, incluso, proyectarse hacia el futuro, y en los que las grandes amenazas surgen principalmente

del propio monstruo de “lo humano” y sus batallas, el miedo tiende a nacer del propio reconocimiento del horror cotidiano. La presencia de este mundo real y reconocible por el lector como base sobre la que se asienta la posterior invasión y/o trasgresión de dicho espacio, y que surge con especial empeño en la literatura gótica de los dos últimos siglos, es también, como hemos visto, uno de los elementos definatorios de la literatura fantástica. Este acercamiento a lo cotidiano por parte de lo gótico moderno, pues, no hace sino aproximar las premisas que lo configuran a las descripciones básicas de lo fantástico, dificultando sobremanera la diferenciación entre ambos tipos de literatura.

Estrechamente relacionado con la capacidad de engendrar y examinar los recursos del miedo se prefigura el concepto de *Das Unheimliche* acuñado por Sigmund Freud, que se ha traducido al español como “lo siniestro” o “lo ominoso”. Como ya se sugirió más arriba, este es un concepto al que acuden de manera regular tanto los análisis de lo gótico como los de lo fantástico. La capacidad de esta obra para apelar a argumentos de las dos vertientes críticas tiene que ver con la necesaria conexión entre lo siniestro freudiano y la realidad factual. Para el autor, los cuentos de hadas no contienen elementos siniestros, pero tampoco las ficciones que aceptan la presencia de un ser sobrenatural en un mundo que “si bien menos fantástico que el de los cuentos, se aparta, sin embargo, del mundo real, al admitir seres sobrenaturales, demonios o ánimas de difuntos” (*Lo siniestro* 33). Continúa el autor afirmando que “[l]as ánimas del infierno dantesco o los espectros de *Hamlet*, *Macbeth* y *Julio César*, de Shakespeare, pueden ser todo lo truculentos y lúgubres que se quiera, pero en el fondo son tan poco siniestros como, por ejemplo, el sereno mundo de los dioses homéricos” (*Lo siniestro* 34). Lo siniestro está indefectiblemente unido a la realidad ya que, para Freud, contiene su propio significado (*Un-heimlich*) a la vez que el de la palabra a la que se opone (*Heimlich*): “*heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con una de sus antítesis, *unheimlich*. *Unheimlich* es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*” (*Lo siniestro* 18).³⁰ No es de extrañar, por tanto, que la crítica de lo fantástico haya recurrido a los análisis de Freud para apoyar sus propios razonamientos. La sensación de lo siniestro nace, como la del miedo generado por lo fantástico, de un punto de partida que necesariamente es el mundo real:

Muy distinto es, en cambio, si el poeta aparenta situarse en el terreno de la realidad común. Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición

³⁰ Cursivas en el original.

de lo siniestro, y cuando en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. (Freud *Lo siniestro* 34)

No es de extrañar, por tanto, que la crítica de lo fantástico haya recurrido a los análisis de Freud para apoyar sus propios razonamientos. Herrero Cecilia conecta la ambivalencia intrínseca al concepto de lo siniestro con “la inquietante fusión o confusión de fronteras entre lo racional y lo irracional, entre lo vivido y lo imaginario que caracteriza a la experiencia de lo *fantástico*” (30).³¹ Maria Tatar, por su parte, alude a esta ambigüedad y la conecta con la necesaria vacilación que, para Todorov, definía lo fantástico: “Uncanny events are situated at the heart of the fantastic tale. Their ambiguous character almost invariably generates the hesitation that defines the fantastic” (169).³²

La crítica de lo gótico también ha querido hacerse eco de las concepciones de Freud para considerar lo siniestro como un elemento imprescindible en la elaboración del efecto terrorífico. En su trabajo *Introduction to Literature, Criticism and Theory*, Andrew Bennett and Nicholas Royle reducen la expresión de lo siniestro a diez elementos: la repetición (incluido el *déjà vu* y el doble), la coincidencia y el destino, el animismo, el antropomorfismo, el automatismo, la incertidumbre acerca de la identidad sexual, el miedo a ser enterrado vivo, el silencio, la telepatía y, por último, la muerte (37-40). La capacidad de estas representaciones de lo siniestro es central para la evocación del terror que reproduce la literatura gótica,³³ por lo que es perfectamente comprensible que los críticos de este modo hayan recurrido sistemáticamente a los análisis de Freud. Refiriéndose a los elementos de lo siniestro analizados por Bennett y Royle, Byron y Punter concluyen:

What is in general certain is that these phenomena of the uncanny form the background and indeed the *modus operandi* of much Gothic fiction. Whether one could go so far as to claim on these grounds that Gothic is itself the emblematic form of fiction might be too controversial; but certainly the representation of the uncanny is at the core of Gothic, since it, like the uncanny, deals in the constant troubling of the quotidian, daylight certainties within the context of which one might prefer to lead one's life. (286)³⁴

Vemos en esta cita la necesaria conexión que la crítica contemporánea establece entre el gótico como modo de escritura y la representación y problematización de lo cotidiano. Es

³¹ Cursivas en el original.

³² La traducción al inglés de *Das Unheimliche* es *The Uncanny*.

³³ Para un análisis más detallado de la aplicación de estos elementos a textos concretos de la tradición gótica conviene consultar el capítulo que Glennis Byron y David Punter le dedican a lo siniestro (*The Uncanny*) en su trabajo *The Gothic* (2010).

³⁴ Cursivas en el original.

este, como ya he comentado con anterioridad, el punto de coincidencia esencial entre la crítica de esta tendencia en los siglos XX y XXI y la de la literatura fantástica.

La alteración de lo cotidiano sobre la que se asienta gran parte de los recursos de evocación del miedo en literatura depende, en gran medida, de la presencia de una indeterminación narratológica que apela al terror frente a lo desconocido. “In Gothic, we are suffering from delirium” (*The Literature II* 186), asevera David Punter. Los espacios y las circunstancias con los que juega la literatura gótica son, en numerosas ocasiones, ambiguos hasta el punto que hacen dudar a lector, como principal recipiente de las experiencias indeterminadas del protagonista. Esta oscuridad narrativa explica la acepción que Punter acuña para referirse a gran parte de la ficción gótica:

Many of the writers discussed ... can appropriately be seen as contributors to what we might call ‘paranoiac fiction’, fiction in which the ‘implicated’ reader is placed in a situation of ambiguity with regard to fears within the text, and in which the attribution of persecution remains uncertain and the reader is invited to share the doubts and uncertainties which pervade the apparent story. It is this element of paranoiac structure which marks many of the better Gothic works off from mere tame supernaturalism: they continually throw the supernatural into doubt, and in doing so they also serve the important function of removing the illusory halo of certainty from the so-called ‘natural’ world. (*The Literature II* 183)

Para Punter, el poder de las ficciones góticas para evocar el miedo parece descansar sobre su capacidad para poner en duda lo sobrenatural que, según el autor, se traduce en la posibilidad de dudar de la veracidad de la propia realidad. Si bien la capacidad que tiene la ficción para ofrecer un escenario ambiguo en el que se duda de lo sobrenatural necesariamente evoca los conceptos *todorovianos* sobre lo fantástico, Punter da un paso más en esta concepción ambigua de la narración hasta proponer la posibilidad de dudar de la propia realidad. Es este, innegablemente, una de las grandes potestades de la literatura gótica en su perseverante búsqueda de la evocación del miedo.

La problemática surge, una vez más, cuando comparamos estas premisas con los análisis de la literatura fantástica. David Roas también describe la evocación del miedo a través de la duda sobre la propia realidad que para él ejemplifica este tipo de literatura. Así, en su análisis del relato fantástico basa sus argumentos en las ideas de Lovecraft para afirmar lo siguiente:

[E]l efecto que produce la irrupción del fenómeno sobrenatural en la realidad cotidiana, en choque entre lo real y no inexplicable, nos obliga (...) a cuestionarnos si

lo que creemos pura imaginación podría llegar a ser cierto, lo que nos lleva a dudar de nuestra realidad y de nuestro yo, y ante eso no queda otra reacción que el miedo. (32)

De acuerdo con estos análisis, parece que tanto la literatura fantástica como la gótica, en su afán de provocar una sensación de miedo o angustia en el lector, proponen una revisión del espacio cotidiano y del mismo concepto de realidad. Los análisis examinados hasta el momento también sugieren que ambos tipos de literatura hacen uso del recurso de lo siniestro freudiano en su afán por sacudir las concepciones preestablecidas que los lectores pueden tener sobre el mundo, mediante la presencia de una estrecha relación entre la realidad y lo ominoso.

No es de extrañar, teniendo en cuenta esta confluencia de mecanismos literarios, que tanto la crítica de lo fantástico como la de lo gótico hayan considerado como propios los personajes representativos de lo indefinible e intersticial: el fantasma, el vampiro y el doble son, por pertenecer a una categoría más existencial, antagonistas propios tanto de la literatura fantástica como de la gótica. Y también es de esperar, por las mismas razones, que las funciones de ambos tipos de literatura en sociedad se hayan descrito de manera paralela, como analizaré a continuación.

1.2.1.3. Lo gótico, lo fantástico y su relación con la realidad social

Son muchos los críticos que han sabido resaltar la capacidad de la literatura fantástica para recoger, a través de evocaciones de lo sobrenatural, cuestiones relativas a lo natural cotidiano. Esta paradoja se entiende a través de la concepción de los elementos fantásticos, pertenecientes al mundo de la imaginación, como representaciones de diferentes significados presentes en nuestra propia realidad. Bressière afirma que la literatura fantástica

[s]e corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible; y presupone una percepción esencialmente relativa de las convicciones y de las ideologías del momento, aplicadas por el autor. La ficción fantástica fabrica, así, otro mundo con palabras, pensamientos y realidades que son de este mundo. (85)

Al construirse el espacio sobrenatural con elementos del cotidiano, las verdades, los hechos y las preocupaciones sociales y culturales de una época determinada también se proyectan hacia el lado de lo irreal. Todo esto sin olvidar que la propia concepción de irrealidad y/o sobrenaturalidad se construye en la propia esfera de lo conocido: “este relato”, continúa Bressière, “introduce en su narración los elementos más significativos de la cultura, aquellos

que componen la psique colectiva: lo sobrenatural y lo «surreal» son los medios para diseñar las imágenes religiosas, científicas o, más aún las del poder, de la autoridad, de la debilidad del sujeto” (102).

Es precisamente esta capacidad de reflejar las realidades de la época y, especialmente, a retratar a las figuras representantes de la autoridad y de las propias flaquezas y defectos humanos la que le permite funcionar como herramienta transgresora de verdades preestablecidas. Afirma Roas que la subversión que dibuja la literatura fantástica proviene de la alteración “de la realidad establecida por el sistema de valores compartido por la comunidad al plantear la descripción de un fenómeno imposible dentro de dicho sistema” (“La amenaza” 28). En la literatura fantástica que describen estos autores, no solo se negocia con ese elemento transformador de realidades, sino que también hay cabida para discursos tradicionalmente silenciados: es en el relato fantástico donde podemos encontrar “todo lo que no puede decirse en la literatura oficial” (Bressière 100).

El gótico, por su parte, se ha querido tratar como forma de escapismo frente a una realidad que ha sido alienante a lo largo de los siglos, pero también como una reacción y crítica a dicha realidad. Esta es una doble visión que analizaré en apartados posteriores, pero de momento me gustaría simplemente reforzar la idea de la literatura gótica como medio de subversión mediante una cita ampliamente aclarativa de Allan Lloyd-Smith: “Gothic has proved to be the literary tradition that contemporary writers have found most resonant in their attempts to break up ‘conventional pedestrian mentality and morality’” (“Postmodernism” 14). El gótico moderno se convierte en un vehículo que diferentes autores utilizan para esconder sus visiones del mundo, necesariamente teñidas de la oscuridad latente en las ficciones del terror, que cambian junto a los movimientos sociales, históricos y culturales.³⁵

Estas aseveraciones que engloban los dos modos de escritura que ahora nos ocupan en una misma realidad funcional están directamente ligadas con la concepción de literatura fantástica como espacio que evoca el miedo por un lado, y de la literatura gótica moderna en su relación con lo diario cotidiano por otro. Un espacio reconocible que se ve invadido por

³⁵ Para ilustrar este punto podrían mencionarse, entre otros muchos, los análisis de Lucie Armitt, quien considera los horrores de la guerra y la figura del pedófilo y/o asesino/violador de niños como las dos imágenes fundamentales representadas en el gótico del siglo XX (*Twentieth-century Gothic* 2-3). En el caso de la literatura gótica en EEUU, los críticos coinciden en considerarla una representación del lado oscuro del “American dream” (Savoy 167). La concepción del vampiro convertido en héroe romántico al estilo de Anne Rice se ha querido ver como una transformación gótica del siglo XX que desdibuja las oposiciones nosotros/ellos y bien/mal (Ordiz Alonso-Collada “El vampiro literario”), mientras que las pandemias zombis en cine y literatura reflejan una era de capitalismo desahogado y atroz (Fernández Gonzalo). Son estos solo algunos ejemplos de los recursos que el gótico posterior al siglo XVIII ha utilizado para representar y engendrar el miedo y su necesaria conexión con una realidad contemporánea reconocible por el lector.

fuerzas desconocidas necesariamente inspirará cierta sensación de angustia o desazón, a la vez que alterará las reglas preestablecidas de dicho espacio y abrirá paso a la subversión. Por su parte, el discurso gótico ha sabido dar voz y elaborar un imaginario terrorífico para todos esos temas tradicionalmente marginados de los discursos canónicos por considerarse amorales, indecentes y perturbadores de conciencias. Es en esta capacidad transgresora en la que parecen coincidir los discursos de lo fantástico y lo gótico: el primero, proponiendo una alteración angustiosa de lo que nos rodea mediante un esquema básico de oposición de realidades; el segundo, representando, a lo largo de la historia, las voces oscuras de lo prohibido.

1.2.1.4. Mismas narraciones, diferentes terminologías

La consecuencia principal de la coincidencia entre los factores históricos, sociales y los elementos definidores de la literatura gótica y fantástica es un problema esencial de tipificación. Es decir, se da el caso de que, con cierta insistencia, una misma obra literaria se describe como gótica y como fantástica en los análisis críticos de diferentes autores. Un primer acercamiento al tema parece señalar que la crítica española, francesa e hispanoamericana se ha querido centrar en la literatura fantástica, mientras que los estudios anglosajones parecen priorizar las visiones góticas. Así, mientras autores como Roas, Todorov, Bressière, Bozetto, Caillois, Duperray, Vax, Barrenechea, Campra, Abraham, Olea Franco, Alazraki o Morales analizan literatura fantástica, Punter, Botting, Byron o Miles, entre muchos otros, analizan la literatura gótica. No obstante, hacer una afirmación tan categórica sería obviar los estudios sobre literatura gótica escritos en España e Hispanoamérica y los análisis fantásticos de autores anglosajones. Para los primeros cabe destacar los análisis de Cuenca, Álvarez Rodríguez, Amícola o el propio Cortázar, mientras que Jackson y Armitt son dos excelentes representantes de autoras anglosajonas que publican sobre literatura fantástica.

Las concepciones literarias de estos y otros autores pueden coincidir en fondo y forma, pero se diferencian en la nomenclatura utilizada para definir determinadas realidades. Es decir, diferentes críticos pueden estar haciendo referencia a una misma realidad desde una perspectiva coincidente pero dándole diferente nombre. Esto complica aún más el intento de clasificar a estos autores dentro de compartimentos estancos que dividan dos modos de escritura ya difícilmente diferenciables de por sí.

Los autores que han utilizado el término “fantástico” para describir ciertas narraciones parecen optar por una de tres posibilidades en su relación con lo gótico: 1) lo reducen a un limitado grupo de narraciones de finales del siglo XVIII inglés, 2) lo engloban dentro de un concepto más amplio de literatura fantástica, o 3) lo limitan al mero escenario. Estas opciones, obviamente, no son exclusivas entre sí. Herrero Cecilia, por ejemplo, considera la literatura gótica como un fenómeno exclusivo de los siglos XVIII y XIX cuyo impacto principal se reduce a la construcción de una atmósfera determinada. Así, el autor afirma que este tipo de literatura “se trata más que nada de una especie de recurso teatral o de un escenario rebuscado (mitificación del castillo medieval tétrico y terrorífico) donde van a tener lugar ciertos prodigios extraños” (44) y que su producción termina en el siglo XIX: “La novela gótica tendrá su último representante en Charles Robert Maturin, autor de *Melmoth el errabundo* (1820)” (45). Este tipo de narrativa está, en los análisis del autor, claramente diferenciada de lo fantástico moderno que surge con el romanticismo (51).

Una cita extraída de *Fantasy: The Literature of Subversion* de Rosemary Jackson puede resumir gran parte de la problemática referente a la clasificación de ciertas obras y autores como góticos o fantásticos:

The negative versions (inversions) of unity, found in the modern fantastic, from Gothic novels – May Shelley, Elizabeth Gaskell, Dickens, Poe, Dostoevsky, Stevenson, Wilde – to Kafka, Cortazar, Calvino, Lovecraft, Peake and Pynchon, represent dissatisfaction and frustration with a cultural order which deflects or defeats desire. (180)

De acuerdo con estas palabras, tanto Shelley, como Dickens, Poe, etc. deben ser considerados representantes de la novela gótica, mientras que escritores como Lovecraft o Pynchon son representantes de lo fantástico. Además, cabe destacar la manera en la que la autora incluye las narraciones góticas como primeras manifestaciones de la literatura fantástica como concepto más extenso. Además, la inclusión de Wilde o Poe como autores góticos también se sitúa en clara oposición a los análisis de otros críticos, como López Santos o el propio Herrero Cecilia, que anclan la producción de este tipo de literatura a las novelas del siglo XVIII publicadas principalmente en Inglaterra.

La confusión de términos se complica aún más si tenemos en cuenta la clasificación de diversas obras consideradas como pertenecientes al propio campo de estudio por parte de las dos corrientes críticas. Roas, por ejemplo, utiliza la novela *Dracula*, considerada narrativa cumbre del gótico de fin de siglo, para ilustrar la necesidad que para el autor tiene la literatura fantástica de proponer un elemento extraño, en este caso el vampiro, que transgreda las leyes

naturales (“La amenaza” 17). Alazraki también considera fantásticas un grupo de novelas y cuentos que, para la crítica del gótico, constituyen puntos clave en la evolución del terror literario. Es el caso de las producciones de autores como Hoffmann, Poe, Maturin, Hawthorne, Dickens o Sheridan Le Fanu. Recordemos también que muchos de estos escritores habían sido considerados como góticos por parte de Rosemary Jackson.

En oposición a los análisis de estos autores, que parecen dar prioridad a una visión fantástica de diversas narraciones no miméticas y que, como ya hemos visto, sitúan el gótico en los márgenes de sus estudios, encontramos investigaciones que defienden esta literatura de terror como la última representación contemporánea de lo insólito. En palabras de Maria Beville:

As postmodernism emerged in the literature of the late twentieth century, the fantastic as a genre exploded, and gradually became a free-floating concept related to the unrealities that we now need in literature and art as ontological ‘boundary markers’. Due to newly emerging concepts of uncertainty and hesitation in literature, the suspension of disbelief in the reading of fantastic literature no longer had the same effect. Following this ‘explosion,’ all that remained as dominant from the fantastic, it would seem, is the Gothic, as a durable form of expression that continues to haunt every twenty first century literature and art. (*Gothic* 93)

Beville marca *La metamorfosis* de Kafka como un punto de inflexión representativo de un cambio en las realidades literarias de lo fantástico hacia lo gótico. Al mismo tiempo que el origen del terror se aleja de concepciones de lo cotidiano, la literatura parece, según Beville, acercarse a las convenciones góticas. Así pues, los estudios contemporáneos que mantienen el gótico apartado de sus exámenes, desestiman la prevalencia del terror, de lo sublime y de la presencia de un imaginario esencial en muchas narrativas postmodernas (*Gothic* 94). El individuo, en una situación cotidiana que se ve invadida por fuerzas extrañas pasa a ser, a finales del siglo XX, un personaje ordinario que debe enfrentarse a situaciones extraordinarias, como imaginó el primer gótico: “The explosion of, or ‘death’ of, the fantastic and its reincarnation in the form of the Gothic-postmodernist text, returns to dealing with ordinary people in extraordinary situations and with this emerges a significant emphasis upon the nature of the individual and concepts of self and identity” (94). Este acercamiento a lo gótico contemporáneo explicaría la utilización de ciertos motivos típicamente fantásticos en las narrativas de los últimos años y la necesaria alteración de los mismos. El giro introspectivo de lo insólito hacia el mundo interior necesariamente trae consigo un cuestionamiento de la propia realidad humana. Los nuevos interrogantes postmodernos se

proyectan, pues, en las figuras intersticiales del gótico contemporáneo: el papel principal de los nuevos monstruos de este siglo no es el de amenazar el mundo cotidiano que nos rodea, sino el de proponer una invitación al cuestionamiento de las propias concepciones de lo humano. Y es precisamente esta duda de la propia naturaleza donde se esconde el origen principal del terror gótico contemporáneo.

No obstante, por mucho que los análisis de Beville favorezcan cualquier estudio que pretenda, como este, reclamar el valor esencial de la literatura gótica de nuestros tiempos, sería, desde mi punto de vista, un error considerar lo fantástico como un género “muerto”. No obstante, sí que se antoja de esencial importancia aclarar las diferencias formales, textuales y extratextuales existentes entre la literatura fantástica y la gótica desde un punto de vista que sea lo suficientemente ecuánime al reconocer el papel fundamental de ambos modos en la historia de la literatura. Por tanto, y a la vista de las diferentes problemáticas expuestas en relación a la historia, los rasgos esenciales y la relación con lo cotidiano y/o social y a los intentos confusos de otros autores de aclarar estos términos, se antoja imperante establecer una clara explicación de los elementos intrínsecos (elementos fundamentales) y extrínsecos (relación con otros textos y con la realidad social) tanto de las producciones góticas como de las fantásticas. El resto de este apartado presentará un acercamiento a una descripción de ambos modos que no los considere excluyentes ni extintos, sino que reconozca su continuación, así como su necesaria inmersión dentro de una noción más amplia de literatura no mimética desde la que ambos tipos de escritura pueden reproducirse y entremezclarse en numerosos textos dando como resultado narraciones tanto góticas-fantásticas, como góticas-realistas, de ciencia ficción gótica y tantas otras posibilidades como permita el uso de lo insólito literario. Se rechazarán, pues, concepciones simplistas que reduzcan lo gótico al mero escenario y/o lo consideren sencillamente la evolución o el origen de la literatura fantástica.

1.2.2. Una teoría para diferenciar lo gótico de lo fantástico

El primer paso en la diferenciación entre los modos de escritura góticos y fantásticos debe determinar los rasgos fundamentales de ambas tradiciones. Como he analizado anteriormente, la problemática que genera la crítica de una u otra vertiente depende en gran medida de la cercana relación que tienen tanto lo fantástico y lo gótico con la evocación del miedo y la presencia de lo sobrenatural. Un acercamiento a las distintas formas que los dos modos tienen de presentar estos elementos permitirá diferenciar las dos tradiciones y sugerirá

la necesidad de ampliar los horizontes genéricos y descriptivos de la crítica fantástica y gótica.

1.2.2.1. La opción a lo sobrenatural.

Todo estudio de literatura fantástica que se precie no puede prescindir de una referencia a la presencia de este elemento fundamental, ya que, como afirma David Roas, este es “el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural” (“La amenaza” 8). Algunos autores, no obstante, han apuntado a la posibilidad de la existencia de postulados fantásticos pero no sobrenaturales. Así, en el prólogo a *La invención de Morel* de Bioy Casares, Borges afirma lo siguiente:

Las ficciones de índole policial –otro género típico de este siglo que no puede inventar argumentos. Refieren hechos misteriosos que luego justifica e ilustra un hecho razonable; Adolfo Bioy Casares, en estas páginas, resuelve con felicidad un problema acaso más difícil. Despliega una Odisea de prodigios que no parecen admitir otra clave que la alucinación o que el símbolo, y plenamente nos descifra mediante un solo postulado fantástico pero no sobrenatural. (15)

De acuerdo con estas premisas que propone Borges, la obra de Bioy Casares, por algunos tratada de ciencia ficción o incluso de cuento gótico,³⁶ entraría dentro de la esfera de lo fantástico, aunque sus presuntas realidades sobrenaturales fueran explicadas al final. Lo mismo ocurriría, siguiendo los mismos supuestos, con otras narraciones de “lo extraño” *todoroviano* como la propia literatura policial. Algunas afirmaciones de Rosemary Jackson también parecen insistir en esta idea, especialmente cuando la autora afirma que lo fantástico se centra en “inverting elements of this world, re-combining its constitutive features in new relations to produce something strange, unfamiliar and *apparently* ‘new’, absolutely ‘other’ and different” (8).³⁷ Una vez más, si tomamos como válida esta aseveración, podríamos considerar como fantásticos todos los relatos que presenten una realidad distorsionada u ominosa ya sea por la presencia de un misterio de naturaleza extraña pero explicable desde las leyes naturales, o por las visiones alteradas de un protagonista bajo los efectos del sueño, la hipnosis o las drogas.

Estos escenarios, así como muchos otros que podrían considerarse fantásticos si aceptamos estas premisas de exclusión de lo sobrenatural, son un terreno ampliamente

³⁶ Ordiz Alonso-Collada, “El modo gótico en *La Invención de Morel*”, 2012.

³⁷ Cursivas en el original.

estudiado por la crítica de lo gótico. Por esto, mi estudio sigue, en este aspecto, las pautas ofrecidas por Roas: la literatura fantástica debe contar con la presencia de lo sobrenatural; por lo tanto, se excluirían del ámbito de lo fantástico las narraciones de lo meramente extraño, lo psicopático, lo policiaco, lo perteneciente a la ciencia-ficción y, en última instancia, una gran parte de lo gótico. Este es también el punto de partida del primero de los rasgos diferenciadores entre lo fantástico y la literatura de terror: mientras que la primera depende de la presencia de lo sobrenatural, la segunda no se somete a ella para evocar el miedo.

Así, encontramos numerosos ejemplos de ficciones góticas que, gracias a los recursos de lo extraño, lo oscuro y lo incomprensible trabajan en su construcción del miedo. El origen de estas narraciones de terror no sobrenatural puede buscarse en las primeras novelas góticas de la denominada corriente de lo racional, es decir, aquellas que presentan un elemento extraño que finalmente tiene una explicación natural. Roas también aclara esta idea cuando afirma que, si bien para él el género fantástico nace con la novela gótica, es únicamente descendiente de aquellas narraciones “en las que lo sobrenatural tiene una presencia efectiva”, lo que necesariamente excluye “otro tipo de novelas también denominadas «góticas» en las que lo (aparentemente) sobrenatural acaba racionalizado al final de la historia” (22). Así pues, ya desde sus comienzos la relación de lo fantástico y lo gótico ha venido determinada por la presencia de lo sobrenatural en las narraciones.

Es interesante notar la manera en la que Herrero Cecilia indirectamente apunta hacia la dirección del gótico cuando determina los tres escenarios en los que puede aparecer lo extraño:

Este género presenta, al menos, tres direcciones importantes: 1) los relatos que explotan los sentimientos de miedo y de terror sin hacer intervenir la dimensión de lo sobrenatural que caracteriza a lo fantástico (ejemplos: *El pozo y el péndulo* y *El barril amontillado* de Poe; *El Albergue* de Maupassant; muchos de los relatos de Stephen King, etc.). 2) Los relatos que explotan el tema de la locura, la alucinación, los sueños... sin mezclar estos temas con las dimensiones de lo fantástico (ejemplos: *Berenice* de Poe; *Un loco* de Maupassant, etc.). 3) Los relatos basados en un enigma o en unos hechos enigmáticos que exigen una solución. Aquí caben ejemplos como *El escarabajo de oro* de Poe, y los relatos de la novela policiaca de enigma”. (83)

Esta descripción que Herrero Cecilia propone de lo extraño necesariamente tiene numerosos puntos en común con algunas de las delineaciones del modo gótico, entre las que David Punter y Glennis Byron mencionan la persecución, la paranoia y la alucinación.

Esto no quiere decir, no obstante, que se pueda trazar una línea diferenciadora entre fantástico y gótico mediante una correspondencia del primero con lo sobrenatural y el segundo con lo extraño. De hecho, una concepción de lo gótico como la que estoy planteando abre la puerta a una consideración amplia de dicho modo, no necesariamente anclada a lo sobrenatural y, por tanto, capaz de transformar cualquier tipo de discurso literario³⁸. Como ya mencioné con anterioridad, podemos encontrarnos, así como con ejemplos de lo terrorífico no sobrenatural y también con narraciones que podrían encuadrarse dentro de un modo gótico-fantástico, con manifiestos elementos góticos en un contexto cotidiano con presencia de lo sobrenatural.

1.2.2.2. La presencia del miedo

Como ya se examinó más arriba, gran parte de la problemática generada alrededor de la literatura fantástica y la gótica está directamente relacionada con el hecho de que los críticos de ambos modos han descrito la evocación del miedo como uno de los elementos definidores de sus respectivas tradiciones. David Roas, estudioso de lo fantástico, lo afirma así: “La transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector” (“La amenaza” 30). Poco después, no obstante, Roas parece suavizar su argumento cuando declara:

Tal vez sería mejor utilizar el término «inquietud», puesto que al referirme al «miedo» no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, intención tan grata al cine de terror (y tan difícil de lograr leyendo un texto). (30)

En la concepción de literatura gótica y su diferenciación con la literatura fantástica que pretendo introducir en este estudio, la presencia del miedo es solamente una condición ineludible de la primera. Esta idea del miedo tampoco tiene que ver con el susto o el espanto físico, que también pueden aparecer, sino con un terror intrínseco causado en el lector ante la presencia de los acontecimientos ominosos, sean o no sobrenaturales. Así, la literatura gótica nos muestra que igualmente terrorífico puede ser un fantasma, un vampiro, o un asesino en serie, aunque ambos ejemplos no pertenezcan a lo fantástico.

³⁸ Cabría aquí recordar esa teoría desarrollada por Sage y Lloyd-Smith, quienes etiquetarían la literatura gótica de “genre-badge” (“Introduction” 2).

Buscar un ejemplo de la tradición norteamericana para ilustrar esta idea nos lleva a cuestionar dónde se sitúa el origen del miedo en una narración como *The Shining* de Stephen King. ¿Son las temibles apariciones (¿fantasmas? ¿visiones?) las que provocan terror o la propia enajenación de Jack Torrance? Los tortuosos pasillos del Hotel Overlook y la perversa historia que esconden no son sino reflejos de la propia psique de Jack: lo que es verdaderamente escalofriante de la narración es precisamente esta materialización de lo infame en el propio humano, que convierte la figura protectora del padre en un violento homicida. Son estos terrores familiares, por tanto, los que convierten al texto en una narración gótica. Por supuesto que también se podría argumentar, tanto en términos *todorovianos* como en relación a teorías posteriores, que *The Shining* es un relato fantástico. La narración muestra el esquema arquetípico de este modo tal y como lo argumenta Roas: al argumento presenta una familia corriente de clase media, un ejemplo de lo natural cotidiano, que se ve amenazada por la presencia de lo desconocido. Además, la novela mantiene, durante gran parte de su desarrollo, la ambigüedad del elemento sobrenatural, que puede verse como factual o como visiones creadas por la propia mente turbada de Jack, de modo que también se cumple la incertidumbre intrínseca a la presencia de lo fantástico tal y como la describe Todorov. Como vengo argumentando a lo largo de este capítulo, la posibilidad de que tanto el discurso fantástico como el gótico aparezcan en una misma obra de ficción no significa la exclusión de ninguno de los dos elementos.

Todorov también se aproxima a la cuestión del miedo en la literatura fantástica para afirmar que “hay relatos fantásticos en los que el miedo está ausente: pensemos en textos tan diferentes como *La princesa Brambilla*, de Hoffmann, y *Vera*, de Villiers de l’Isle-Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una condición necesaria” (“Definición” 59). Herrero Cecilia también propone una argumentación similar cuando afirma:

El relato fantástico puede tratar unos temas (el vampiro, el licántropo, el monstruo, el espectro, el aparecido, el muerto-vivo, etc.) que por sí mismos son susceptibles de suscitar el miedo, el terror o la angustia en el lector; pero no es necesario que el relato fantástico tenga que tratar siempre estos temas. Existen numerosos relatos *fantásticos* que no pretenden suscitar una reacción de angustia o de miedo, y, por otro lado, existen también muchos relatos de *miedo* o de *terror* que poco o nada tienen que ver con la estética específica del relato fantástico. (32)³⁹

³⁹ Cursivas en el original.

Con estas palabras Herrero Cecilia asienta unas bases excelentes para una diferenciación incontestable entre literatura gótica y fantástica. De acuerdo con estas ideas, los dos modos pueden coincidir en determinados contextos textuales, pero también pueden aparecer de manera independiente en muchos otros. La línea divisoria entre ellos debe dibujarse atendiendo a la presencia o ausencia de lo sobrenatural y de la evocación del miedo.

Algunos de los críticos que defienden la necesaria presencia del miedo en literatura fantástica apoya sus argumentos en las teorías que Lovecraft presentó en su ensayo *Supernatural Horror in Literature*: “Lovecraft llegó incluso a afirmar que el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector, y esa experiencia debe ser el miedo” (Roas “La amenaza” 31). Lovecraft utiliza los términos de “weird tale”, “horror story” o “terror-literature” para definir su concepción de una literatura de terror que trata temas como el miedo a lo desconocido, la presencia de entes extraterrestres o la amenaza del dolor y de la muerte. En estos “horror tales” que describe el autor, la temática se presenta mucho más afín a las concepciones modernas de literatura gótica que a la realidad fantástica, especialmente cuando hace referencia a la fascinación por el Mal: “When to this sense of fear and evil the inevitable fascination of wonder and curiosity is super-added, there is born a composite body of keen emotion and imaginative provocation” (14). Además, Lovecraft le niega a este tipo de literatura la posibilidad de un modelo teórico como el que se tiende a aplicar a la literatura fantástica, lo que también acerca sus argumentaciones a la noción extensa de literatura gótica que describo en este estudio, además de dar una importancia significativa a la atmósfera, elemento tradicionalmente asociado al funcionamiento de lo gótico:

Naturally we cannot expect all weird tales to conform absolutely to any theoretical model. Creative minds are uneven, and the best of fabrics have their dull spots. Moreover, much of the choicest weird work is unconscious, appearing in memorable fragments scattered through material whose massed effect may be of a different cast. (15-16)

Así, la “weird literature” que describe el autor puede esconder sus efectos ominosos en relatos de variada naturaleza, de una manera similar al gótico moderno.

Las obras que describe Lovecraft en su ensayo también sugieren la misma idea: El autor trata obras tan variadas como *Caleb Williams*, *Frankenstein*, o los relatos de Anne Radcliffe, narraciones no consideradas fantásticas. Mientras que el elemento que altera la realidad natural en la novela de Mary Shelley es la propia tecnología, por lo que estaríamos ante uno de los primeros ejemplos de la literatura de ciencia ficción, tanto las narraciones de

Radcliffe como el *Caleb Williams* de Godwin carecen de elemento sobrenatural o, si lo presentan, siempre viene acompañado de una explicación racional. No obstante, esta ausencia no parece alterar la integridad de la “weird tradition”: de *Caleb Williams*, Lovecraft afirma que “though non-supernatural, has many authentic touches of terror” (38), mientras que algunos elementos terroríficos sirven para evocar el efecto oportuno en la narrativa de Radcliffe:

A few sinister details like a track of blood on castle stairs, a groan from a distant vault, or a weird song in a nocturnal forest can with her conjure up the most powerful images of imminent horror; surpassing by far the extravagant and toilsome elaborations of others. Nor are these images in themselves any the less potent because they are explained away before the end of the novel. (27)

No obstante, la explicación racional sí que separa estas narraciones del ámbito de lo fantástico: recordemos que el propio Roas había eliminado las narraciones de Radcliffe del estudio de este modo precisamente por esta razón. La consideración de estas obras como pertenecientes a la tradición del “horror-tale” los alejan de los postulados de Lovecraft sobre la literatura fantástica y los acercan más a una concepción amplia de literatura gótica, no dependiente de lo sobrenatural pero sí de la evocación del miedo. Por esto, considero un error de base el utilizar las ideas de Lovecraft para defender una noción válida de literatura fantástica.

Podemos concluir, por tanto, que mientras la literatura gótica centra todos sus recursos en evocar el miedo, este no es una condición ineludible de lo fantástico. Si bien los elementos sobrenaturales que alteran la realidad cotidiana de los personajes y, por tanto, subvierten la propia concepción de lo natural, pueden causar una sensación de extrañeza o de angustia, es una equivocación considerar todas las narraciones fantásticas como relatos de terror. El uso que Susana Reisz hace del “temor” o “inquietud” producidos por lo fantástico servirá como sinopsis de esta idea:

No es el carácter aterrador o inquietante del suceso el que lo vuelve apto para una ficción fantástica sino, antes bien, su irreductibilidad tanto a una causa natural como a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada. El temor o la inquietud que pueda producir, según la sensibilidad del lector y su grado de inmersión en la ilusión suscitada por el texto, es sólo una consecuencia de esta irreductibilidad. (197)

La diferencia básica entre la literatura fantástica y la gótica depende, por tanto, de la presencia o ausencia del elemento sobrenatural y del contraste entre la evocación del miedo y la sensación de inquietud ante lo desconocido. Una vez establecida este contraste, es preciso

reiterar que la literatura gótica no forma parte de la literatura fantástica ni viceversa: son dos modos de escritura independientes que presentan evoluciones similares, pero que tienen sus propios rasgos intrínsecos aunque, en un principio, estos se antojen difícilmente delimitables.

Una vez establecida una diferenciación básica, no obstante, nuevas dudas surgen acerca de la relación existente entre la literatura gótica y la fantástica. ¿Pueden colaborar estos dos modos dentro de un mismo texto? Si lo hacen ¿de qué manera? ¿Cuál es la relación entre la literatura gótica, la fantástica y otros modos de representación no miméticos? El siguiente apartado de este estudio intentará ofrecer un análisis que dirima estas y algunas otras cuestiones.

1.2.3. Lo gótico, lo fantástico y otros modos afines

1.2.3.1. La fantasía ⁴⁰

La literatura fantástica ha sido, como ya hemos visto, estructurada como género alrededor de unos elementos fijos e inmutables: la presencia de lo sobrenatural, el choque entre dos mundos, la sensación de angustia/miedo que provoca lo desconocido, el poder de subversión social que propone, etc. El gótico, por otro lado, se presenta en la crítica moderna como un tipo de discurso transformador de textos, que puede, por su capacidad de adaptación, combinarse con otros muchos géneros y tradiciones. Los exámenes de críticos como Corwell, Jackson o Armitz me ayudarán a elaborar una concepción inclusiva de la literatura de lo insólito que pueda recoger como propias manifestaciones de diferente naturaleza, entre las que necesariamente se incluirán lo gótico y lo fantástico, y a aceptar una necesaria interrelación entre ambos modos de escritura en numerosos textos.

Las concepciones de Neil Cornwell al respecto son de gran relevancia para comprender esta capacidad de fusión de los elementos góticos con otros géneros: “Variations on [the] classic Gothic masterplot allow the genre to overlap with, or merge into, the fictional modes of psychological realism, the uncanny, the fantastic of the marvellous.” (“European Gothic” 29). El autor distingue diferentes paradigmas que podríamos resumir en los siguientes términos: El “gótico fantástico”, siguiendo los argumentos de Todorov, insiste en la vacilación acerca del elementos sobrenatural; El “gótico romántico” presenta un sistema

⁴⁰ Traduzco “fantasía” de la voz inglesa *fantasy* que, como explicaré en este apartado, se ha tratado en crítica anglosajona como un concepto equivalente a lo que yo denomino “lo insólito” y que, por tanto, se diferencia de la noción de literatura fantástica. Para evitar posibles confusiones, prefiero utilizar el término “lo insólito” para referirme a este tipo de manifestaciones de la ficción no mimética.

dualista que enfrenta elementos psicológicos, religiosos u ocultos (con elementos como demonios, fantasmas o sílfides que representan la presencia de “otro mundo”); un acercamiento más impetuoso en esta dirección resulta en el “gótico maravilloso”, que presenta unos acontecimientos que tienen lugar en espacios completamente ficcionales; El gótico también puede presentar un énfasis en la psicología de los personajes (gótico psicológico”), o en el contexto (“gótico histórico” o “gótico social”); El acento en otros elementos pueden llevar al “gótico del horror” o el “gótico criminal” (“European Gothic” 29). Según los análisis de Cornwell, el tipo de literatura de terror que se crea depende tanto del énfasis que presente como del tipo de discurso con el que se entremezcle. Una noción tan dilatada de este modo de escritura nos lleva a considerar una serie de paradigmas casi interminable, pero también insiste en la exploración del modo gótico y el fantástico como elementos que pueden combinarse dentro de un mismo texto.

Independientemente de si entendemos lo fantástico como un género o no,⁴¹ es preciso reconocer esta capacidad de fusión con los elementos góticos. Una división transversal que no permita la interacción entre ambos modos significaría desechar una exploración a fondo de una serie de discursos híbridos de potencial relevancia. Corwell afirma que “the borders between literary genres are not clear in the 20th century” (*Literary Fantastic* 141): las mezclas entre los géneros y los recursos que se llevan a cabo en la postmodernidad dificultan de esta manera la determinación de cualidades absolutas para definir géneros y modos literarios.

Rosemary Jackson propone una visión que también plantea una noción más extensa de la literatura fantástica, para introducir una clasificación superior que comprendería un amplio espectro de los discursos de lo no mimético:

It could be suggested that fantasy is a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations. Borrowing linguistic terms, the basic model of fantasy could be seen as a language, or *langue*, from which its various forms, or *paroles*, derive. Out of this model develops romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier,

⁴¹ Mientras que Todorov lo denomina género, autores como Irène Bressière o Harry Belevan utilizan definiciones menos precisas: “una lógica narrativa determinada” (Bressière 84) o “un tipo de expresión susceptible de emanar de/en cualquier técnica o género” (Belevan 106).

Kafka, H. P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc. (Jackson 7).⁴²

Esta teoría parece sugerir una doble concepción de lo fantástico: por un lado, estamos ante un “modo” literario que sigue las pautas descritas por Jameson y, por otro, se considera lo fantástico como un género siguiendo las concepciones de Todorov. Esta diferencia es de especial interés a la hora de entrar en cualquier disquisición de tipo teórico sobre la relación de lo gótico con otros modos o géneros, ya que toda descripción que se haga en este ámbito ha de nacer necesariamente de una u otra consideración. En una afirmación sobre lo fantástico que puede ser extrapolado también a lo gótico, escribe Jackson: “Like the ghost which is neither dead nor alive, the fantastic is a spectral presence, suspended between being and nothingness” (20).

Lucie Armitt parte de las apreciaciones de Jackson en *Theorising the Fantastic* para proponer una división fundamental entre “fantasía” y “lo fantástico”, en la que lo segundo se acerca más al objeto de estudio de Todorov y Roas, entre otros. La “fantasía”, por otro lado, se convierte en un elemento amplio y cambiante, que recoge un gran número de discursos: “Fantasy ... is, like all other literary modes, fluid, constantly overspilling the vey forms it adopts, always looking, not so much for escapism but certainly to escape the constraints that critics like this always and inevitably impose upon it” (3). Para la autora, tanto lo fantástico como lo gótico, los cuentos de hadas o la ciencia ficción forman parte de la fantasía como un modo de representación más extenso, esencialmente situado en los márgenes del canon literario.

Las concepciones de Cornwell, Jackson y Armitt permiten la configuración de una teoría de la literatura no mimética como una unidad más extensa a la que pertenecerían una serie de discursos variados que tradicionalmente han sabido recoger distintas figuraciones de lo insólito. Los diferentes modos de escritura pertenecientes a esta “literatura de la fantasía” se diferencian entre sí por una serie de elementos determinados (presencia/ausencia de lo natural, mundos cotidianos/mundos futuros, evocación del miedo/búsqueda de la angustia, etc.), pero constantemente sobrepasan los límites de sus propias clasificaciones, combinándose entre sí para resultar la creación de textos híbridos.

1.2.3.2. Otros modos de representación de lo insólito

⁴² Cursivas en el original.

Las numerosas confluencias en los recursos góticos y fantásticos, especialmente en un contexto contemporáneo, justifican la extensión dedicada a distinguir sus elementos fundamentales. No obstante, después de considerarlos como pertenecientes a una categoría más amplia de lo no mimético, resta examinar la presencia de otros modos que también se acogen a esta clasificación y plantearse sus posibilidades de combinación con el gótico literario.

1.2.3.2.1. Lo extraño y lo ominoso

A pesar de que los elementos esenciales de estos modos de representación ya se han venido apuntando de manera transversal en los análisis de lo fantástico, la reciente teorización de la fantasía como elemento superior con el que las formulaciones determinadas de lo no mimético establecen relaciones paradigmáticas hace necesario examinar algunos de sus recursos fundamentales y sus posibilidades de interconexión con el gótico. Para una definición de lo extraño es necesario, una vez más, acudir a los postulados iniciadores de Todorov. Recordemos que el autor define lo extraño como uno de los géneros vecinos a lo fantástico: se trata de narraciones que presentan una serie de elementos insólitos que pueden explicarse según las leyes racionales. Si estos fenómenos parecen sobrenaturales durante gran parte del relato, pero finalmente encuentran una explicación racional, estamos ante lo que la crítica ha denominado “lo sobrenatural explicado” y Todorov “lo fantástico-extraño” (“Lo extraño” 68). Ejemplos de esta tendencia serían las ya mencionadas novelas de Ann Radcliffe. Si, por el contrario, las narraciones describen una serie de acontecimientos excepcionales perfectamente explicables por medio de las leyes naturales, estamos ante la presencia de “lo extraño puro” (“Lo extraño” 70). La definición que Todorov ofrece de lo extraño es, no obstante, bastante imprecisa al afirmar que es un género que “sólo está delimitado por un lado, el de lo fantástico; por el otro se disuelve en el campo general de la literatura” (70). Ejemplos que ilustran esta tendencia son, de acuerdo con el autor, las novelas de Dostoievski, algunas narraciones de Edgar Allan Poe, como “The Fall of the House of Usher” o las historias policíacas.

La parte más sugestiva del análisis de Todorov es que establece una correspondencia entre lo extraño como género vecino a lo fantástico y lo *Unheimliche* freudiano, de manera que también se relaciona con la literatura de horror y la evocación del miedo. Si bien sería relativamente fácil establecer una analogía entre lo extraño todoroviano y lo gótico debido, principalmente, al papel que “lo ominoso” descrito por Freud tiene en la crítica de este modo,

hacerlo sería negarle a la literatura de terror la posibilidad de lo sobrenatural. Además, no debemos olvidar que otros críticos como Roas establecen una relación bidireccional entre lo siniestro y lo fantástico. Por esta razón creo que es necesario deshacer ambos paralelismos absolutos: mientras que es cierto que existen narraciones que relatan episodios de naturaleza inquietante pero no sobrenatural, y que utilizan los recursos de lo ominoso freudiano (como los elementos en la enumeración de Bennett y Royle), podemos también encontrarnos con textos fantásticos o maravillosos que presentan el elemento siniestro. Es decir, no concibo una relación absoluta y bidireccional entre lo extraño como modo literario y lo ominoso como recurso ya que son elementos que, si bien pueden aparecer conjuntamente en algunos textos, no son mutuamente dependientes.

Así, la noción amplia de lo gótico que presenta este estudio permite su combinación con elementos extraordinarios y/o siniestros pero no sobrenaturales, como los presentados, efectivamente, en muchos de los relatos de Poe (quien, por otro lado, es considerado una de las figuras iniciáticas de la literatura gótica norteamericana).

1.2.3.2.2. Lo maravilloso y la ciencia ficción

Es la definición de Todorov de lo maravilloso la que, de manera general, ha prevalecido en argumentaciones posteriores de otros críticos. El autor lo define como uno de los géneros fronterizos con lo fantástico, en los que el elemento sobrenatural exige la aceptación de nuevas leyes de ordenación de la naturaleza. Con una estructura paralela a la de lo extraño, lo maravilloso todoroviano se divide en lo “fantástico-maravilloso” y lo “maravilloso puro”. El primer caso comprendería las narraciones que invitan a poner en duda el elemento sobrenatural durante gran parte de su desarrollo, únicamente para ser aceptado como verdadero al final. Todorov propone el cuento “La morte amoureuse” de Théophile Gautier como ejemplo de este tipo de narraciones.

Frente a este género, más cercano a lo fantástico, encontramos ejemplos de textos en los que lo sobrenatural se presenta más como una premisa que como un recurso de lo extraordinario, por lo que su aparición no provoca “ninguna reacción particular, ni en los personajes, ni en el lector implícito” (“Lo extraño” 77). Todorov subdivide el género de lo maravilloso en cuatro apartados: “lo maravilloso hiperbólico”, en los que “los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones, superiores a las que nos resultan familiares” (“Lo extraño” 78); lo “maravilloso exótico”, que relata acontecimientos sobrenaturales “sin presentarlos como tales” ya que se supone que “el lector implícito de los cuentos no conoce

las regiones en las que se desarrollan los acontecimientos; por consiguiente, no hay motivo para ponerlos en duda” (“Lo extraño” 79); en lo “maravilloso instrumental” aparecen “pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero, después de todo, perfectamente posibles” (79).

La última clasificación acerca el argumento de Todorov a lo “maravilloso científico”, o la ciencia ficción que, para el autor, presenta “lo sobrenatural explicado de una manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no conoce” (“Lo extraño” 80). Si bien esta argumentación encaja dentro de la estructura que el autor propone, en mi opinión la ciencia ficción debería considerarse un modo de escritura paralelo al de lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño, pero no subordinado a ninguno de ellos. La principal diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico por un lado, y la ciencia ficción por el otro, depende de la consideración que tengamos del elemento sobrenatural. Desde mi punto de vista, es necesario distinguir lo sobrenatural inexplicado que aparece en lo maravilloso y lo fantástico de lo extraordinario, pero potencialmente ordinario, que presenta la ciencia ficción. Mientras que tanto en los mundos maravillosos como en los de ciencia ficción la presencia del elemento insólito no se cuestiona, esta literatura de lo “maravilloso científico” cuenta con un elemento de potencialidad o de anticipación: inventa un mundo imaginario “que podría ser *real* en un futuro más o menos lejano” (Herrero Cecilia 78). Es decir, la ciencia ficción juega con sugerirnos que un futuro post-catastrófico como el que presenta Philip K. Dick en *The Divine Invasion* o las distopías del tipo de *Brave New World* de Huxley o *Nineteen Eighty-Four* de Orwell son potencialmente posibles. Es esta la característica que distingue este género de los mundos extraordinarios que imagina lo maravilloso: no entendemos como un posible futuro la existencia de la Tierra Media de *The Lord of the Rings*.

La posibilidad de una combinación de ciencia ficción y literatura gótica ha generado un relativamente amplio caudal de opiniones críticas. Algunos de estos autores (Suvin 2005, Jameson 2005) han negado a estos dos modos la posibilidad de trabajar juntos en un mismo texto, debido principalmente a la conexión del primero con lo racional y lo futuro y lo segundo con lo sobrenatural y el pasado. Otras teorías más inclusivas no consideran estos factores como determinantes a la hora de contemplar una posible relación entre ambos modos. Así, autores como Brian Aldiss y David Wingove (1986) definen la ciencia ficción como “the search for a definition of mankind and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge (science), and is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mode” (164). Así, ficciones como *Frankenstein* de Mary Shelley, *The War of the Worlds* de H. G. Wells y más recientemente películas como *Alien* o *Blade*

Runner son ejemplos que se utilizan para ilustrar la asociación de estos géneros a la hora de presentar visiones ominosas sobre la monstruosidad y la otredad.

En los mundos de lo maravilloso (también lo maravilloso científico) se pierde la conexión esencial con la realidad cotidiana que colabora de manera esencial en la evocación del miedo gótico, especialmente, y como ya he mencionado anteriormente, en las narrativas contemporáneas. No obstante, no olvidemos que la narrativa gótica original también situaba sus escenarios en lugares imaginarios, alejados de la experiencia diaria de los lectores, y no por ello fallaban a la hora de conjurar los más fatídicos terrores. En lo relacionado con las impresiones prospectivas de la ciencia ficción, el gótico ofrece toda una serie de recursos aterradores que pueden combinarse con la imaginación distópica para la elaboración de un escenario desesperanzador. Es el caso, entre otros muchos ejemplos, de muchas novelas de lo que se ha denominado el “cyberpunk” (“that paradigmatic form of Gothic science fiction”, en palabras de Wasson y Alder, 4) que presentan la soledad angustiada de personajes perdidos en un mundo (virtual) sombrío e incomprensible, en una versión cibernética de las desesperanzadas claustrofobias de las heroínas en los castillos góticos.

Cabría también considerar las figuras de monstruos típicamente góticos, como el zombi, el vampiro o el fantasma, que también han sabido abandonar el terreno de lo sobrenatural para aparecer en ficciones que buscan una explicación científica de su existencia. Es este el caso de los vampiros de la novela *I Am Legend* (1954), de Richard Matheson, el “chupasangres” tecnológico de la película *Cronos* (1993) de Guillermo del Toro, los espectros que atemorizan al protagonista de *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares o la pandemia zombi, causada por una sonda espacial en *Night of the Living Dead* (1968). La aceptación de la presencia de la ciencia ficción gótica en estas narraciones de naturaleza híbrida abre la puerta a una mayor comprensión de los textos y de los diferentes retratos que ofrecen de la figura del “otro” monstruoso.

1.2.3.2.3. El realismo mágico

Podemos considerar el realismo mágico como otra de las formas que puede tomar lo insólito literario. Si bien es un término que se ha sometido constantemente al análisis crítico, también se trata de un modo de representación que introduce una realidad que no corresponde con nuestra concepción racional del mundo. Generalmente entendido como un modo originario del territorio hispanoamericano, el realismo mágico juega con la inclusión del elemento insólito en una realidad que no se ve alterada por su presencia. Este modo de

representación se sitúa, por lo tanto, en un lugar ambiguo a medio camino entre lo fantástico y lo maravilloso, sin ser ni lo uno ni lo otro. Al plantear la compatibilidad del mundo natural y el sobrenatural, no se plantea un enfrentamiento entre las dos realidades, pero tampoco se crea un espacio radicalmente diferente al del lector. En palabras de Roas, en estas narraciones “lo irreal aparece como parte de la realidad cotidiana, lo que significa, en definitiva, superar la oposición natural / sobrenatural sobre la que se construye el efecto fantástico” (13).

La confluencia entre el realismo mágico y el gótico ha sido estudiada de manera muy breve en el artículo “The Magical Realism of the Contemporary Gothic” de Lucie Armitt (2000), que trata con textos tan variados como *The Crow Road* de Iain Banks, *Shame* de Salman Rushdie, *La casa de los espíritus* de Isabel Allende o la serie de libros de *Harry Potter*. Armitt, por lo tanto, expande el territorio de su crítica mediante el análisis de numerosos textos procedentes de diversos lugares, de manera que favorece una utilización amplia del término que puede aparecer entrelazada con otras formas de lo no mimético. No obstante, cabría considerar hasta qué punto el realismo mágico puede funcionar en combinación con la literatura gótica cuando acepta como natural el elemento extraordinario, en lugar de utilizarlo como un recurso en la evocación del miedo. Una exploración de la interacción entre ambos modos deberá, por tanto, partir de un estudio individual de textos determinados.

La relación extratextual entre el realismo mágico y la literatura gótica en Hispanoamérica, principalmente las diferentes apreciaciones sobre el origen de ambos modos en su proyección sobre la crítica, se examinarán con mayor detalle en capítulos posteriores.

1.3. El gótico contemporáneo

1.3.1. Consideraciones iniciales

Debido a su capacidad de adaptación y a su cualidad esencialmente híbrida, el gótico contemporáneo es un concepto difícilmente definible y aún más complejo de delimitar ya que sus fronteras son imprecisas. Además de estas cualidades formales, si entendemos el gótico como la literatura del terror, es necesario tener en cuenta el cambio en las concepciones sobre el miedo que han tenido lugar a lo largo de los años y en los diferentes territorios donde aparece este modo. Así, los monstruos desconocidos que rondaban las mansiones victorianas, que amenazaban con mancillar la honra de sus mujeres y robar la autoridad a sus hombres,

además de contaminar sus religiosos espíritus y condenarlos a la perdición eterna son, en los tiempos de la tecnología, formas rancias y obsoletas. No obstante, las sociedades de nuestra época también tienen inquietudes: miedo al desastre, al terrorismo, a la corrupción, a las incertidumbres que destilan de la posibilidad de un mundo futuro globalizado, contaminado y amenazador. En este contexto, la ficción literaria, que desde siempre ha sabido recoger y modelar las ansiedades de sus escritores y lectores, produce nuevos monstruos, ya no representantes del Mal absoluto y de la perdición del alma, ya no con formas ambiguas delegadas de lo desconocido, sino a modo de metáforas de los miedos contemporáneos.

El estudio de estos nuevos monstruos convertidos en metáforas cobra especial interés si tenemos en cuenta que “the process of rationalization has only gone part of its way, so that there remain large areas, and usually ones of momentous import, which are left unresolved only to make themselves felt with paralysing force in moments of crisis” (Grixti 51). Aún existen esquinas en el pensamiento que no han sido iluminadas por la ciencia y que guardan los desvaríos y las aberraciones del subconsciente. Se ha argumentado de manera muy extensa la manera en la que el modo gótico resurge en épocas que presencian violencia desmesurada o desequilibrio social, como en periodos de guerra, o de recesiones económicas. Pero ¿qué momento, de los que ha vivido el último siglo, no ha sido testigo de una crisis? Las Américas viven en un periodo de constante conflicto, tanto interno como externo, y es esperable que de esta atmósfera inestable surjan ficciones que presentan, a modo de metáforas, los miedos y las incertidumbres de los ciudadanos que la habitan. El gótico se convierte en reflejo del lado terrorífico de la cultura contemporánea del consumo y de la búsqueda obsesiva y perturbadora del placer:

Without the grandeur of a wild and natural past ... Gothic finds itself as the mirror of a baser nature, a symptom of a voraciously consumeristic commercial culture in which pleasure, sensation and excitement come from the thrills of a darkly imagined counter-world, embracing the less avowable regions of psyche, family and society as well as the gloomy remoteness of past cultures and rugged landscapes. (Botting “In Gothic Darkly” 12)

Siguiendo esta idea que conecta directamente la supervivencia del gótico con la literatura contemporánea, Stephen Bruhm resume los contextos sociales que inspiraron los miedos de los siglos XX y XXI, y que se ven reflejados en diferentes ficciones literarias y filmicas. Así, en los años cuarenta y cincuenta norteamericanos, la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría y la carrera espacial despiertan recelos respecto a la intromisión de la otredad proveniente del extranjero y su potencial contaminación de la pureza nacional (“The contemporary gothic”

260). Para Bruhm, ejemplos de este miedo a lo foráneo son ficciones como *The Boys from Brazil* (publicado en 1976) de Ira Levin, *The Exorcist* (en 1971) de William Peter Blatty o *The Tommyknockers* (en 1987) de Stephen King.

La segunda parte del siglo XX presenta una explosión tecnológica que revoluciona la manera de entender el mundo, pero que también tiene una contrapartida sombría y temerosa en las ficciones góticas: las nuevas armas y los avances científicos engendraron pesadillas sobre la destrucción de la raza humana y la posibilidad de la inteligencia artificial, ya sea en forma de robots o cíborgs. Este lado brumoso y potencialmente fatal de la ciencia se traduce en películas como *2001: A Space Odyssey* (1968), *The Omega Man* (1971) o *Dark City* (1998) en el contexto norteamericano (Bruhm “The contemporary gothic” 260), pero también en narraciones latinoamericanas como *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares o la novela *La primera calle de la soledad* de Gerardo Horacio Porcayo.

Bruhm también conecta el gótico contemporáneo con la aparición de movimientos sociales de igualdad como el feminismo, las reivindicaciones homosexuales y *queer*, y las luchas por los derechos de los afroamericanos en Estados Unidos. Para el autor, estos movimientos asaltan la supremacía ideológica de los valores tradicionales representada por el poder hegemónico del patriarcado heterosexual (“The contemporary gothic” 260). Otro elemento que se ha querido ver como un potencial ataque a estos grupos tradicionales de poder es la creciente secularización de la sociedad, que se refleja en la aparición de películas que tratan temas como el satanismo, por ejemplo *Rosemary’s Baby* (1968) o *The Omen* (1976 y 2006).

El lado más subversivo de esta interpretación del gótico como reflejo de su contexto es su creciente capacidad para convertirse en expresión de crítica social. Así, muchas de las ficciones del gótico contemporáneo reproducen, como adelantaba Botting, el lado más sombrío del consumismo y advierten de las consecuencias atroces de la aplicación de un capitalismo deshumanizado. Estos miedos se traducen en ficciones distópicas que imaginan una realidad no muy lejana a la presente, en la que un grupo reducido de supervivientes habita un mundo que finalmente ha sido destrozado por la acción humana. Un ejemplo de esta tendencia es, entre otras muchas otras, la película *Children of Men* (2006) de Alfonso Cuarón. La combinación de este imaginario distópico y profundamente crítico con el sistema, con una serie de miedos relacionados con la posibilidad de una infección vírica a gran escala que caracteriza los años posteriores a la guerra de Iraq resulta en la resurrección de uno de las figuras más representativas del gótico cinematográfico (y, cada vez más, literario) del siglo XXI: el zombi. Películas como la serie *Living Dead* de George A. Romero (*Night of the*

Living Dead, 1968; *Dawn of the Dead*, 1978; *Day of the Dead*, 1985; *Land of the Dead*, 2005; *Diary of the Dead*, 2007) son ejemplos paradigmáticos de las diferentes actualizaciones del zombie y su capacidad de análisis social, pero también son de especial interés las novelas *World War Z* (publicada en 2006) de Max Brooks o *Warm Bodies* (2010) de Isaac Marion, en el contexto estadounidense, o *Berazachussetts* (2007) del argentino Leandro Avalos Blacha o la película cubana *Juan de los muertos* (2011).

Precisamente porque las nuevas ficciones góticas se convierten en representaciones textuales de miedos culturales, muchos críticos han querido analizarlas a través de ideas cercanas al psicoanálisis. Según este acercamiento, Bruhm considera al gótico una necesidad de las sociedades occidentales contemporáneas que se enfrentan a una constante sensación de pérdida: “The Gothic’s basic investment in ravaging history and fragmenting the past meshes with our own investments now as we attempt to reinvent history as a way of healing the perpetual loss in modern existence” (“The contemporary gothic” 274). Esta desesperanza postmoderna tiene que ver, en esta interpretación, con los traumas culturales que nos ha dejado la historia de violencia de los siglos XX y XXI. Lucie Armitt resume esta idea de manera brillante y la conecta con el interés contemporáneo por las ficciones de terror:

In the twentieth century, however, one cannot help but observe that lists of atrocity at a variety of hands accumulate: two world wars, the Holocaust, the bombing of Hiroshima and Nagasaki, the war in Vietnam, the assassination of crucial leaders such as Martin Luther King and president Kennedy, the imprisonment of Nelson Mandela. As we move into the twenty-first century we have already seen the 9/11 attacks on the World Trade Center, leading to the imprisonment without trial of detainees in Guantanamo Bay and related political controversies, such as those surrounding ‘extraordinary rendition’ and acts of prisoner abuse. While one might argue that none of these is, in itself, a ‘Gothic’ event, each is an inhuman event and, collectively, one can see how such an accumulation works to inspire and reinforce an age in which a Gothic aesthetic flourishes. (*Twentieth* 81)

Bruhm y Armitt conectan la interpretación psicoanalítica del gótico con la histórica, de manera que entienden la literatura de terror contemporánea como un reflejo tanto de las atrocidades históricas de los dos últimos siglos como del trauma social que generan. Esta idea servirá de base para rastrear y describir las características fundamentales de este modo en los últimos años, así como su conexión esencial con las teorías de la postmodernidad.

Con los apartados siguientes pretendo examinar los principales conceptos que, desde disciplinas como la filosofía o el psicoanálisis, han ayudado a moldear las cambiantes

descripciones del modo gótico a través del tiempo. Las nociones que he decidido presentar, de manera muy breve, adquieren una relevante significación en el análisis de los textos contemporáneos: así, si bien las teorías sobre lo sublime se han venido conectando tanto al gótico como al romanticismo durante varios siglos, su actualización reciente en los textos de terror establecen una interesante conexión entre éstos y la postmodernidad. Por otro lado, la crítica de la literatura gótica contemporánea ha sabido nutrirse de conceptos nacidos del psicoanálisis como lo siniestro freudiano o lo abyecto de Julia Kristeva. Rosemary Jackson, por su parte, presenta y desarrolla una teoría que dota al gótico de la facultad de convertirse en discurso subversivo, que será una de las afirmaciones más retratadas por la crítica de la literatura de terror contemporánea.

Una vez señalados los principales conceptos que constituyen la base crítica de los diferentes acercamientos al modo gótico, el siguiente apartado explorará los trabajos de algunos críticos que han definido la ficción de terror en estrecha conexión con las teorías sobre la postmodernidad. Estas coincidencias y asociaciones introducirán el siguiente apartado, que explorará las características fundamentales del gótico y los rasgos específicos de sus actualizaciones contemporáneas. Finalmente, expondré la situación de la literatura de terror en los contextos estadounidense e hispanoamericano, los diferentes niveles de aceptación del modo gótico y los diferentes recursos representativos que ha adquirido a la hora de instaurarse en los distintos territorios.

1.3.2. El gótico y lo sublime

En 1756, Edmund Burke publica su *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Si bien no fue el primero en acuñar el término, Burke fue el primer filósofo que, en el siglo XVIII, determinó que lo sublime y lo bello son categorías que se excluyen mutuamente: mientras que lo bello se basta a sí mismo y prescinde de reconocimiento, lo sublime nos reclama y nos marca. Longinus había definido lo sublime como un estilo de escritura que se eleva por encima de lo ordinario para alcanzar la grandeza y que consigue, mediante una dicción adecuada y la exploración de ilustres ideas y emociones, causar júbilo: “the true sublime uplifts our souls; we are filled with a proud exaltation and a sense of vaulting joy” (Longinus 107). Afirma Longinus que “some emotions can be found that are mean and not in the least sublime, such as pity, grief and fear” (108); mientras que para el autor clásico los conceptos de lo sublime y lo terrorífico son opuestos, Burke describe la sombría relación entre ambos, conexión esencial para los recursos de la

literatura gótica. Para el autor irlandés, lo bello es agradable, armonioso y flexible, mientras que lo sublime es necesariamente punzante, oscuro y desconcertante (Saint Girons 169). No obstante, lo sublime forma parte de lo insólito atrayente, y el placer que nos ofrece surge de un fondo de dolor que sugiere la posibilidad de una mutilación física o psicológica. Burke relaciona lo sublime con la contemplación de un “algo” que produce terror y se encuentra en estrecha conexión con la oscuridad como evocadora del miedo, y las tinieblas y la noche como espacio de la imaginación. En palabras del propio filósofo,

No hay pasión que robe tan determinadamente a la mente todo su poder de actuar y razonar como el *miedo*. Pues el miedo, al ser una percepción del dolor o de la muerte, actúa de un modo que parece verdadero dolor. Por consiguiente, todo lo que es terrible en lo que respecta a la vista, también es sublime. (42) ⁴³

No es de extrañar que la literatura gótica, ya desde sus comienzos, se apropie del sentimiento de lo sublime en su propia invocación de los terrores nocturnos. Autores como Anne Radcliffe, Horace Walpole, Matthew Lewis, William Beckford o Mary Shelley repetidamente utilizan la estética de lo sublime en sus novelas, ⁴⁴ de manera que dibujan paisajes, escenarios, castillos y sentimientos cercanos a esta concepción dieciochesca e intrínsecamente gótica.

Para algunos autores, este dualismo entre lo bello y lo sublime anticipa el primer tópico freudiano, el que opone las pulsiones del “yo” y las pulsiones sexuales, y también el deseo de conservación a la libido (Saint Girons 170). Además, la concepción de lo sublime comparte con lo siniestro freudiano y lo abyecto de Kristeva una doble caracterización que repugna y atrae, y que se asienta sobre una destrucción esencial de las fronteras que separan conceptos absolutos. De la misma manera, así como el subconsciente transfigura todo lo que considera aceptable, para mostrar una serie de imágenes que representan los deseos más oscuros, los elementos de lo sublime se transforman para ser placenteros aunque terroríficos (Hogle 14). De esta manera, el gótico utiliza el sentimiento de lo sublime (así como de lo siniestro y lo abyecto) para mostrarnos la intrínseca indeterminación de nuestras supuestas identidades, y es así cómo se convierte en un concepto relevante para el estudio del gótico contemporáneo:

The Gothic intermixture of the sublime with what Burke calls the unthreatening ‘beautiful’ *and* with the erately forced unreality that allows this mode to symbolize

⁴³ Cursiva en el original.

⁴⁴ Para un análisis detallado de la utilización de lo sublime en el primer gótico conviene consultar *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés* de Beatriz González Moreno (2007).

the threatening inconsistencies – including irrational desire and the immanence of death – in the personal and the political unconscious. (Hogle 15) ⁴⁵

Lo sublime se sitúa en directa relación con las investigaciones que efectúa el gótico contemporáneo acerca de la identidad, el subconsciente y la propia realidad, anticipando tanto los acercamientos psicoanalíticos e históricos a la literatura de terror, como las teorías que entremezclan este modo y la postmodernidad, y puede reflejarse en escenarios tan variados como las ruinas post-industriales de la ciencia ficción o la nave espacial en ruinas de la película *Alien* (Crow 6).

1.3.3. El gótico y el psicoanálisis

La conexión entre la literatura y el psicoanálisis es tan antigua como el propio psicoanálisis, y radica en la creencia de que los mundos inventados del texto escrito reproducen los deseos o las pesadillas del escritor, el lector o su sociedad. Esta conexión es especialmente relevante si consideramos las narraciones de lo insólito, ya que basan sus recursos precisamente en la elaboración de otras realidades desde la pura imaginación, el germen último de esos miedos y deseos. Existe además un elemento que tiene que ver con la popularidad de estos modos. Ya en “Creative writers and day-dreaming”, Freud apunta que los escritores de lo que hoy podemos denominar cultura popular son especialmente relevantes para el estudio psicoanalítico ya que “it is the less pretentious authors of novels, romances, and short stories, who nevertheless have the widest and most eager circle of readers of both sexes” (Freud 149, Massé 229). La literatura gótica, en su afán por evocar el miedo, se nutre de los miedos atávicos de las sociedades para crear estas realidades terroríficas que proceden, según el acercamiento psicoanalítico, de sus sueños, sus errores y sus culpas. Así lo explica Leslie Fiedler:

There *is* a place in men’s lives where pictures do in fact bleed, ghosts gibber and shriek, maidens run forever through mysterious landscapes from nameless foes; that place is, of course, the world of dreams and of the repressed guilts and fears that motivate them. This world the dogmatic optimism and shallow psychology of the Age of Reason had denied; and yet this world it is the final, perhaps the essential, purpose of the gothic romance to assert. (140) ⁴⁶

⁴⁵ Cursiva en el original.

⁴⁶ Cursiva en el original.

En la línea de las ideas de Fiedler, que relacionan los miedos individuales y culturales que se reflejan en las narraciones góticas con el subconsciente, muchos autores han querido considerar algunos de los fenómenos descritos por Freud y ponerlos en relación con los recursos de la literatura gótica. De la misma manera, gran parte de la crítica del modo gótico contemporáneo parte de las mencionadas teorías de Julia Kristeva sobre “lo abyecto”, y de los análisis que surgen de ellas, como los de Rosemary Jackson. En este apartado, intentaré subrayar cuáles han sido los términos y estrategias fundamentales que el estudio del gótico contemporáneo comparte con estas teorías psicoanalíticas.

1.3.3.1. El retorno de lo reprimido y lo siniestro

Es quizás David Punter el crítico que más ha insistido en las relaciones entre los recursos del modo y su interpretación psicoanalítica:

According to Freud, ‘a happy person never fantasises, only an unsatisfied one. The motive forces of fantasies are unsatisfied wishes, and every single fantasy is the fulfillment of a wish, a correction of unsatisfying reality’ (*Works*, IX, 146). From this, one can suggest that the principal value of studying fantasy fiction is to provide us with a ‘negative psychology’, access to the denied hopes and aspirations of a culture. (*The Literature II* 188)

Para el autor, un conocimiento de lo que ha sido reprimido dentro de la lógica de un texto determinado puede alcanzarse mediante un análisis de sus elementos terroríficos. Según esta idea, un engendro que aparece recurrentemente en una serie de narraciones no es nunca simplemente un monstruo, sino un reflejo distorsionado de las aspiraciones truncadas y los miedos de una cultura determinada.

Michelle Massé propone un excelente análisis de las relaciones que se han venido estableciendo entre el psicoanálisis y el modo gótico. Según expone en su artículo “Psychoanalysis and the Gothic”, Freud elaboró dos modelos de funcionamiento psíquico: el topográfico, que lidia con el consciente y el subconsciente, y el estructural, que se centra en el análisis del ego y el superego. Estos prototipos pronto se convirtieron en recursos de análisis para la crítica del modo gótico, que se centró en conceptualizaciones directamente relacionados con estos temas: la interpretación de los sueños, la represión como la principal justificación de la neurosis y el papel del pasado en la formación de los síntomas clínicos (Massé 232).

En *La interpretación de los sueños*, publicada por primera vez en 1899, Freud afirma que cada sueño es el resultado de un deseo y que los símbolos que aparecen en él se forman a través de la condensación de pensamientos y emociones transformados en figuras concretas. La crítica del gótico toma este modelo de análisis para aplicarlo al propio texto, de manera que “[t]he veils, spectres, dreams, hidden passages and imperfectly understood but foreboding messages that punctuate the text seemed fraught, like actual dreams, with an unknown significance” (Massé 232). De la misma manera, Punter afirma que

Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them move again ... and the phantoms, vampires and monsters of Gothic are for the most part recognizable embodiments of psychological features. (*The Literature II*, 188)

Desde esta perspectiva, analizar la simbología oculta de un texto equivaldría a conocer el problema latente detrás de una neurosis determinada a nivel psicoanalítico y a comprender el subconsciente colectivo del contexto en el que surge dicho texto, a nivel textual.

Igualmente, el subconsciente que describe Freud aparece por primera vez en el momento en el que el niño se encuentra una prohibición que le evita satisfacer sus deseos. Esta es la idea que late bajo el propio complejo de Edipo, que surge del deseo del niño de tener un acceso constante a su madre. Esta aspiración, de alguna manera castrada por la presencia de la figura paterna y, más adelante, de la propia sociedad, no desaparece; el deseo se esconde de la esfera social, se reprime. Para Stephen Bruhm, esta es la clave para comprender el acercamiento freudiano al gótico: “as human beings, we are not free agents operating out of conscious will and self-knowledge. Rather, when our fantasies, dreams and fears take on a nightmarish quality, it is because the unconscious is telling us what we *really* want. And what we really want are those desires and objects that have been forbidden” (“The contemporary gothic” 262-3).⁴⁷ Para Bruhm, esta constante sensación de pérdida es lo que conecta el análisis freudiano del gótico con las ficciones contemporáneas: “[w]hen the desire for an object butts up against the prohibition against the fulfilling of that desire, the result is the contemporary human subject” Aún más, para este autor, la prohibición es el gótico en sí mismo, la narrativa del tabú y la transgresión (“The contemporary gothic” 263).

Relacionado con esta represión de deseos primordiales se encuentra la especial relación que el gótico establece con el pasado. Para Bruhm, la realidad que dibuja la literatura de terror contemporánea nos incita, de manera simultánea, a lamentar la pérdida del objeto

⁴⁷ Cursivas en el original.

deseado y, al mismo tiempo, a identificarnos con él (“The contemporary gothic” 268). Esta constante repetición constituye la sensación de trauma que pervive muchas interpretaciones de las nuevas ficciones góticas. Para Bruhm, “the Gothic itself is a narrative of trauma”:

Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities. Images of haunting, destruction and death, obsessive return to the shattering moment, forgetfulness or unwanted epiphany. (“The contemporary gothic” 268)

Esta idea será de especial interés en el análisis de muchas de las ficciones que examino en este trabajo. Así, se sitúa en relación no solamente con el retorno del pasado que sustenta gran parte de la narrativa gótica y que, en numerosas ocasiones, se traduce en forma de trauma histórico, sino que también abre un excelente campo de análisis de aquellas figuras ominosas que regresan de la muerte; los zombis, los vampiros, los fantasmas no son, según esta interpretación, otra cosa que símbolos de deseos reprimidos, de realidades refrenadas y de infracciones escondidas.

No obstante, es quizás el ya mencionado concepto de *Das Unheimliche*, o lo “siniestro” u “ominoso”, acuñado por Freud en un ensayo publicado en 1919, y mencionado con anterioridad en este trabajo, el que de manera más notoria y constante ha influenciado la crítica de la literatura gótica contemporánea. Lo “siniestro” es especialmente relevante para las narrativas góticas porque no solamente es una teoría sobre lo sublime, sino que también es una teoría sobre el terror. A pesar de que ambos conceptos juegan con una dinámica que mezcla la atracción y el miedo, lo siniestro freudiano se diferencia de lo sublime en que el terror que produce no surge de una realidad externa o desconocida, sino que se esconde en lo familiar. El término *unheimliche* no se puede traducir a otros idiomas en su totalidad, y Freud juega con las diferentes acepciones de cada una de sus partes para explicar el concepto en su totalidad. Primeramente, afirma que “[l]a voz alemana «*unheimlich*» es, sin duda, el antónimo de «*heimlich*» y de «*heimisch*» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar” (12), para después concluir que “*heimlich es una voz cuya aceptación evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, unheimlich. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de heimlich*” (18).⁴⁸ De esta manera, lo terrorífico que esconde lo siniestro es precisamente la combinación del adjetivo y su negación, y la tenebrosa ambigüedad que esto genera: “if we

⁴⁸ Cursivas en el original.

have a sense of the uncanny, it is because the barriers between the known and the unknown are teetering on the brink of collapse. We are afraid, certainly; but what we are afraid of is at least partly our own sense that we have *been here before*” (Punter, “The Uncanny” 130).⁴⁹ El miedo que surge del sentimiento de lo siniestro también se sitúa en estrecha relación con una sensación postmoderna de pérdida de la identidad e incertidumbre intrínseca a la propia existencia. Así, Nicholas Royle afirma lo siguiente:

The uncanny involves feelings of uncertainty, in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced. Suddenly one’s sense of oneself ... seems strangely questionable. The uncanny is a crisis of the proper: it entails a critical disturbance of what is proper (from the Latin *propius*, ‘own’), a disturbance of the very idea of personal or private property including the properness of proper names, one’s so-called ‘own’ nature, but also the proper names of others, of places, institutions and events. It is a crisis of the natural, touching upon everything that one might have thought was ‘part of nature’: one’s own nature, human nature, the nature of reality and the world. (1)

Lo siniestro presenta versiones repulsivas de elementos intrínsecamente familiares, incluso, como Royle sugiere, de nosotros mismos, de manera que genera un miedo intenso y persistente que se combina con el deseo y la fascinación.

No obstante, el concepto de lo siniestro se explica mejor a través de actualizaciones determinadas, y por eso es pertinente recurrir a la lista de Bennet y Royle, quienes, como ya se ha mencionado, reducen este sentimiento a diez elementos: la repetición (incluido el *déjà vu* y el doble), la coincidencia y el destino, el animismo, el antropomorfismo, el automatismo, la incertidumbre acerca de la identidad sexual, el miedo a ser enterrado vivo, el silencio, la telepatía y, por último, la muerte (37-40). En su trabajo *The Gothic*, Punter y Byron analizan cada uno de estos términos y su representación en los textos góticos (284-287). Así, la repetición se refiere tanto a una estructura determinada como a la reinterpretación de ciertos elementos constantes en gran parte de las ficciones góticas. Los autores ejemplifican sus afirmaciones mencionando el poema “The Rime of the Ancient Mariner” (1798) de Samuel Taylor Coleridge, que conjuga los dos niveles de reiteración. La actualización gótica de la coincidencia y el destino pasa por el elemento fatídico: es común en la literatura de terror el sentimiento de destino aciago que persigue a los personajes, entre los que quizás destacan los protagonistas de las novelas de Ann Radcliffe, como ilustran Punter y Byron, o, también, las

⁴⁹ Cursivas en el original.

narraciones distópicas del gótico contemporáneo, que auguran un futuro en el que reina la muerte y la destrucción. El animismo define aquellos elementos inanimados que parecen cobrar vida, como el propio Hotel Overlook en la novela *The Shining* de Stephen King. El antropomorfismo, en directa relación con el animismo, añade una cualidad humana al objeto en sí, lo que, en términos góticos, se traduce a ejemplos como el de los muertos que regresan a la vida. En referencia al ejemplo particular de la figura del zombi, y en estrecha relación con el concepto freudiano del subconsciente, Punter y Byron afirman que

[c]learly here we are dealing with the later outcroppings of age-old fears, primitive terrors that we can imagine as continuing to exist in the depths of the unconscious even when they have apparently been banished from the civilized world; or, in parallel, as continuing to haunt the child portion of the adult brain, especially under conditions of terror and darkness. (285)

El automatismo en literatura gótica se refleja en el cuento “El hombre de la arena”, de Hoffmann, la narración que el propio Freud eligió para ilustrar su concepción de lo siniestro. La incertidumbre acerca de la identidad sexual encuentra un excelente recurso representativo en el gótico, un modo que tradicionalmente ha servido para desafiar las divisiones tradicionales entre géneros. Punter y Byron ejemplifican este elemento con *The Woman in White* (publicado en 1859), de Wilkie Collins, novela en la que la mayoría de los personajes tienen atributos generalmente aplicados al sexo contrario (285). Otro ejemplo podría ser la confusa identidad de muchos de los vampiros literarios, entre los que, en los últimos años, quizás destaque Louis, el protagonista de *Interview with the Vampire* de Anne Rice. El miedo a ser enterrado vivo necesariamente evoca la figura de Edgar Allan Poe, figura canónica del gótico estadounidense,⁵⁰ y el silencio necesariamente sugiere las historias de fantasmas, que “revolve around moments of silence, which somehow allow a sense of the ‘other’ to intrude” (Punter y Byron 286). La telepatía es parte esencial del gótico si la entendemos como la posesión de la mente por parte de un cuerpo extraño, como ejemplifica, entre otras muchas, la novela de Charles Brockden Brown *Wieland: or, the Transformation* (publicada en 1798). Por último, Bennet y Royle mencionan la muerte como elemento intrínsecamente unido a lo siniestro. La presencia constante de la muerte en la narrativa gótica es tan axiomática que se puede considerar un rasgo intrínseco al modo, presente en todas y cada una de sus actualizaciones.

⁵⁰ Poe explora el tema del entierro en vida en numerosas ficciones, entre las que se encuentran “Tell Tale Heart” de 1843 y, más específicamente, “The Premature Burial” de 1844.

1.3.3.2. Lo subversivo

En 1981, Rosemary Jackson publica su ensayo *Fantasy: the Literature of Subversion*. En este influyente trabajo, la autora conecta las ideas sobre el subconsciente con la propia cultura y elabora una teoría sobre la capacidad de subversión que adquiere la fantasía. Jackson, de esta manera, trabaja a partir de la idea *todoroviana* de lo fantástico y la combina con la interpretación psicoanalítica que se centra en las manifestaciones de lo siniestro literario.

Para la autora, así como los deseos se proyectan en los sueños adquiriendo extrañas formas, lo siniestro se redibuja de diferentes maneras tomando la forma de monstruos literarios: “[w]hat is encountered in this uncanny realm, whether it is termed spirit, angel, devil, ghost, or monster, is nothing but an unconscious *projection*” (66).⁵¹ De esta manera, la fantasía consigue dar forma a una serie de miedos escondidos, hace visible lo que es culturalmente invisible (69). Mediante esta exposición de lo ambiguo e inmaterial, la fantasía introduce una serie de ausencias interpretativas que, para la autora, explica la tendencia de lo insólito a crear figuras difícilmente definibles, “the tendency of fantasy towards non-signification” (69). La pérdida de significación representada por las realidades de la fantasía, y su capacidad para exponer aquello que tradicionalmente ha sido invisible en una cultura determinada, es lo que convierte a este modo en una tradición literaria subversiva que se opone al orden institucional (70). En palabras de Jackson,

To introduce the fantastic is to replace familiarity, comfort, *das Heimlich*, with estrangement, unease, the uncanny. It is to introduce dark areas, of something completely other and unseen, the spaces outside the limiting frame of the ‘human’ and ‘real’, outside the control of the ‘world’ and of the ‘look’. Hence the association of the modern fantastic with the horrific, from Gothic tales of terror to contemporary horror films. (179)

Si lo siniestro es una manifestación de aquello que ha sido culturalmente reprimido, la fantasía en general y el gótico en particular, como su principal vehículo de expresión, se convierten en modos necesariamente transgresores. El análisis de Jackson es especialmente relevante porque aún la interpretación psicoanalítica de la literatura de lo insólito con la vertiente cultural, además de afirmar la esencial transgresión que se esconde detrás de las

⁵¹ Cursiva en el original.

manifestaciones de la fantasía, idea recurrente en los análisis recientes del gótico contemporáneo.

1.3.3.3. Lo abyecto

En 1982 Julia Kristeva publica su ensayo *Powers of Horror*, en el que introduce una definición de lo abyecto y explora su reflejo en situaciones y elementos determinados. Este concepto, al estar directamente relacionado con el horror, ha sido utilizado de manera recurrente por los estudios del gótico y, debido a su especial conexión con la realidad corporal femenina, también por gran parte de la crítica feminista. Lo abyecto se sitúa en estrecha relación con lo sublime: “The abject is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being” (Kristeva 11). Ambos causan fascinación y relacionan al individuo con una experiencia ajena al “objeto”: “[t]he ‘sublime’ object dissolves in the raptures of a bottomless memory” (11). Con lo siniestro, lo abyecto comparte un elemento de familiaridad, una ominosa cualidad dual entre lo propio y lo ajeno. De la misma manera que el subconsciente freudiano, lo abyecto tiene su origen durante el nacimiento y en la infancia en el momento en el que el niño comienza a comprender el mundo y organizar sus diferentes realidades y significados y, por tanto, comienza a separarse de su identidad anterior, estrechamente conectada con el cuerpo de la madre. Este cuerpo, que en un momento fue todo para él, empieza a ser una amenaza, un elemento que debe ser expulsado, que es extraño pero cuya ausencia produce miedo: “Out of the daze that has petrified him before the untouchable, impossible, absent body of the mother, a daze that has cut off his impulses from their objects, that is, from their representations, out of such daze he causes, along with loathing, one word to crop up—fear” (Kristeva 6). La versión más primordial de este miedo tiene lugar en el momento del nacimiento, cuando estamos a la vez dentro y fuera de la madre y, por tanto, en un lugar indefinido entre la vida y la muerte del que se nos expulsa violentamente.

De esta manera, lo abyecto se define como lo terrorífico intermedio, lo situado entre dos categorías y que, por lo tanto, anula la concepción “pura” de la realidad y genera horror. Es “[a] ‘something’ that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me”, “the place where meaning collapses” (Kristeva 2) y, para la autora, todo lo que se sitúe dentro de su imprecisa esfera causará angustia, terror y repulsión. Ejemplos concretos que generan abyección son el

rechazo a la comida, que se manifiesta a través de la náusea y el vómito (2), el repudio ante un cadáver, fluidos corporales y desechos (3). Además de estos ejemplos específicos de lo repulsivo, que es abyecto porque formó parte de nosotros pero fue expulsado, todas las representaciones culturales de esta indeterminación terrorífica necesariamente causarán terror: “[w]hatever threatens us with anything like this betwixt-and-between, even dead-and-alive, condition ... is what we henceforth fear and desire because they both threaten to reengulf us and promise to return us to our primal origins” (Hogle 7).

Kristeva parece trabajar a partir de las concepciones de Mary Douglas (1966), quien estudia las concepciones de otredad “impura” en determinadas sociedades y subraya su capacidad para destruir los binarismos sobre los que se asientan las verdades esenciales del sistema social, de manera que se convierte en un ser inquietante. Para la crítica de la literatura gótica, esta idea explica la obsesión de las ficciones de terror con los monstruos intersticiales, los “otros” que pertenecen a dos categorías de manera simultánea: el vampiro y el zombi están muertos y vivos al mismo tiempo, son como nosotros pero claramente “otros”; los fantasmas pertenecen a este mundo pero también al Más Allá; los cíborgs son, al mismo tiempo, naturales y artificiales. Todos ellos, debido a su naturaleza híbrida, desfiguran las verdades previamente establecidas e introducen una inseguridad sobre la realidad que necesariamente genera horror.

Esta terrorífica ruptura de las fronteras que separan conceptos absolutos se extiende hasta alcanzar al propio cuerpo, ya que la diferenciación entre lo propio y lo ajeno también tiende a desaparecer, lo que sitúa el concepto de Kristeva en directa relación con los análisis góticos por un lado, y con las teorías sobre la postmodernidad, por otro. Como afirma Maria Beville, “[t]he terror of the Gothic, ... often inherent in its monsters and othered bodies, functions as a deconstructive counter-narrative which presents the darker side of subjectivity, the ghosts of otherness that haunt our fragile selves” (*Gothic* 41). Así, y como veremos en numerosos ejemplos a lo largo de este trabajo, cuando aparece lo abyecto la otredad pasa de ser un elemento extraño para convertirse en parte de nosotros mismos.

1.3.4. Teorías sobre el gótico y la postmodernidad

Son numerosos los críticos del gótico que han definido sus elementos en un contexto contemporáneo en estrecha relación con los rasgos esenciales del postmodernismo literario y

cinematográfico.⁵² Este acercamiento necesariamente partirá de entender el postmodernismo como un tipo específico de ficción, contemporánea en su inmensa mayoría, que comparte una serie de rasgos definidores, técnicas, convenciones y temas, entre los que destacan la auto-reflexión, el uso de la metaficción, el eclecticismo, la redundancia, la multiplicidad de temas y objetos, la discontinuidad, la intertextualidad, la parodia, el pastiche, la disolución de la instancia narrativa y de personaje, el uso de géneros populares, la ruptura de fronteras y la desestabilización del lector (D’haen 283). Efectivamente, muchas de estas características que se han venido presentando como esencialmente postmodernas, se convierten en recursos esenciales que utiliza el gótico contemporáneo en su búsqueda de la evocación del miedo.

Para Allan Lloyd-Smith, tanto la postmodernidad como el modo gótico han recibido críticas dirigidas contra las características que les convierten en recursos de subversión. El autor menciona “the intelectual credit of neither” (“Postmodernism” 6); tanto el gótico como el postmodernismo han sido objeto de comentarios desfavorables debido a su extensa e híbrida caracterización.⁵³ No obstante, “the very hostilities to both the postmodern and the Gothic have become, in the event, further endorsements of their effectiveness, their credibility as subversive and wilfully contradictory taxonomies” (Lloyd-Smith “Postmodernism” 6-7). Así, el autor continúa su análisis explorando los rasgos fundamentales que comparten ambos modos desde un punto de vista inclusivo, desde el que me gustaría destacar el gusto por la indeterminación narrativa, el pastiche y la reflexividad, la especial interpretación de la historia y el pasado y la búsqueda de lo burlesco, lo grotesco y lo criminal.

En el gótico, la ambigüedad es una necesidad narrativa que permite la aparición del misterio y el suspense, mientras que también se configura como “the very *raison d’être* of the postmodern”. “In both models”, continúa Lloyd-Smith, “we find the proliferation of competing non-privileged narratives and contradictory discourses; a tension of explanation versus complication and mystery; elaboration, complexity, excess, scandal, desire” (“Postmodernism” 7). En la narrativa gótica, la indeterminación del discurso se refleja principalmente en la búsqueda de la desconfianza en el narrador, un recurso que este modo utiliza de manera insistente. En relación a esto, Punter y Byron subrayan la alucinación como

⁵² Destacan, entre otros muchos trabajos, el monográfico de Maria Beville *Gothic Postmodernism* (2009), o los artículos de Theo D’haen “Postmodern Gothic” (1995) y Allan Lloyd-Smith “Postmodernism/Gothicism” (1996).

⁵³ Lloyd-Smith menciona a Maurice Lévy como principal detractor del término “gótico” aplicado a un tipo de literatura cambiante y adaptable ya que, para el autor, debe únicamente reservarse para definir lo que aquí hemos considerado el primer gótico (“Gothic” 8, 2, 4). Autores críticos con el posmodernismo son, entre otros, Alex Callinicos o Christopher Norris.

cimiento sobre el que se construye la evocación del miedo y la sospecha: “In many ways, we might say that the Gothic is grounded on the terrain of hallucination: this would be another way of saying that it is a mode within which we are frequently unsure of the reliability of the narrator’s perceptions” (293). No obstante, la incertidumbre gótica también se sitúa en relación a su conexión intrínseca con un pasado recurrente, así como al propio desarrollo de los textos postmodernos. Punter y Byron, a partir de un análisis de *City of Glass* (1985) de Paul Auster y *Complicity* (1993) de Iain Banks, acentúan la manera en la que

the complications of postmodern writing ... reflect back onto and into the Gothic, how the uncertainties of a world in which narrative is never sure or reliable not only suggest an origin in the Gothic but also resort to Gothic means in the development of the texts themselves. The postmodern, one might suggest, is the site of a certain ‘haunting’, and in this sense can never free itself from the ghosts of the past, even if it takes as its task the constant (and constantly dubious) reconstruction of that past. (53)

La intrínseca conexión del gótico con el pasado se establece a través de interpretaciones y representaciones de otros tiempos que reflejan la era contemporánea más que describen la pasada: “in Gothic the middle class displaces the hidden violence of present social structures, conjures them up against as past, and falls promptly under their spell” (Punter *The Literature* 418). Para Lloyd-Smith, la misma caracterización del pasado como simulacro es parte fundamental del pensamiento postmoderno, que se lleva a cabo mediante una “cannibalisation of images from the detritus of global history” (“Postmodernism” 11).

Por otro lado, la búsqueda de una construcción de la realidad a través del pastiche, que se define como el modo dominante de la estética postmoderna, también representa gran parte de la caracterización del gótico que, para Loyd-Smith, siempre ha sido una parodia de sí mismo:

Folk tales, songs and superstitions, scientific enquiries, theology, graveyard poetry, *Sturm und Drang* German romanticism, the literature of sensibility, theories of the sublime, travel guides, dictionaries, legal and religious testimony, melodrama; all were welcomed by this omnivorous form whose capacity to incorporate mixed elements took to an extreme the eclecticism of the novel. (“Postmodernism”11)

Este eclecticismo de influencias se mantuvo en el gótico según fue evolucionando, y se refleja en la elección de textos de todo tipo, desde literario hasta audiovisual, histórico o social, que coinciden en los análisis contemporáneos del modo. Theo D’haen también insiste en esta necesaria conexión entre ambos modos en su artículo “Postmodern Gothic”: “As it is generally the case in postmodernism, it is not to be expected that the Gothic will appear in a

generically ‘pure’ form. Rather it will manifest itself in the form of generic debris, of quotations, parody and pastiche, incorporated in the multi-layered structure that Cornwell⁵⁴ has baptized a *portmanteau* novel” (292).⁵⁵ Los elementos heterogéneos del postmodernismo adquieren una especial relevancia en el contexto del gótico, un modo que nace del puro hibridismo.

Igualmente, cabe destacar la manera en la que tanto el postmodernismo como el gótico han sido conectados con una visión burlesca/grotesca de la realidad. La representación de un mundo sin valores aparentes necesariamente conlleva retratos cómicos de la inocencia o de la ignorancia, así como a un humor mórbido e irónico (Lloyd-Smith “Postmodernism” 14) que también aparece en numerosos trabajos del modo gótico como los clásicos de Ann Radcliffe, Le Fanu y Bram Stoker.

Lloyd-Smith finaliza su trabajo subrayando los parecidos históricos que unen la aparición del gótico como género y el periodo postmoderno. La transformación del pensamiento que tuvo lugar durante los años posteriores a la Ilustración surgió, en gran medida, de una época de industrialización, revoluciones y revueltas sociales a todos los niveles; de la misma manera, la condición postmoderna parece indefectiblemente anclada a transformaciones determinadas por la tecnología como nueva manera de producción, las nuevas formas de transmisión de la información y la economía, así como la reciente globalización del mercado. Para Lloyd-Smith, son estos factores históricos los que unen las ficciones escritas en los primeros años del modo gótico con las narraciones contemporáneas: “The challenge of understanding the implications of change on this scale, of responding to its catastrophes, and of imagining the consequences, links Mary Shelley’s *Frankenstein* (1818) with William Gibson’s cyberpunk, or Bram Stoker’s *Transylvania* with Pynchon’s *Zone*” (“Postmodernism” 15). La paranoia gótica que nació en el siglo XVIII, se reproduce en tiempos en los que se pone en duda la propia naturaleza de lo que nos rodea:

Enlightenment reason generated the opposing question of unreason and superstition; whereas in the postmodern condition the paranoia is induced by the system of late capitalism, giving rise to the sense of plots within history, and the fear of technology as anti-human, conjoined with the terrified recognition of the human as itself improbably anti-human. (Lloyd-Smith “Postmodernism” 16)

⁵⁴ D’haen está citando el trabajo *The Literary Fantastic: from Gothic to Postmodernism* de Neil Cornwell (1990).

⁵⁵ Cursiva en el original.

La nueva manera de entender una realidad en constante cambio produce una serie de ficciones que necesariamente reflejan una desconfianza nacida de una constante transmutación de conceptos y una creciente dependencia de elementos cuyo funcionamiento excede nuestra comprensión.

Si bien estos trabajos introducen algunas ideas fundamentales sobre la relevancia en el estudio de la conexión entre estos dos modos, es Maria Beville, con su estudio *Gothic-Postmodernism* (2009), quien elabora una teoría más amplia sobre esta relación. La autora propone un acercamiento teórico a diversos textos postmodernos que considera también pertenecientes al modo gótico y define un nuevo género que denomina “Gothic-postmodernism”, partiendo de la premisa de que “Gothic [is] the clearest mode of expression in literature for voicing the terrors of postmodernity” (8) y de que “[i]n Gothic-postmodernist works, Gothic and postmodernist ideologies exist in a sort of symbiotic relationship which effectively increases the intensity of each” (55). Beville distingue el gótico postmoderno y el gótico contemporáneo de este nuevo género que propone, y que define de la siguiente manera:

A mode of literature which, via metafictional strategies, offers the reader a new kind of reading experience appropriate to the postmodern condition; a genre in which Gothic elements fuel postmodernist explorations of reality and hauntology, and in which the liminality of the characters grasps at something close to that unrepresentability that underpins the processes of subjectivity, inducing silent screams as readers’ illusions are shattered. (11)

El acercamiento que la autora hace a la realidad del gótico en los tiempos postmodernos, que parte de los análisis de Baudrillard sobre “el espíritu del terror” y la “hauntology” propuesta por Derrida, culmina en la formulación de un género que incluye un corpus determinado de textos gótico-postmodernos. Estos textos estarán caracterizados por la auto-consciencia narrativa y una interacción entre lo sobrenatural y lo metaficcional, la exploración de los efectos sublimes del terror y los aspectos irrepresentables de la realidad mediante el uso de elementos tradicionalmente góticos como el doble y la división entre el bien y el mal en una atmósfera de misterio (Beville *Gothic* 15).

Beville también insiste, como haría Bruhm, en conectar los acontecimientos históricos que vieron nacer al gótico con la historia reciente: “The overriding atmosphere of terror that loomed over Europe after revolution in France can thus be seen to have echoes in our post-9/11, mass media-induced, terrorised culture” (Bruhm “The contemporary gothic” 23). Posteriormente, la autora recoge el análisis que ofrece Baudrillard de los ataques terroristas,

de manera que enfatiza su representación como un reflejo de los fallos del capitalismo que regresan para castigar al mundo occidental (Beville *Gothic* 30, Baudrillard 28). Esta teoría, además de sugerir una interesante vía de análisis de los miedos culturales occidentales a través del psicoanálisis, subraya la esencial importancia de un pasado recurrente.

No obstante, quizás la idea más interesante de las que propone Beville radica en su análisis de la relación del gótico y de la postmodernidad con el concepto de realidad. Según Beville, una de los principales temas que explora la literatura gótica es la dificultad para conocer la realidad, reflejada en la presencia de seres sobrenaturales que escapan a la razón, como los fantasmas o los vampiros. La autora llega a afirmar que el gótico ha inspirado en gran manera la imaginación postmoderna que valora la ficción y la fantasía sobre un concepto limitado de realidad;

Subsequently, we can account for the fundamental role that the Gothic plays in the expression of the postmodern experience through literature: that experience of darkness, confusion and lack of meaning and authority in a desensitised world that confronts alienation and death on a daily basis. (*Gothic* 53)

Para Beville, pues, la conexión entre el gótico y la postmodernidad va más allá de una serie de coincidencias técnicas, ya que se fundamenta en la propia interpretación de la realidad que nos rodea. Lo relevante de esta idea es la posibilidad que abre para analizar el gótico contemporáneo como una respuesta a la falta de confianza en la autoridad. Como veremos más adelante, uno de los principales papeles que cumple el gótico en el contexto de la literatura contemporánea es el de actuar de manera subversiva, de manera que se convierte en sombría crítica de un abusivo *status quo*.

Además de esta capacidad para la subversión que adquieren algunos trabajos de la literatura de terror reciente, la autora también subraya una serie de rasgos que serán de especial interés en el análisis de muchas de las narraciones que se examinan en este trabajo. Para Beville, los elementos del postmodernismo que encuentran una realización concreta en los textos góticos contemporáneos son “mystery, sensationalism, formal experimentation, and intertextuality, as well as recurring motifs such as interest in the occult, and a concern with identity and the human psyche as presented in the form of the monstrous ‘other’” (*Gothic* 55). La especial representación del monstruo en diversas ficciones contemporáneas será uno de los principales focos de análisis de mi exploración del gótico reciente. De especial interés será la capacidad que tiene el “otro” de adquirir voz narrativa y, por tanto, de llevar la monstruosidad desde los márgenes hasta el núcleo mismo de las narraciones. La crisis de identidad y las indagaciones en la propia psique que proponen los textos postmodernos

permiten al gótico explorar cuestiones sobre la propia naturaleza de lo que nos rodea: ¿Qué es humano? ¿Qué es lo real y qué es lo sobrenatural? ¿Cómo puedo estar seguro de que este es mi mundo y no la “otra” realidad? Estas son algunas de las preguntas que surgen de las crisis postmodernistas y que encuentran un excelente recurso representativo en esta “ficción de lo paranoico”. De la misma manera, la falta de confianza en la filosofía del ser y del saber desafía la existencia de realidades absolutas. En palabras de Beville, “we now, in the postmodern age, subconsciously crave the destruction of ‘the whole’” (*Gothic* 56). Es por esto que ya no se dibuja el Mal como ente categórico y definitivo personificado por un “otro” monstruoso, sino que se actualiza en cada una de sus representaciones concretas. En este contexto, los monstruos postmodernos recogen un extenso abanico de significaciones que variarán de unos textos a otros, y que, en este trabajo, serán exploradas independientemente en las obras escogidas para su análisis.

La revisión de conceptos que propone el postmodernismo que define Beville y la desconfianza en conceptos absolutos, lleva a muchos textos góticos a revisar la propia concepción de “Historia”: “Its [Gothic-postmodernism’s] meta-narratives operate to disrupt the dominating narrow accounts of history, religion, culture and identity by referring to inverted versions of the same, often implies by fantastic devices” (*Gothic* 16). El pasado, que quizás una vez fue considerado como un hecho probado, pierde su verosimilitud y su concepción de verdad absoluta: todo se convierte en interpretación, todo se narra desde un punto de vista que puede no ser fiable.

En relación con la evolución del gótico en el contexto contemporáneo, destaca la teoría que Maria Beville presenta en 2014 en el congreso de la Popular Culture Association of America. La autora usa el concepto de *sampling* (o muestro) que, en música, consiste en utilizar porciones de diferentes grabaciones y reutilizarlas de distintas maneras para crear una nueva canción, y lo aplica a la literatura y al cine. Para la autora, este recurso aplicado a diferentes tipos de textos consiste en mezclar una serie de tropos conocidos para que la atención del lector o espectador se centre sobre el propio proceso. La película *The Cabin in the Woods* (2012), que Beville utiliza para ejemplificar sus ideas, se asienta sobre la reutilización consciente de tropos de la literatura y el cine de terror, desde los personajes típicos de las películas de horror (el zombi, la bruja, el asesino en serie, el extraterrestre, el vampiro, la momia, el mutante, el demonio, el gigante, etc.) hasta monstruos mitológicos

como los imaginados por Lovecraft.⁵⁶ La repetición de estos elementos del horror, además de ser auto-reflexiva, se transforma en un guiño genérico a los propios fans, que experimentan horror a la vez que placer al reconocer los tropos sugeridos, además de crear un nuevo nivel de *hipertextualidad* que, para Beville, significaría un ejemplo de metanarrativa que avanza un paso más allá de las propuestas del postmodernismo. La trayectoria del modo gótico, cada vez más híbrido y paródico, apunta hacia la posibilidad de que esta sea una de sus posibles evoluciones en el nuevo siglo.

Los análisis de Lloyd-Smith, D’haen, Punter, Byron y Beville logran de manera exitosa subrayar no solo la continuidad de un modo como el gótico, sino su particular relevancia en la literatura escrita en la postmodernidad, además de adelantar las posibles direcciones que estos textos tomarán en el futuro. Los rasgos que caracterizan las zonas de contacto entre estos dos sistemas se vuelven de especial importancia a la hora de considerar un análisis del gótico contemporáneo. A partir de estas premisas, los apartados siguientes ofrecerán un análisis detallado de las principales características, motivos y recursos fundamentales que utiliza este modo en la narrativa actual y que, necesariamente, se convierten en reinterpretación ominosa y sombría de los principales procedimientos del pensamiento postmoderno.

1.3.5. Características, motivos y recursos del gótico contemporáneo

La evolución del gótico a través del tiempo atestigua su transformación de un género simplista, cuyos argumentos se basaban en la repetición de personajes y acciones, en un modo complejo que abarca todos los ámbitos de la cultura e incorpora, como hemos visto, tendencias interpretativas que van desde lo histórico hasta lo psicoanalítico. Con este apartado busco compendiar las características y motivos fundamentales del gótico contemporáneo. Algunos de estos recursos vieron su germen allá en el siglo XVIII, pero la mayoría se presentan como evoluciones actualizadas, resultado de los vaivenes históricos y culturales a los que el modo ha tenido que adaptarse a lo largo de los años. Muchas de estas características fundamentales del gótico reciente ya se han mencionado en la discusión sobre las conexiones entre el gótico y la postmodernidad; la indeterminación y ambigüedad con respecto al conocimiento de la realidad factual del mundo que describen los análisis del

⁵⁶ Para un análisis detallado de esta película desde un punto de vista académico conviene consultar la edición especial que le dedica la revista en línea *Slayage*: “We Are Not Who We Are”: Critical Reflections on *The Cabin in the Woods* (2012), editada por Kristopher Woofter y Jasie Stokes.

postmodernismo son el germen de muchos de los recursos góticos que serán analizados a continuación, como la reinención del tiempo, del espacio y de la concepción del “otro”. También se han mencionado la auto-reflexión y la intertextualidad como cualidades inherentes al texto postmoderno, que adquieren con el gótico dimensiones terroríficas que juegan con la repetición de motivos fundamentales en su conjugación del miedo. Por último, la tendencia contemporánea a la universalización del horror, que traspasa fronteras, géneros y tradiciones, necesariamente se conecta con la globalización de la realidad contemporánea y se presenta como elemento esencial para comprender y analizar la existencia del gótico latinoamericano.

1.3.5.1. Oposición a la estética realista

Una primera caracterización de un modo tan extenso y complejo como el gótico puede, en una primera aproximación, fundamentarse en la oposición básica que presenta frente a la estética realista. David Punter describe cómo “over against the immediate immersion in a naturalised world which characterizes the ‘realists’, Gothic writers have placed an enduring set of symbols, articulations of the imaginary” (*The Literature II* 183). Estos símbolos y motivos varían a través de los años y los diferentes contextos de aparición del gótico, pero siempre se caracterizan por un antagonismo intrínseco frente al realismo. Incluso los textos góticos que carecen de elemento sobrenatural se establecen en oposición a un tipo de escritura que refleja de manera naturalista la realidad; los mundos de las ficciones góticas siempre estarán hechizados por elementos de lo insólito, ya sean sobrenaturales, maravillosos o simplemente extraños. Estos elementos que perturban la posibilidad de una figuración realista buscan explorar otras posibilidades de representación de un mundo dominado por fuerzas no discernibles a simple vista: “At all events, the Gothic writer insists, ‘realism’ is not the whole story: the world, at least in some aspects, is very much more inexplicable – or mysterious, or terriffying, or violent – than that” (*The Literature* 186).

Al situarse en oposición a un sistema realista, tradicional y perteneciente a la esfera de lo canónico, la literatura gótica siempre ha sido un tipo de ficción que habita en los bordes del canon. No obstante, una de las evoluciones más marcadas del gótico contemporáneo es el insistente desplazamiento de sus elementos desde los márgenes del discurso canónico y mediático hacia el centro: “In Gothic times margins may become the norm and occupy a more central cultural space” (Botting “Aftergothic” 286) y “[t]o live in Gothic times at present means that Gothic loses its older intensity, shedding some of the allure of darkness,

danger, and mystery” (287). Estos elementos a los que alude Botting , más que desaparecer, pierden parte de su antigua intensidad al ser asociados a un tipo de discurso alejado del tabú, de la transgresión y lo terrorífico, que se convierte únicamente en un simulacro de estas características para fines comerciales. Los recursos góticos que describe Botting son artículos de consumo, elementos culturales que se sitúan en el centro del discurso canónico contemporáneo. Botting ejemplifica sus ideas utilizando la figura del vampiro que, para el autor, se ha convertido en imagen normativa del consumismo: personajes como “Count Duckula” (el Conde Duckula de *Barrio Sésamo*), los vampiros adolescentes de la novela *Lost Souls* de Poppy Z. Brite (1993) o el hecho de que los personajes de Anne Rice Louis y Lestat sean representados en la gran pantalla por los acreditados (y acaudalados) actores Brad Pitt y Tom Cruise, así lo atestiguan (“Aftergothic” 287).

No obstante, y a pesar de las cuestiones que este cambio pueda plantear acerca del nuevo papel del modo gótico en la actualidad, podemos seguir afirmando que se trata de una tradición que se opone a la estética realista. Este viaje del gótico desde las sombras de la atención pública hacia el centro no anula el contraste que el modo establece con el realismo ficcional; los monstruos “domesticados” de este gótico “civilizado” que describe Botting, a pesar de estar asimiladas al discurso dominante, no pierden los elementos que les convierten en “otros”: la celebración de la otredad, aún asimilada, sigue representando la otredad, y el gótico sigue siendo el modo a través del cual se articula esta representación.

1.3.5.2. Reflejo oscuro de la realidad

En su dimensión individual, el gótico supondría la manifestación de unos sentimientos que podríamos llamar “universales” o “arquetípicos”, como el miedo a la muerte, al más allá, a lo monstruoso o a la oscuridad entre otros. No obstante, en un sentido colectivo, se convierte en un medio de representación que, de manera insistente, se ha descrito como un reflejo de los miedos culturales que atemorizan a las diferentes sociedades en las que aparece. Jerrold E. Hogle menciona este doble recurso cuando afirma que “the longevity and power of Gothic fiction unquestionably stem from the way it helps us address and disguise some of the most important desires, quandaries, and sources of anxiety, from the most internal and mental to the widely social and cultural, throughout the history of western culture since the eighteenth century (4). Si, como sugiere Zygmunt Bauman (1995), el objeto de nuestros miedos nos dice más sobre la época en la que vivimos que sobre la propia sustancia del miedo, un modo literario como el gótico, que juega con los temores de individuos y

sociedades, se convierte en un relevante indicador de la realidad social contemporánea. Esta idea, que ya he mencionado con anterioridad, está estrechamente relacionada con la lectura histórica de este modo, según la cual las variaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo se conectan directamente con las aprensiones de las culturas de origen.

Este reflejo de la realidad social se ha descrito como un espejo distorsionado de la misma, que sitúa los miedos actuales en lugares y/o tiempos lejanos pero que, no obstante, refleja “the most important ambivalences in modern western culture” (Hogle 14). Así, a pesar de los recursos extraños, fantásticos o maravillosos que pueda utilizar el gótico a la hora de evocar el miedo, la lejanía de sus elementos con respecto a la realidad factual o las exageradas dimensiones de muchos de sus argumentos, el modo acertadamente reproduce la propia sustancia de su realidad histórica. Como afirma Punter, “where Gothic appears to be constructing the most extreme, the most melodramatic of fictions, there and in that very shape it is often at its closest to the actual substrate of the age” (*The Literature II* 178). En este sentido, y estrechamente en relación con los análisis de Beville sobre el gótico en la postmodernidad, Punter sugiere que la popularidad de este modo en nuestros tiempos tiene que ver con la revisión contemporánea del propio concepto de historia:

In the past it has sometimes been the case that Gothic writers have known, or supposed, that the vagueness, the intimations, the shadows which characterise their writings are simply a matter of convention. But increasingly it has become obvious that these uncertainties are themselves not only the ‘stuff’ of Gothic but the stuff of memory itself as it hovers between the poles of recollection and reconstruction; that the original ‘form of history’, we might say, is not that to be found in social-historical textbooks but that which we overhear, in myths and legends, in half-understood tales, in fears and anxieties about the past – in short, in Gothic. (*The Literature II* 179)

Según los argumentos de Punter, en la era de la ambigüedad respecto al conocimiento, la literatura de lo insólito en general, y el gótico en particular, se convierten en la mejor (quizás la única) manera de lidiar con una realidad mutable, indeterminada, incierta.

1.3.5.3. La evocación del miedo

La evocación del miedo como principal recurso de las ficciones góticas es un tema que no solo se ha repetido en numerosas ocasiones en el presente trabajo, sino que es también una constante en la crítica internacional. Si bien los diferentes acercamientos al modo (psicológico, sociológico, histórico, estrictamente textual, etc.) varían, así como las teorías

sobre sus límites temporales y territoriales, su función (subversiva o conservadora), y la descripción de sus elementos fundamentales, todas las teorías coinciden en la relevancia del miedo como la técnica gótica por excelencia. Este continúa siendo el caso en las variaciones contemporáneas del modo, si bien los recursos utilizados para conseguir dicha evocación necesariamente se han adaptado a los tiempos.

Así como el gótico del primer periodo daba forma a los temores sociales resultado del paso de la sociedad aristocrática a la burguesa, las actualizaciones del modo en la actualidad tienen mucho que ver con elementos tecnológicos, ansiedades capitalistas y, sobre todo, la imposibilidad de alcanzar la verdad y la arrolladora presencia de la indeterminación respecto a la realidad y a la propia naturaleza de lo humano. Así, las ficciones góticas contemporáneas que se analizan en el presente trabajo comparten un corpus de elementos que señalan a miedos concretos y estrechamente relacionados con acontecimientos y realidades recientes. Entre estos temores se encuentra el miedo a un futuro deshumanizado, reflejado en la reaparición del zombi y su creciente aparición en la literatura de numerosos países occidentales, o de una realidad prospectiva destruida por catástrofes naturales, capitalismo exacerbado, un uso excesivo de la tecnología o unos dirigentes incompetentes y corruptos.

La presencia de lo sobrenatural que aparece en numerosas ficciones góticas contemporáneas subraya las incertidumbres relacionadas con el mundo “real”, que se ve necesariamente perturbado por el elemento “otro” que lo invade. Esto necesariamente causa angustia y temor, ya que propone una nueva realidad en la que se han perdido las certidumbres y la seguridad. La reinterpretación y la reinención de la historia que propone la vertiente más subversiva del gótico contemporáneo acentúa esta sensación postmoderna de irresolución. Tanto lo que creíamos real, como lo que considerábamos “hechos históricos”, se pierden en el agujero negro de lo ambiguo, envolviéndonos en una atmósfera de vacilación y terror.

Sin embargo, la representación absoluta de la incertidumbre gótica toma la forma de sus monstruos; estos seres de naturaleza intersticial, eternamente atrapados entre dos categorías, que anulan lo absoluto de ambas, se convierten en figuras abyectas que necesariamente evocan temor. Los vampiros, los fantasmas y los cibernéticos evocan una siniestra mezcla de elementos que nunca debieron haberse asociado (y que nunca lo hubieran hecho si la realidad en la que habitamos fuera certera y segura). De la misma manera, el gótico contemporáneo de ficciones como *Interview with the Vampire* de Anne Rice o *Warm Bodies* de Isaac Marion propone otra vuelta de tuerca a la figura del monstruo cuando le ofrece voz narrativa; el lado “otro”, la realidad prohibida, las voces acalladas de lo maléfico ahora llegan

a nosotros a través de las explicaciones de sus protagonistas, nuestros antagonistas. Como veremos en apartados posteriores, esto genera un proceso de identificación con el monstruo que suscita dudas sobre la naturaleza de lo “correcto”, lo propio e, incluso, lo humano y, necesariamente genera terror.

1.3.5.4. La presencia de la muerte

Como ya habían analizado Bennett y Royle (1999), la muerte es una de las actualizaciones particulares de lo siniestro freudiano. Estos autores subrayan que es “[i]n particular death as something at once familiar” (38) la que se configura como elemento fundamental de lo ominoso. Beville reproduce esta idea, y la actualiza al contexto de lo gótico contemporáneo:

In relation to Gothic literature and Gothic-postmodernism, ore specifically, it may be assumed that the function of death is to startle the subject with the uncanny experience of that which is simultaneously recognisable and familiar but also mysterious and unknowable. In this process, the Gothic may fulfil a postmodernist obligation to present the unrepresentable. (*Gothic* 97)

Además de exponer lo irrepresentable, la presencia de la muerte en el gótico contemporáneo subraya la indeterminación terrorífica que le sirve al modo para evocar el miedo; el final de la vida, como un concepto conocido y familiar, al que todos nos enfrentamos casi constantemente es, a la vez, un elemento extraño, ajeno, misterioso y aterrador.

La muerte como elemento dual, familiar y desconocido al mismo tiempo, también explica la fascinación del gótico postmoderno por la inmortalidad, que, para Beville, es el tema más común de este tipo de narrativa, “whether it is in the form of vampirism, Promethean Enterprise, the dislocation of time and space or supernatural haunting” (*Gothic* 95). Si bien es el vampiro la figura que mejor personifica el atractivo que ofrece la vida después de la muerte, otros personajes y contextos del gótico contemporáneo también incorporan este interés. Además de los que menciona Beville, podríamos considerar a los fantasmas y los zombis como representantes de la fascinación por la inmortalidad que explora el modo gótico. Son estas figuras que siguen existiendo después de la muerte y que, en muchas ocasiones, siguen manteniendo facciones y comportamientos de las personas que fueron en vida; una vez más, la familiaridad colabora con la extrañeza para inspirar lo siniestro.

1.3.5.5. La intertextualidad

La primera literatura gótica era un género de personajes repetidos y maniqueos, escenarios tipificados y un argumento que se basaba generalmente en la fórmula. Estos motivos, que se fueron expandiendo a medida que el gótico evolucionó y se instauró en diferentes países, aparecen en el gótico contemporáneo de una manera consciente e intertextual. Los vampiros, fantasmas, los héroes y las doncellas postmodernas habitan los textos para dibujar la parodia que el gótico hace de sí mismo, que convierte la conciencia genérica de sus primeros años en un pastiche de algunos de sus motivos fundamentales. Como afirma Catherine Spooner, “20th century texts are rarely naïve in their exploitation of Gothic conventions, and whether writing in the ‘popular’ horror tradition of Lovecraft and Stephen King, or the ‘high’ cultural one of Bowen, Barnes, Carter and Danielewski, they signal their debt to previous generations of Gothic writers” (“Gothic” 45-6). Esta quizá sea la característica fundamental del gótico contemporáneo: los escritores que activamente participan en la evolución del modo en nuestros días son conscientes de formar parte de una tradición establecida, con sus elementos recurrentes que son reiteradamente reinventados.

Uno de los ejemplos que ilustran de manera más completa la auto-consciencia de las ficciones del gótico contemporáneo es, como analiza Botting, el *Bram Stoker’s Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola. La película se configura como un pastiche de otras ficciones que se mezclan con la supuesta realidad histórica del personaje de Drácula en un contexto casi carnavalesco y numerosos niveles de significación variada: “[w]ith extensive levels of allusion and reflexivity, with images spilling from their frames, the film becomes ‘unreadable’ in classical terms” (Elsaesser 213). La intertextualidad presente en la película de Coppola es totalmente consciente, y resultado de un juego interpretativo que recicla ficciones anteriores que Botting califica de “curious postmodernity” (*Gothic Romanced* 6).

Muchos textos que se analizan en este trabajo contarán con recursos similares; tanto *Salem’s Lot* (1975) de Stephen King como “Vlad” de Carlos Fuentes hacen referencia a *Dracula*, este último a la novela y a la versión cinematográfica de Francis Ford Coppola, “Isabel” de Carmen Boullosa se configura como un relato intrínsecamente auto-referencial e intertextual y los acontecimientos que Max Brooks narra en *World War Z* beben de fuentes diversas como las novelas históricas, el cine bélico o las películas de zombis. El análisis de esta intertextualidad gótica parece especialmente relevante en los ejemplos del modo en Hispanoamérica, donde se toman algunos elementos de una tradición esencialmente anglosajona para transformarlos y adaptarlos al propio contexto, introduciendo una temática y

una serie de recursos esencialmente nativos. Este es el caso, entre muchos otros, de la novela *Berazachusetts* de Ávalos Blacha y la película de Brugués *Juan de los muertos*.

1.3.5.6. La reinención del tiempo.

Una de las características que siempre se han señalado como representativas de las ficciones góticas es la imparable y terrorífica invasión del pasado en el presente, que necesariamente responde a un miedo al retorno de lo salvaje de tiempos anteriores que pueda desestabilizar la armonía del mundo civilizado: Un ejemplo de esta dinámica lo ofrecen Punter y Byron al analizar *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson en su contexto de aparición: “As evolutionary theories established that the emergence of the civilized was dependent upon the prior existence of the savage, so Jekyll discovers that the retention of his civilized and respectable exterior is dependent upon the existence of Hyde” (22). Este juego de dobles que desvela la necesaria conexión entre lo barbaro y lo civilizado necesariamente evoca un terror recurrente: el de la destrucción del orden frente al caos de lo salvaje.

Este retorno del pasado como recurso fundamental en la evocación del miedo se mantiene en el gótico contemporáneo. No obstante las relaciones entre los distintos tiempos en la narrativa gótica reciente son más complejas. Como afirma Punter, “[t]he code of Gothic is thus not a simple one in which past is encoded in present or vice versa, but dialectical, past and present intertwined, and distorting ... each other with the sheer effort of coming to grips” (*The Literature II* 198). Las ficciones de terror recientes reinventan estas interconexiones temporales de manera que la amenaza no se sitúa únicamente en el pasado, sino que ahora también tememos las consecuencias ominosas de un futuro hiper-tecnológico.

Stephen Bruhm (2002) se basa en un análisis psicoanalítico para explorar esta compleja conexión entre los tiempos que muestra la literatura de terror contemporánea que, para el autor, es una de las características fundamentales que diferencian el gótico tradicional de sus actualizaciones postmodernas. Para el autor, en las narrativas de Ann Radcliffe o Mathew Lewis en el siglo XVIII, los espectros denuncian alguna fechoría, relacionada con algún tipo de espacio doméstico, y que acaeció en el pasado. Según esta lógica narrativa, las primeras novelas góticas buscaban exponer antiguas tiranías, frustrar los planes de aquellos que las perpetuaran y devolver el orden divino a las personas y sus propiedades (Bruhm “The contemporary gothic” 267). Mediante esta búsqueda de la recuperación del orden establecido que de alguna manera “vence” a lo salvaje del pasado, la literatura gótica clásica devuelve a

la sociedad a una lógica de progreso histórico. Para Bruhm, este silogismo necesariamente se pierde en la época contemporánea debido a la nueva percepción de la historia y del tiempo: “With the ravages of the unconscious continually interrupting one’s perception of the world, the protagonist of the contemporary Gothic often experiences history as mixed up, reversed, and caught in a simultaneity of past-present-future” (“The contemporary gothic” 267). La percepción del tiempo en las narrativas del gótico contemporáneo es imprecisa, confusa y necesariamente dibuja un acercamiento múltiple y una relación compleja tanto con el pasado como con el futuro.

La nueva aproximación de este modo al pasado depende directamente de la indecisión postmoderna con respecto a la realidad. Como ya se ha mencionado anteriormente, las narrativas de terror recientes desconfían de la historia y juegan a reinterpretarla. Por otro lado, la relación del gótico con el futuro es un debate que ha llamado la atención de la crítica solo recientemente, y cuyos estudiosos relacionan con el horror de la propia realidad contemporánea. Justin D. Edwards y Agnieszka Soltysik Monnet quienes acuñan el término “PopGoth” para referirse a la creciente popularidad del gótico en el discurso mediático, afirman lo siguiente:

If the Gothic is haunted by the past, then Pop Goth makes the future its particular obsession. Or, to be more precise, it is consumed by a lack of future. Possibly in response to the real terror of everyday life (twenty-first century terrorism, torture and violence on our news screens), popular culture rehearses apocalyptic scenarios. (12)

Además de los escenarios apocalípticos y post-apocalípticos, la proyección de los miedos contemporáneos hacia un futuro incierto y aterrador se refleja, como se señaló con anterioridad, en las narrativas que dibujan realidades distópicas donde se hace evidente el mal funcionamiento de los sistemas de organización social actuales, así como la imparable invasión de la tecnología en nuestras vidas diarias. En esta ciencia ficción gótica, la incertidumbre del presente se proyecta al futuro, y los fantasmas que amenazan la realidad no provienen de una injusticia histórica, sino que son resultado de los errores contemporáneos.

1.3.5.7. La reinención del espacio

El escenario por excelencia del gótico tradicional, y de muchas de sus evoluciones a través del tiempo y de diferentes contextos, es el castillo encantado. Representantes de un pasado entre salvaje y feudal, estas fortalezas son lugares de horror que esconden secretos, espectros y fantasmas, que encarcelan a las heroínas y distorsionan la percepción de los

héroes, convirtiendo su realidad en pesadilla: “they act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only apprehended in dream” (Punter y Byron 260). El espacio gótico que representa el castillo también ejemplifica las indeterminaciones terroríficas que ya he analizado como una de las fuentes principales del miedo, ya que invita a explorar una atmósfera donde las categorías de lo humano y lo inhumano, lo natural y lo sobrenatural se deshacen y se derrumban como las propias fortalezas (Punter y Byron 260). Así, estos espacios ominosos son laberintos, domésticos pero claustrofóbicos, representantes del vientre materno pero también de la tumba.

Algunos críticos han apuntado la manera en la que esta concepción de fortaleza gótica ha mantenido sus significaciones fundamentales, pero también se ha transformado en diferentes espacios en varios contextos. A los lugares físicos se añaden en el gótico postmoderno los laberintos de la mente, ya que, como afirma Amitt, “as we become increasingly fascinated with the mind and the body as containers for the ego, we also find flesh and psyche operating as surrogate interior chambers” (*Twentieth* 49). El individuo perdido en la nueva realidad confusa que trae consigo los últimos años del siglo pasado puede sentirse encarcelado en un sinfín de espacios urbanos, pero también dentro de su propia psique. Los ejemplos que ofrece Amitt de nuevos espacios góticos van desde el Aedificium de la abadía en *El nombre de la rosa* (1980) de Umberto Eco hasta la casa en los suburbios de la película *What Lies Beneath* (2000). De la misma manera, y como se acaba de apuntar, la ominosa sensación de incertidumbre, aislamiento y confusión que evocaban los castillos góticos se instalan ahora en la propia mente de los protagonistas, de manera que la claustrofobia representada por los altos muros fortificados, ahora se cifra en términos de recuerdos, alucinaciones y paranoias. Así, narraciones como *City of Glass* de Paul Auster o *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes han sido analizadas como parte de la tradición gótica atendiendo al hecho de que los protagonistas se encuentran encerrados dentro de sus propias mentes.⁵⁷

1.3.5.8. El nuevo tratamiento de la otredad

El gótico se ha considerado en numerosas ocasiones un “writing of Otherness” (Khair 5), debido a la conocida invasión de un elemento extraño, de un ser de otra dimensión, en la realidad, reconocible o maravillosa, de los protagonistas:

⁵⁷ Ver el capítulo “Persecution and Paranoia” en Punter y Byron, así como el artículo de Djelal Kadir “Same Voices, Other Tombs: Structures of Mexican Gothic” para el análisis gótico de *La muerte de Artemio Cruz*.

It is when the Other enters – as Satan, demon, orphan, the outsider, vampire, ghost, non-Christian gods, sexually dangerous woman, racially different characters etc – that the action of most Gothic narratives really commences. And they usually end with the predictable destruction or containment of this Otherness. (Khair 6)

Este esquema que describe Tabish Khair se basa en una dicotomía básica entre dos esferas: la de lo conocido y lo propio y la de lo ajeno y “otro”. Es cierto que la dinámica básica de las primeras novelas góticas seguía el diseño propuesto por el autor, según el cual el elemento foráneo solía ser neutralizado al final. No obstante, la evolución del género gótico hasta la época contemporánea introduce numerosas variantes a este patrón. De hecho, algunos autores señalan la capacidad del gótico para subrayar estas dicotomías a la vez que sugieren una peligrosa hibridación de conceptos, necesaria a la hora de evocar el miedo, también en el primer gótico, pero especialmente en sus evoluciones contemporáneas. Así, Hogle afirma:

The reason that Gothic others or spaces can abject myriad cultural and psychological contradictions, and thereby confront us with those abnormalities in disguise, is because those spectral characters, images, and settings harbor the hidden reality that oppositions of all kinds cannot maintain their separations, that each ‘lesser term’ is contained in its counterpart and that difference really arises by standing against *and* relating to interdependency. While *high* versus *low* and *serious* versus *popular* tend to blur in the malleable Gothic genre, so do all of the cultural distinctions it takes on thematically, whether these are based on gender, sexual orientation, race, class, stages of growth, level of existence, or even species. (11-12)⁵⁸

De esta manera, las tensiones sociales o ideológicas que consideran determinadas “desviaciones” relacionadas con el sexo y/o el género, la raza o la clase encuentran un excelente escenario representativo en la literatura gótica, que presenta dichas diferencias para luego proponer una destrucción de sus límites.

Para Maria Beville, la disolución de las dicotomías que propone el gótico contemporáneo, que incluye las que una vez separaron la vida de la muerte, el bien y el mal, lo humano y lo monstruoso o, incluso, lo propio y lo ajeno, convierte el modo en una exploración de la subjetividad, una investigación epistemológica sobre el ego y lo que éste puede llegar a conocer (*Gothic* 41). De esta manera, el gótico no solamente resulta un modo esencialmente postmoderno, sino que también pasa a ser intrínsecamente heterogéneo en sí

⁵⁸ Cursivas en el original.

mismo, ya que repetitivamente atraviesa sus propios límites e inunda otros discursos (cinematográficos, culturales, políticos) y otros territorios.

Esta diversidad necesariamente trae consigo una reinención del concepto de otredad. Partamos de una cita de Robin Wood:

Otherness represents that which bourgeois ideology cannot recognize or accept but must deal with (as Barthes suggests in *Mythologies*) in one or two ways: either by rejecting and if possible annihilating it, or by rendering it safe and assimilating it, converting it as far as possible into a replica of itself. (70-71)

De acuerdo con esta afirmación, el monstruo representante de la otredad en las ficciones góticas puede ser neutralizado, expulsado de la esfera de lo “civilizado” y “correcto”, como en las novelas del gótico tradicional con “final feliz”, o puede asimilarse al sistema de manera que deja de ser una amenaza. Estamos cansados de ver a valientes héroes disparar en el cerebro de zombis en las películas contemporáneas del género: esta dinámica mantiene el peligro alejado de los protagonistas, lo sobrenatural apartado de lo humano. Un ejemplo reciente de la segunda tendencia es la saga *Twilight* de Stephenie Meyer, quien, tal y como analizan Travis Sutton y Harry M Benshoff (2011), transforma la figura del vampiro, tradicional representante de la otredad, en un personaje cercano y humano; en definitiva, asimilado.

No obstante, la asimilación del monstruo no siempre conlleva un “final feliz” como el de las novelas de Meyer, ni consigue neutralizar la amenaza que representa lo sobrenatural o extraño. De hecho, más que anularla, lo que hacen muchas ficciones del gótico no tradicional es trasladar la amenaza desde lo “otro” hacia lo propio. Los vampiros que tienen sentimientos y voz narrativa en las novelas de Anne Rice, o el zombi que deja de comer cerebros cuando se enamora de una joven en la narrativa de Isaac Marion, dibujan un nuevo tipo de otredad peligrosamente subversiva, que nos recuerda que así como los monstruos pueden ser humanos, los humanos pueden ser monstruos. Como ya se adelantó más arriba, la otredad se convierte en protagonista, lo que invita a la exposición de las propias aberraciones humanas. De esta manera, puede sugerirse que el gótico contemporáneo “exists in part to raise the possibility that all ‘abnormalities’ we would divorce from ourselves, are a part of ourselves, deeply and pervasively” (Hogle 12). El nuevo lenguaje gótico, así, expone “the dark underside of humanity ... with all its hate, greed and prejudice laid bare, for the ‘human’ reader who is often unaware of his or her own monstrosity” (Beville *Gothic* 41-42). A la vez que los bordes del discurso canónico viajan hacia el centro, a la vez que las oscuras esquinas

de la literatura se mueven poco a poco hacia la luz, los defectos, terrores y monstruosidades humanas también se iluminan.

Una vez arrancado de la penumbra de la realidad cultural, el gótico se convierte en un discurso domesticado que ha llevado a críticos como Botting a anunciar la muerte del modo: “With Coppola’s *Dracula* ... Gothic dies, divested of its excesses, of its transgressions, horrors and diabolical laughter” (*Gothic* 180). Pero más que desaparecer, el gótico sufre una necesaria mutación que conlleva una reconfiguración de las figuras monstruosas para acomodarse a una nueva manera de entender y evocar el miedo.

Botting también acuña el término “Candygothic” para referirse a una evolución “dulce” del modo en los tiempos contemporáneos, que parece adquirir un segundo plano frente a una creciente demanda de horror explícito:

‘Candygothic’ signifies an attempt to reassess the function of horror in a (western) culture in which transgressions, taboos, prohibitions no longer mark an absolute limit in unbearable excess and thus no longer contain the intensity of a desire for something that satisfyingly disturbs and defines social and moral boundaries. Through numerous figures of horror are thrown up by contemporary fiction and film – Krugers, Chuckies, Pinheads, Lecters, their shelf-life seems limited in the face of a demand for more thrilling horrors, their terror index-linked to the novelties provided by special effects, visual techniques and stylized killing. (“Candygothic” 134)

Según estos análisis, quizás excesivamente pesimistas, las constantes repeticiones del gótico lo han transformado en un modo demasiado familiar:

Hollywood remakes of old and new horrors, so many nocturnal returns, dawns of living dead munching and shopping their way through malls and across screens. Clothes, puppets, masks, lifestyles, dolls, sweets, locate Gothic images in a thoroughly commodified context in which horror cedes to familiarity. No longer exceptions, Gothic figures collude with the norms they once negatively defined. (Botting “Gothic culture” 199)

Más que las pesadillas, este gótico “domado” que define Botting parece invadir los centros comerciales con *merchandising*, de manera que se convierte en un elemento más del consumismo que define el sistema dominante, al que una vez se opuso.

¿Cómo consigue el modo gótico, pues, adaptarse a una situación en la que la otredad es protagonista? ¿Cómo puede sobrevivir al vacío que causan sus propias repeticiones? ¿Cómo puede volver a ser efectivo? Es aquí donde se cifra otra de las principales características de la literatura de terror contemporánea: el monstruo postmoderno adquiere

voz narrativa, lo que le permite exponer su sufrimiento y las razones que lo convierten en lo que es, de manera que se convierte en un “otro” romantizado (Botting *Gothic Romanced* 15). David Roas (1999) afirma que la recién adquirida voz narrativa del monstruo es la característica fundamental de los nuevos caminos que toma la literatura fantástica contemporánea ⁵⁹ Efectivamente, es este uno de los principales rasgos concretos de la literatura de terror contemporánea, aunque no sea una característica nueva; la figura del “otro” romantizado ya tomaba protagonismo con los héroes byronianos en el siglo XIX, la búsqueda de la compasión e incluso identificación con el engendro aparece ya en *Frankenstein* de Mary Shelley, la sugerencia de que el mal puede vivir dentro del propio sujeto se explora en novelas como *The Picture of Dorian Gray* de Wilde, o *Dr Jekyll and Mr Hyde* de Stevenson, y la narración desde el punto de vista del monstruo humano fue explorada en profundidad por Edgar Allan Poe. La mutada otredad que propone el gótico contemporáneo, no obstante, se basa en forzar al lector a desarrollar una incómoda intimidad con la perspectiva de lo ajeno (Punter y Byron 266), de manera que las figuras del horror se convierten en “figures of identification” (Botting *Gothic Romanced* 4). Es este perturbador acercamiento a la conciencia del “otro” una de las técnicas fundamentales que adquiere el gótico contemporáneo en su incansable búsqueda del miedo: este recurso no solamente nos sitúa en una posición inquietamente cercana a aquello que nos aterra, sino que nos sugiere que las diferencias entre el “yo” y el “eso” puede que no sean tales. El ejemplo más señalado de esta tendencia lo sitúan los críticos en las novelas de Anne Rice: ya desde *Interview with the Vampire*, la autora propone un acercamiento a la figura del vampiro desde una primera persona narrativa, que ofrece sus razones, pensamientos y sufrimientos a un lector que se siente identificado.

Esta disolución de las fronteras que separan lo propio de lo ajeno puede convertirse en recurso revolucionario. Al convertir al “otro” en el centro mismo del sistema, no solo se sugiere la monstruosidad del mismo sino que se rompe con el pensamiento convencional que lo excluía de la esfera de lo aceptable. Este hecho le permite al gótico actuar como “the literary tradition that contemporary writers have found most resonant in their attempts to break up ‘conventional pedestrian mentality and morality’” (Lloyd-Smith “Postmodernism” 14), y conecta con las concepciones de Rosemary Jackson y el poder subversivo de la literatura de lo insólito. La identificación entre el monstruo y a humanidad destruye los

⁵⁹ Aunque este tema se haya tratado más arriba, me parece esencial puntualizar que, si bien Roas se refiere a “literatura fantástica”, el corpus de obras que trata, y su insistencia en la generación del miedo como parte fundamental del efecto fantástico, me hacen considerar sus análisis como cercanos, si no paralelos, al de la literatura gótica.

pilares sobre los que se asienta el pensamiento convencional: si nosotros somos “ellos” entonces el Mal y el Bien son indiscernibles. Las figuras de la autoridad, representantes de los valores absolutos que derriban las indeterminaciones góticas, caen por su propio peso:

Here the Gothic coincides with postmodernism’s ‘incredulity towards metanarratives.’ Figures of authority are rendered suspect. With its ghostly power demystified, the space of a single credible, paternal figure is left vacant, to be filled with a host of fleeting specters of delegitimized (governmental, conspirational, military, corporate, criminal, or alien) power. (Botting “Aftergothic” 286)⁶⁰

Darle voz al “otro” revela la aberración de los regímenes de poder y desmitifica a las figuras que los representan. Si en el pasado el sistema se oponía al monstruo, en la realidad postmoderna se convierte en su creador.

El análisis concreto de los textos que se exploran en capítulos posteriores ilustrará en gran medida esta capacidad subversiva del gótico en contextos determinados. No obstante, cabe destacar la manera en la que el modo se ha convertido en un excelente recurso de representación de una crítica feroz al consumismo, uno de los pilares sobre los que se asienta el *status quo* económico contemporáneo. El monstruo contemporáneo que mejor refleja este comentario social es sin duda el zombi. Ya en *Dawn of the Dead* (1978) George A. Romero ofrecía una sátira sangrienta de la sociedad consumista convirtiendo un centro comercial en el escenario del apocalipsis zombi. Esta “mercantilización” del terror también es la base sobre la que se asienta el *remake* que Zack Snyder hizo en 2004 de la película de Romero, aunque esta vez se actualiza a un contexto post-11 de septiembre.

Cabría ahora regresar a la pregunta planteada anteriormente sobre las posibilidades del modo gótico en una realidad que parece acoger la otredad como parte fundamental de sí misma. Para Botting, la subversión y el desmantelamiento de la confianza en los sistemas de poder es solo una de los dos recursos opuestos que ofrece la ficción de terror en su proceso de reinención. El autor afirma que el gótico, “[w]ith its forms and features increasingly visible in literature, cinema, television, art, with a steadily growing body of criticism to press its cause, gothic undergoes both a pervasion and diffusion” (*Gothic Romanced* 14). Esta “difusión”, o “difuminación” coincide con lo que he venido definiendo como la “domesticación” del modo, la disolución de las fronteras entre lo propio y lo ajeno y su correspondiente propuesta revolucionaria. El recurso de *pervasion* o “peduración”, por otro lado, se asienta sobre la construcción de una nueva concepción del Mal, de manera que las

⁶⁰ Botting toma esta expresión del trabajo de Lyotard *The Postmodern Condition*, página xxiv.

dicotomías que se habían de-construido aparecen re-construidas, y nuevas formas de maldad emergen encarnadas en insólitos monstruos que representan los miedos actuales.

Este proceso, “restores grand binary oppositions that redefine limits and reinvent distinctions between self and other in absolute categories of good and evil” (Botting *Gothic Romanced* 18) y, por lo tanto, se sitúa en el seno de un *modus operandi* intrínsecamente conservador. Este recurso no es nuevo en el gótico, ya que las primeras novelas de terror ya parecían mostrar una clara tendencia moralista que pervive en muchas de las actualizaciones del modo a lo largo del tiempo. Ejemplos de esta tendencia son las narrativas que se construyen alrededor de un miedo esencial a lo que viene de fuera, a lo desconocido, que en numerosas ocasiones toma formas que evocan diferencias de clase, etnia o género. Así, muchos autores han estudiado la manera en la que los engendros monstruosos imaginados por Lovecraft, que de manera ominosa enturbiaban y contaminaban la realidad sencilla de individuos comunes, no eran sino reflejos de los propios miedos del autor hacia las diferencias raciales y sexuales (Punter *The Literature II* 43). De la misma manera, muchas ficciones literarias y fílmicas del gótico contemporáneo exploran las inquietudes sociales hacia figuras como la mujer poderosa, el homosexual o el extranjero. Steven Bruhm ofrece ejemplos de un tipo de misoginia cultural que conecta la sexualidad femenina con la maternidad para explorar este tipo de terrores con películas como *Ghost Story* (1981) o *The Hand That Rocks the Cradle* (1992). El pánico al homosexual acecha detrás de personajes como el Jack Torrance de Stephen King o el Norman Bates de Robert Bloch y la película de John Carpenter *Vampires* (1998) parece actualizar el rechazo a los ciudadanos de la Europa del este que aparece en *Dracula* mediante su representación, ciertamente racista, de vampiros como inmigrantes mexicanos (Bruhm “The contemporary gothic” 270-1). Otro ejemplo podemos encontrarlo también en la figura del zombi, el representante de la otredad por antonomasia, reflejada en películas como *I Am Legend* (2007) y su caracterización de los muertos vivientes, que presenta tintes tradicionalistas al dibujarlos como enemigos extranjeros e impíos. En estos modelos, el monstruo parece configurarse como una realidad alternativa al propio horror de la historia. Como afirma Scott Poole, “[t]he grotesquerie of the monster has offered relief from the gruesome facts of history” (33).

De esta manera, el gótico contemporáneo reinventa la concepción de otredad para ofrecer un doble discurso interpretativo: por un lado, se convierte en un modo subversivo que expone la propia monstruosidad humana y, por otro, reconstruye las oposiciones binarias que nos separan del “otro” para reproducir un discurso tradicionalista en el que se enfatiza el miedo a lo diferente. En palabras de Hogle,

No other form of writing or theatre is as insistent as Gothic on juxtaposing potential revolution and possible reaction – about gender, sexuality, race, class, the colonizers versus the colonized, the physical versus the metaphysical, and abnormal versus normal psychology – and leaving both extremes sharply before us and far less resolved than the conventional endings in most of these works claim to be. (13)

Es este doble recurso otra de las características fundamentales del gótico contemporáneo y, al mismo tiempo, una de las razones de su originalidad y renovado vigor.

1.3.5.9. El gótico global

En un artículo sobre la reciente tendencia de Hollywood a adaptar las películas de terror asiáticas, Terrence Lafferty subraya el carácter universal del miedo al afirmar que “horror is by nature a good deal friendlier to cross-cultural transplantation than most movie genres, because fear is universal in a way that, say, a sense of humor is not: what we dread is far less socially determined than what we laugh at”. El hecho de que los *remakes* cinematográficos triunfen de una manera tan destacada en tiempos recientes, demuestra la capacidad del terror para ser universal y, por tanto, inmanente a la propia naturaleza humana. El miedo a la oscuridad, a la muerte, al dolor, son turbaciones genéricas, comunes a los espectadores o lectores de diversas partes del mundo. Además, el éxito de las adaptaciones de películas extranjeras apunta hacia una creciente globalización del horror, que se presenta de manera recurrente en diferentes territorios tomando formas comunes. Como asevera Byron, “the dead travel fast and, in our contemporary globalised world, so too does the gothic” (“Introduction” 1). Los mismos motivos, personajes similares y espacios paralelos aparecen en las ficciones góticas alrededor del mundo, y la renovada efectividad de estos recursos depende en gran medida de la existencia de una cultura global.

El gótico siempre ha sido un modo cuyo desarrollo ha dependido en gran medida de su capacidad de adaptación a otros lugares y culturas, y cuyas sombras y terrores siempre han sabido saltarse las fronteras nacionales y temporales. En esta línea orienta su estudio del gótico norteamericano Charles L. Crow:

We should recall that borders do not restrain authors and ideas, either. Although American authors progressively moved from under the shadow of British literature, there never has been a complete separation of American literature from the rest of the world, and it would be a sadly diminished thing if there had been. American writers continue to be influenced by British authors, as we see in the long Gothic shadow of

Frankenstein, and later of *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) and of *Dracula* (1897). (15-16)

El primer viaje que emprendió el gótico lo llevó del viejo al nuevo mundo, de manera que las primeras ficciones norteamericanas de terror surgieron a partir de una tradición establecida, aunque pronto supieron adaptarse al nuevo territorio. No obstante, las conexiones transnacionales del modo no se terminaron con este trayecto. Continúa Crow así: “The currents, of course, have not just run from the Old World to the New, but have been interactive. The influence of other literatures has been essential as well; for example French (especially in the late nineteenth century), Latin American and, more recently, Japanese and Chinese” (16). En la era de la globalización, un modo literario ya propenso a la expansión transnacional desde el siglo XIX como es el gótico, está destinado no solo a propagarse por diferentes territorios, sino a existir en una complicada red de interconexiones e intertextualidades cruzadas que definen su nueva forma híbrida.

Más allá de las migraciones descritas por Crow, las nuevas descripciones del gótico se desmarcan de sus orígenes históricos o culturales para reflejar la nueva realidad global. Afirma Glennis Byron que,

many of the changes we see in contemporary Gothic, including the proliferation of national and regional forms and the production of Gothic as a lucrative global business, would appear to have much to do with the social, cultural and economic impacts of globalization. Contemporary Gothic both registers and is impacted upon by the new world order in which people and products move with increasing ease and speed across national boundaries. (“Global Gothic” 371)

El gótico contemporáneo parece definirse en relación a una serie de elementos que se sitúan más allá de las circunscripciones geográficas, y responde a los movimientos sociales, culturales y económicos del nuevo orden mundial. El gótico global añade la frontera nacional a la lista de límites que se desintegra en la postmodernidad (masculino/ femenino, vivo/muerto, yo/el otro, etc.) y, al desaparecer esta línea divisoria, se convierte en lo que Botting ha definido como “an enveloping darkness spreading across borders” (“Globalzombie” 189).

Para responder a esta nueva tendencia internacional y globalizadora del gótico, numerosos autores del modo han comenzado, muy recientemente, a explorar las interconexiones y tendencias compartidas que presenta en narraciones de todo el mundo. En 2012 se presentó una nueva edición del volumen de crítica editado por David Punter *A Companion to the Gothic* que incluye una nueva sección que atiende a la reciente

internacionalización del modo, de nombre “The Globalization of Gothic.” Glennis Byron acuña el término “*globalgothic*” en 2013 como parte del trabajo que lleva el mismo nombre, y del que es editora, para enfatizar precisamente las direcciones múltiples que toman las influencias góticas en los tiempos recientes:

By using *globalgothic* as opposed to Global Gothic or Global-Gothic or any other possible permutation we hope to decentre notions of ‘Gothic’, tacitly placing the term under erasure and marking the confluence, in globalised space, between divergent cultural traditions. At the very least we want to register a sense of a gothic inextricable from the broader global context in which it circulates rather than a gothic tied to past notions of Enlightenment modernity. (“Introduction” 4)

El hecho de que las dos partes del término *globalgothic* se presenten como paralelas, invita a considerar una doble acepción que definiría la universalidad del modo literario desde diferentes perspectivas.

Un primer acercamiento al término manifiesta que diferentes territorios comparten una visión del horror que se refleja en diferentes motivos recurrentes en distintos países, a pesar de sus diferencias históricas, sociales o culturales. Esta perspectiva enfatiza tanto la naturaleza internacional del gótico como el retorno del pasado o de lo reprimido en diferentes manifestaciones góticas descritas por varios críticos (Horner 175). La otra manera de entender el término *globalgothic* se sitúa en estrecha relación con las teorías sobre la postmodernidad, se proyecta desde el prisma del capitalismo tardío y busca un énfasis en el *global* más que en el *gothic*. Avril Horner describe esta segunda acepción de la siguiente manera:

From this perspective what we see are huge flows and shifts in various forms of energy of energising forces (for example, money, information, communication systems, media empire ‘soft power’) which, because they are in some ways spectral, are beyond the control of individual countries or states and thus capable of destabilising cultures and societies as well as enriching them. (175)

Esta perspectiva busca explorar lo ominoso en los nuevos sistemas económicos y políticos que regulan los intercambios mundiales, de manera que se centra más en las cualidades góticas del orden mundial, y su reflejo en la literatura y el cine, que en la universalización del propio modo gótico. Este prisma también convierte al gótico en un lenguaje especialmente interesante para tratar la propia globalización. Así, afirma Byron que “[w]hile gothic is obviously not unique in registering the effects of globalisation, it does appear to have a particularly intimate relationship with its processes, offering a ready-made language to

describe whatever anxieties might arise in an increasingly globalised world” (2), de manera que, necesariamente, la globalización se convierte en una manifestación gótica que invade, domina y contamina (4). Según este enfoque, “gothic is globalised – reproduced, consumed, recycled – and globalisation is gothicked – made monstrous, spectral, vampiric (5).

A efectos prácticos, la visión del gótico global nos sirve para acentuar la relación entre el modo y la nueva era global, así como para justificar el estudio de los motivos recurrentes de la literatura de terror en manifestaciones de diferentes países americanos y conectar muchos de sus recursos en un contexto internacional que tenga en cuenta la propia estructura del orden mundial y su reflejo en ficciones determinadas. No obstante, el hecho de que el *globalgothic* sugiera la disolución de las fronteras a la hora de describir las ficciones de terror no significa que no busque también definir los rasgos característicos asociados a cada una de las sociedades en las que aparece. Por muy global que sea el gótico contemporáneo, sigue respondiendo a miedos locales. De hecho, a medida que comienza a incorporar narrativas, motivos y figuras de diferentes países, se vuelve especialmente relevante distinguir manifestaciones relacionadas con diferentes realidades históricas y culturales (Byron “Global Gothic” 374). Como afirma Byron, “[g]othic as it travels ... inevitable incorporates, and necessitates attention to, different historical, social and cultural specificities at the same time as it produces figures of collective fears and traces the outlines of a growing global darkness” (“Global Gothic” 376). El gótico contemporáneo es, por tanto, global y local al mismo tiempo, y se configura alrededor de miedos universales relacionados con el nuevo estado de cosas, a la vez que reconoce y reproduce el lado sombrío de su propia realidad nacional.

1.4. Góticos americanos

1.4.1. Consideraciones iniciales. Universalización y globalización

En un contexto global como es el contemporáneo, las imágenes del gótico invaden discursos en diferentes partes del mundo y permiten que cada país se apropie de sus tropos para representar distintas realidades. Como afirman Botting y Edwards, “[e]xported Western images move across the world, manifesting a global market in which cultures produce, consume, appropriate, and transform stories, images and characters” (12). Así, el nuevo gótico se entiende como una sombra creciente, que se extiende poco a poco conquistando

diferentes esferas culturales alrededor del mundo, “oscureciendo” sus narraciones, universalizando sus corrientes e hibridando sus temas.

El inconveniente que trae consigo analizar un modo como el gótico tiene que ver principalmente con su heterogeneidad y con su necesaria dependencia de los miedos culturales de las sociedades en las que aparece, de manera que cada conjunto de narraciones ofrece un ajuste particular a sus propias realidades. No obstante, esta capacidad del gótico para reflejar situaciones y tradiciones concretas se une, en la contemporaneidad, a una tendencia globalizadora que permite a los temas y personajes recurrentes de la literatura de terror invadir diferentes discursos a lo largo y ancho del globo. Así, el gótico postmoderno, además de ser híbrido y auto-reflexivo, depende de una intertextualidad de carácter universal, y sus monstruos se transforman en aberraciones universales a la par que concretas.

Una dificultad añadida radica en la asociación del término “literatura gótica” con lo popular y de baja calidad literaria, esencialmente prescindible dentro de un discurso considerado culto. Este rechazo puede conllevar un intento de evitar el término a la hora de describir narraciones particulares que muestran rasgos de la literatura de terror. Además, es posible que en ciertos países, especialmente hispanoamericanos, se perciba como un discurso extranjerizante, que poco tiene que ver con las realidades territoriales reflejadas, desde esta perspectiva, en otros modos de lo insólito como “lo real maravilloso”. Sin embargo, si entendemos el gótico contemporáneo como un género heterogéneo y universal, y consideramos su intrínseca hibridación con otras formas literarias de distintos territorios, encontramos que ciertos elementos de las ficciones de terror aparecen de manera insistente en diferentes manifestaciones de las letras hispanoamericanas, si bien pueden variar las etiquetas que las acompañan.

Quizás debido a este reiterado rechazo de sus formas, la literatura de lo insólito ha sido considerada como reflejo de los miedos y las preocupaciones de aquellos a los que se les ha negado una participación activa en la sociedad. Volviendo a la consideración subversiva del gótico como exposición del discurso silenciado, D’haen relaciona la capacidad transgresora del gótico con la hibridación de la realidad postmoderna:

[T]he fantastic postmodern expresses the fears of this society for, and the pressures exerted upon it by, those it has traditionally excluded from participation or has made subservient to the interest of mankind its “central” character into its present shape. This at one and the same time explains why poststructuralism/aesthetic postmodernism has largely remained a matter of the so-called first world, and why fantastic postmodernism flourishes in the third world and with minorities and

marginalized groups in the first world. From a wider perspective, this distribution is in itself a telling illustration of the globalization of the Western economic system. (292)

D'haen conecta las ficciones de lo insólito contemporáneo con los discursos que tradicionalmente se han mantenido al margen del poder a un nivel mundial. Esta idea nos permite comprender el creciente interés de la crítica hispanoamericana por describir otras creaciones literarias no canónicas y abandonar, con las nuevas generaciones, la primacía de la novela histórica y el realismo mágico. Este trabajo, además de considerar un corpus medianamente extenso de ficciones hispanoamericanas, busca analizar el discurso del “otro” también en la literatura norteamericana, de manera que se exponga la capacidad transgresora del discurso gótico. Además, y como concluye D'haen, al demostrar resistencia frente al discurso hegemónico, lo fantástico postmoderno necesariamente aparecerá en formas híbridas y variadas.

Existe un corpus crítico desigual para la literatura gótica norteamericana y la hispanoamericana; si bien existen innumerables estudios que abordan la literatura y el cine de terror estadounidense, la crítica de la literatura gótica hispanoamericana es casi tan reciente como el nuevo siglo. No obstante, sus manifestaciones son de extremo interés debido a la combinación entre los elementos tradicionales del modo, heredados de otros discursos occidentales, y la plasmación particular en temas y contextos particulares.

A continuación propondré un breve resumen de la situación de la crítica gótica y de los principales recursos de la tradición en los contextos estadounidense e hispanoamericano, para establecer una perspectiva general antes de comenzar el análisis de motivos y textos concretos. Esta tarea se plantea a partir de una concepción inclusiva que atiende a la universalización de los recursos literarios del terror por un lado, y a la plasmación concreta de los miedos sociales por otro, en un contexto que parte de la “impureza” intrínseca del propio modo gótico.

1.4.2. El gótico estadounidense

1.4.2.1. Estado de la cuestión

El estudio de la literatura gótica en Estados Unidos ha sido un tema tratado extensamente por diferentes especialistas a lo largo del siglo XX y la primera década del siglo XXI. A volúmenes de crítica académica y artículos concretos en libros y revistas, se suman módulos y cursos especializados en universidades y la celebración de infinidad de

congresos académicos que se han centrado en la materia. Ya desde su aparición en el siglo XIX se ha considerado al gótico americano como una pura paradoja: llama la atención que un país supuestamente optimista, fundado sobre los principios de la libertad y la búsqueda de la felicidad, que teóricamente ha repudiado las imposiciones de la historia y sus demandas irracionales, haya producido un tipo de literatura invadida por un pasado ominoso y fascinada por la melancolía (Savoy “The rise” 167). Así, se ha venido insistiendo en el gótico estadounidense como una representación del lado oscuro del “sueño americano”, como un modo que sabe reflejar las obsesiones de un país “where the past constantly inhabits the present, where progress generates an almost unbearable anxiety about its costs, and where an insatiable appetite for spectacles of grotesque violence is part of the texture of everyday reality” (Savoy “The rise” 167). Así la literatura gótica ha sabido dibujarse como una alternativa ominosa y transgresora al patriotismo triunfador que domina el discurso político e histórico de los Estados Unidos.

El viaje a Norteamérica fue una de las primeras peregrinaciones del gótico en su histórica expansión de fronteras. Así como el género tuvo sus grandes precursores en Gran Bretaña (Walpole, Lewis, Radcliffe), se considera a Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe como sus fundadores en los Estados Unidos. Los temas que adquirieron un especial interés en el viejo continente durante el principio del siglo XIX, como la claustrofobia, la oscuridad o la violencia inminente, aparecieron también en la primera literatura americana escrita (Savoy “The rise” 168). No obstante, lejos de configurarse como una copia del gótico europeo, la literatura de terror estadounidense pronto comenzó a desarrollar unos motivos y recursos propios que la diferenciaban de sus modelos.

Muchos críticos subrayan la importancia de la experiencia de la frontera, con su inherente soledad y potencial violencia, como uno de los hechos que marcan la singularidad del modo gótico en el país americano y que explican su adherencia a su discurso literario. Como afirma Charles L. Crow, “[a]s a literature of borderlands, the Gothic is naturally suited to a country that has seen the frontier (as shifting geographical, cultural, linguistic and racial boundary) as its defining characteristic” (2). Otras circunstancias y motivos definidores incluyen la herencia puritana y la presencia de la religión, los miedos a la subversión europea, al fallo de la utopía, las preocupaciones relacionadas con la instauración de la democracia popular y, especialmente, temas relacionados con la culpabilidad y el trauma originados por la raza y la esclavitud (Lloyd-Smith *American* 4, 8, 25, 34). Sin un pasado feudal desde el que proyectar el miedo a lo bárbaro, el gótico americano traslada la expresión de lo sublime desde los castillos derruidos al propio paisaje salvaje y, posteriormente, a los laberintos

urbanos de los siglos XX y XXI, mientras que los incomprensibles motivos de los villanos del gótico europeo se transformaban en dudas acerca de la capacidad de conocer la realidad (Lloyd-Smith *American* 28).

A pesar de haber gozado de una gran atención por parte de la crítica en los últimos años, algunos autores como Maurice Lévy rechazan la implantación exitosa del gótico en los Estados Unidos:

The American fantastic tradition lacks unity and depth. The reason for this is that it is not rooted in a homogeneous ... culture ... To create an adequate atmosphere for a fantastic tale, we must have old houses and medieval castles that materialize in space the hallucinatory presence of the past, the houses we can find *authentically* only on the old continent. (*Lovecraft* 15) ⁶¹

Lévy, que también en su artículo “‘Gothic’ and the Critical Idiom” (1994) rechaza la aplicación del término “gótico” a un tipo de literatura tan cambiante como la que aquí describo, la considera un tipo de ficción dependiente de elementos concretos como los castillos o las casas encantadas. Esto crea, en mi opinión, una visión extremadamente pobre de lo que es la literatura gótica que no tiene en cuenta su esencial hibridismo, universalización y fragmentarismo contemporáneos. En clara oposición a ideas como las de Lévy se sitúan autores que reclaman la importancia del gótico norteamericano como parte esencial de la cultura del país. Así lo reivindica Charles L. Crow: “To understand American literature, and indeed America, one must understand the Gothic, which is, simply, the imaginative expression of the fears and forbidden desires of Americans” (1).

Mi trabajo sigue una línea cercana a la de Crow, Savoy y Lloyd-Smith, de manera que entiende el gótico estadounidense como un reflejo de los miedos sociales del país, un eco literario de las sombras que proyectan los grandes proyectos triunfalistas del país de la libertad. A continuación presentaré algunos de los principales rasgos que se han venido describiendo como característicos de la literatura de terror en Estados Unidos.

1.4.2.2. El *American exceptionalism* y el sueño americano

Uno de los principales recursos del gótico estadounidense ha sido el de proponer una alternativa a una serie de ideas ligadas a la construcción de América desde la época de las colonias, que comienzan indefectiblemente con la concepción utópica del territorio. Frente al

⁶¹ Cursivas en el original.

ideal puritano que plasmaba en el continente norteamericano sus expectativas acerca de “the city upon a hill”, frente a la construcción del sueño americano a través de la historia del país y al “manifest destiny”, redibujado por discursos políticos también en el siglo XXI, la literatura de terror ha ofrecido una alternativa desalentadora y subversiva. Esta doble proyección, de sueño puritano y pesadilla gótica, manifiesta de manera relevante la idea de crisis y regeneración que está presente en la vida cotidiana norteamericana. En su estudio de la pervivencia de la retórica puritana en la América contemporánea, Scavan Bercovitch afirma que

[a]t every point, the rituals of generational rededication build on the distance between fact and promise; at every point they interpret that distance between fact and promise in terms of ‘errand’ or its various equivalents (‘manifest destiny’, ‘continuing revolution,’ ‘new frontiers’); and at every point the errand is defined as the special obligation of the ‘Israel of our time,’ federally covenanted as ‘the nation of futurity’ to be ‘the heir of the ages’ and ‘the haven for God’s outcasts and exiles’ – ‘a new breed of humans called an American,’ destined ‘to begin the world over again’ and ‘to build a land here that will be for all mankind a shining city on a hill.

These phrases come from a variety of Americans, as distant in time from each other as John Adams and Ronald Reagan, and as different in mind and imagination as Herman Melville and the manifest destinarian John O’Sullivan. (187)

Esta doble visión conforma el enfrentamiento al que se ha venido encarando la nación, entre los hechos y sueños particulares y la utopía que representa su territorio, entre el “*Provided Environment*” y el “*Invented Environment*”,⁶² entre “*America the Beautiful*” y “*America the Ugly*”; el “*American Dream*” del discurso de las luces encuentra su necesaria contraposición en la “*American Nightmare*”.

Es precisamente de esta realidad de pesadilla de la que se nutre el gótico estadounidense. Como afirma Crow, “[i]f the dominant American narrative has been of success, progress, innovation and opportunity, Gothic has provided a counter-narrative in which skepticism, bitterness and nightmare are acknowledged” (187). También Leslie Fiedler, en su influyente estudio de la literatura gótica estadounidense *Love and Death in the American Novel*, insiste en que la ficción del país ha sido “bewilderingly and embarrassingly, a gothic fiction, non-realistic and negative, sadist and melodramatic— a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation” (29). La literatura

⁶² Fue Richard Poirier (8) quien, en 1985, acuñó estos términos para definir la diferencia entre lo real americano y la proyección de la utopía.

gótica estadounidense proyecta estas ideas abstractas sobre el fallo del sueño americano y las imposiciones históricas sobre los seres de lo sobrenatural, en lo que Savoy subraya como un claro ejemplo de *prosopopeia*:

It is ... the strategy that enables the dead to rise, the ghostly voice to materialize out of nowhere, and objects to assume a menacing pseudo-life. It thus achieves the ultimate effects of the haunted, the uncanny, and the return of the repressed while placing these thoroughly in the depths of American life and the American psyche. ("The rise" 168)

Así, los monstruos del gótico estadounidense no son sino reflejos de la oscuridad del propio *excepcionalismo* americano, de las dudas, culpabilidades y miedos de unos ciudadanos que han vivido una realidad diferente bajo las imposiciones triunfalistas del discurso dominante.

Como afirma Baudrillard, America is "a utopia which has behaved from the beginning as though it were already achieved" (*America* 28). Las visiones utópicas que llevaron a los primeros colonizadores a Norteamérica, que adquirieron relevancia con el discurso de la Ilustración sobre una sociedad ideal y que se reflejaron en la constitución, necesariamente se oponen a las preocupaciones surgidas del miedo al colapso de la quimera. Estos factores, junto con el legado puritano que divide la realidad en dicotomías absolutas de blanco frente a negro o el reino de la luz frente al de la oscuridad, dirigieron la imaginación estadounidense hacia formulaciones maniqueas acerca del Bien y del Mal (Lloyd-Smith *American* 39). Estos componentes confluyen en la elaboración de la figura del "otro" como ente ajeno y temido, y a la reinención de la frontera como espacio necesario para mantener alejado lo extraño. De esta manera, se reproduce la confrontación intrínsecamente gótica entre fuerzas opuestas en áreas liminales. Lloyd-Smith, en su trabajo sobre el gótico estadounidense, comenta lo siguiente sobre estos lugares intersticiales: "Extreme polarities of lightness and darkness, black and white ascriptions of evil and virtue (and, in the American case, of racial assumptions and identifications), both outside and sometimes within the self, are focused upon in this attention to the liminal" (*American* 6). Ya sea en forma de individuo de otra raza, de representante de la oscuridad, de peligro ateo, comunista o inmigrante, o como parte desconocida de la propia psique, el "otro" se convierte en lo abyecto definido por Kristeva, lo que necesariamente debe expulsarse de de la esfera de lo propio. En esta línea, Savoy afirma lo siguiente:

The abject signifies a domain of impossibility and uninhabitability, associated with betwixt-and-between conditions where death keeps invading life, into which the normative American subject must cast the irrational, the desire unacceptable to

consciousness, and locate it “over there” in some frightening incarnation of the always inaccessible Real. (“The rise” 170)

Savoy parte de la definición de “lo Real” que propone Lacan, quien lo entiende como aquel elemento amorfo que se encuentra fuera de toda representación pero que está constantemente presente, exigiendo nuestra atención. El trauma es un buen ejemplo de lo Real, por ser un sentimiento que persigue y obsesiona pero que no puede ser manejable ni simbolizado (Savoy “The rise” 169, Bowie 94). En este sentido, la otredad generada por el discurso de opuestos que prima sobre la historia y la sociedad estadounidense ha de ser expulsada fuera de la esfera de lo propio y reconocible hacia un lugar alejado y terrorífico por lo que tiene de incomprensible. En este sitio es donde surgen los monstruos, los zombis, los vampiros, los fantasmas y el resto de figuras liminales que representan lo abyecto expulsado en el discurso dualista del Bien frente al Mal. Es comprensible, por tanto, que la literatura gótica, dependiente en gran medida de la figuración del “otro” y sus relaciones con lo propio para evocar el miedo, encuentre un excelente terreno representativo en el país americano.

1.4.2.3. La reinención de la historia

La relación del subconsciente estadounidense con la historia, y los recursos que utiliza el gótico para la representación de este pasado también se sitúan, en los análisis de Savoy, en directa relación con lo Real *lacaniano*. El gótico, para el autor, se ubica en el territorio de la historiografía más que en el de la historia, ya que se enfrenta a la escritura del pasado como una construcción formada por narrativas que describen unos hechos que raramente aparecen de manera directa (“The rise” 168-9). Esta concepción será esencial para entender la manera en la que el gótico deconstruye un discurso de verdades históricas para proponer una visión fragmentada del pasado, contada desde múltiples perspectivas. Lo Real se codifica en el pasado, de manera que este se convierte en otro de los elementos que amenazan la integridad del individuo: “To engage with the Real is to bring the powerful resources of literary form and language to bear on a traumatic ‘otherness’, including much of America’s past, that has crucially shaped identity and everyday reality in the present – yet finally to face the limited resources at the same time” (Savoy “The rise” 169). La reelaboración de la historia que propone el modo gótico en los Estados Unidos aparece estrechamente unida a la certeza de la imposibilidad de conocimiento. De la misma manera, el pasado, como parte de la historia y, por tanto, como entidad abyecta, se configura como un elemento al mismo tiempo atrayente y repulsivo: “Gothic images in America thereby suggest the attraction and repulsion of a

monstrous history, the desire to ‘know’ the traumatic Real of American being and yet the flight from an unbearable and remote knowledge” (169). En resumen, el gótico interrumpe y perturba el sueño americano con las pesadillas que nacen de la historia.

1.4.2.4. El terror(ismo) y el nuevo orden mundial

Muchos autores han coincidido en apuntar la manera en la que los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 marcaron la creación ficcional y fílmica del modo gótico en el territorio estadounidense. La violencia de los ataques llega a los ciudadanos americanos a través del espectáculo televisivo, que genera una confusión generalizada en una población que se ve amenazada por un terror desconocido. Las interpretaciones sobre las diferentes actualizaciones concretas del imaginario literario y fílmico posterior al 11 de septiembre son muy variadas, pero parecen coincidir en describir una ruptura de la ya frágil contención social norteamericana y una reinención de las fronteras que separan lo propio de lo ajeno. Maria Beville, basándose en los análisis de Baudrillard que consideran el terrorismo como la formulación de los fallos del capitalismo que regresan para castigar a las sociedades occidentales contemporáneas, enfatiza la presencia del terror en el gótico postmoderno (Beville *Gothic* 30, Baudrillard *The Spirit* 28). En la misma línea, Botting y Edwards argumentan que, en un mundo globalizado como en el que vivimos, el terrorismo amenaza la propia idea de frontera: el “otro” ya no puede mantenerse “allá afuera”, y la responsabilidad de que haya cruzado los límites hacia lo propio, lo seguro y lo familiar, es del propio individuo:

Put simply, terrorism forces us to recognise that ‘elsewhere’ is ‘here’, not only because the formulation of the distinction was always located in the privileged site of power but also because we can no longer refuse to see the shadows we have cast. Bombs to the London underground, exploding trains in Madrid, the crash of the World Trade Center – all of these acts sprawl terror in developed nations, prompting a reallocation of resources in the name of security. (21)

La propia realidad se articula de acuerdo a los mismos parámetros que regulan la literatura gótica: la manifestación del terror es una presencia constante en el discurso político, así como el constante retorno de un pasado ominoso que reclama atención.

La invasión del horror en la propia realidad tiene una consecuencia fundamental para la creación de los monstruos góticos: las nuevas ficciones parecen requerir una nueva generación de monstruos aún más horribles, aún más sangrientos y desagradables, que llenen

el vacío dejado por los engendros “domesticados” de la generación Rice y que personifiquen el propio horror de la vida cotidiana. Volúmenes de crítica como los recientes *Horror After 9/11* (2011) o *Hollywood 9/11* (2011) coinciden en señalar que las películas que se han estrenado después del 11 de septiembre son más oscuras y más inquietantemente apocalípticas (Briefel y Miller 2). Esto también puede aplicarse a la literatura que, junto con el cine, muestra una interesante reutilización de una figura monstruosa como la del zombi, perfecta metáfora cultural de la edad capitalista.

Kyle William Bishop, en su estudio *American Zombie Gothic*, ofrece una interpretación del renovado fenómeno zombi en los Estados Unidos que parece relacionarse con el terror y la paranoia en la que se vio inmersa la sociedad norteamericana en los años posteriores a los ataques:

The terrorist attacks of September 11, 2001, have unleashed perhaps the largest wave of paranoia and anxiety on American society since the Japanese attack on Pearl Harbour in 1941. From the beginning of the War on Terror that followed 9/11, the popular culture produced in the United States has been colored by the fear of possible terrorist attacks and the grim realization that people are not safe and secure as they might have once thought. (9)

Paranoia, capitalismo voraz y defensa del consumismo parece ser la receta que ha venido definiendo la realidad cultural norteamericana de los últimos años. Son estos elementos los que encuentran un excelente recurso representativo en la figura del zombi, que representa el horror a la vez que se presta a incorporar toda una serie de significados que variarán de ficción a ficción.

De hecho, puede que la característica más relevante del zombi como monstruo gótico en la edad contemporánea sea su capacidad de funcionar como metáfora cultural del materialismo. Como afirma Fernández Gonzalo, “El zombi representa en este punto la brutalidad de la estructura económica que consiente en un capitalismo dionisiaco, de bienes de consumo inútiles, tecnología de ocio regulada y espacios hipercodificados” (48). Botting y Edwards, trabajando desde los análisis de Marx, destacan la manera en la que la idea del zombi como representante del capitalismo ha variado en los últimos años:

No longer is the fat cigar-smoking capitalist the one who stands behind vampire capitalism, with its repulsive aspect in respect of the living, human workers of the world. Enjoying the freedoms of consumerism, every member of Western culture is enjoined to feed on the rest of the world, expropriating the resources and labour of

other countries, presiding, unaware perhaps, over those stripping forests or slaving all day in sweatshops to deliver the outsourced objects of consumer desire. (20)

Si el individuo de clase media se ha convertido en el nuevo *chupasangres* del consumismo, en el nuevo monstruo que abusa de los recursos económicos del mundo, entonces no existe tanta diferencia entre su manera de actuar y la de los nuevos monstruos violentos del siglo XXI. Aún más, la *vampirización* del consumo parece venir marcada desde las esferas de poder, que han venido insistiendo en un tipo de discurso que enfatiza la importancia de consumir bienes de todo tipo. Como destaca Aviva Briefel en su artículo “Shop ‘Till You Drop! Consumerism and Horror”, unas semanas después de los ataques del 11 de septiembre, George Bush unía patriotismo y consumismo como receta nacional contra el terror islámico: “We cannot let the terrorists achieve the objective of frightening our nation to the point where we don’t – where we don’t conduct business, where people don’t shop” (142). Desde el discurso político se insistió en la necesidad de abastecer los hogares de bienes esenciales, como cinta adhesiva, comida enlatada o agua mineral, para poder sobrevivir en casa en caso de un ataque (Briefel 142). “They’re us”⁶³ se transforma en la nueva manera de entender al “otro” en la realidad estadounidense, en la que todos, tanto monstruos como humanos, formamos parte de la *canibalización* de los recursos, ya sean cerebros o bienes de consumo.

Las significaciones del zombi se plasmarán de manera múltiple en diferentes ficciones fílmicas y literarias en el país. Las nuevas construcciones de este monstruo son especialmente heterogéneas si tenemos en cuenta representaciones tan variadas como las que aparecen en *World War Z* de Max Brooks, que trata de manera directa las consecuencias de la globalización, a la vez que presenta una interpretación del zombi como una amenaza más en el contexto del caos mundial, y *Warm Bodies* de Isaac Marion, donde el zombi se vuelve inofensivo en comparación con las estructuras del nuevo orden mundial.

1.4.2.5. Algunos ejemplos del gótico estadounidense

El gótico estadounidense comenzó a ser respetado y analizado a partir de los años sesenta, y particularmente desde la publicación de *Love and Death in the American Novel* de Leslie Fiedler (1960). El análisis de Fiedler agrupa por primera vez obras que exploran los elementos más oscuros de la realidad norteamericana bajo la denominación de “American

⁶³ Esta frase, utilizada hasta la saciedad en las descripciones críticas del fenómeno zombi en el cine del último siglo, aparece por primera vez en la película *Dawn of the Dead* de George A. Romero. Uno de los personajes se pregunta qué hacen los muertos vivientes deambulando por los pasillos desiertos del centro comercial en el que se desarrolla la trama. La respuesta, es el conocido “They’re us”.

Gothic”. El estudio del gótico estadounidense también se revitalizó gracias al ensayo “Gothic Versus Romantic” que Robert Hume presentó en el congreso de la PMLA a finales de los años sesenta, además de a partir de la publicación de obras críticas como *Uncanny American Fiction: Medusa’s Face* de Allan Lloyd-Smith en 1989. Desde entonces el análisis del gótico en Norteamérica ha crecido de forma progresiva pero imparable, hasta convertirse en uno de los temas de estudio más desarrollados por académicos alrededor del mundo. A estudios monográficos como *American Gothic* de Allan Lloyd-Smith (2004) o *American Gothic* de Charles L. Crow (2009), antologías como *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, editada por Robert K. Martin y Eric Savoy (1998) o la reciente *A Companion to American Gothic* (ed. Charles C. Crow, 2014), se unen, en el creciente interés académico por el gótico estadounidense, numerosos artículos publicados en revistas como *Gothic Studies* y ponencias presentadas en congresos internacionales por académicos de distintos orígenes. Sin pretender elaborar un estudio exhaustivo de los diferentes ejemplos literarios que el gótico ha dejado en los países norteamericanos, a continuación ofrezco una sinopsis de algunos de los nombres de autores y obras que más reiteradamente aparecen en los estudios mencionados.

En primer lugar, es necesario considerar que, mientras el canon de textos pertenecientes al gótico americano se ha ampliado durante las últimas décadas, los análisis literarios de este modo en Estados Unidos aún tienden a centrarse en un número limitado de autores del siglo XIX, principalmente Charles Brockden Brown, James Fenimore Cooper, Nathaniel Hawthorne y Edgar Allan Poe (Burnham 226). Según Fiedler, el gótico estadounidense se enfrentó, en sus primeros años a un problema de adaptación de los motivos europeos del género (desde la doncella en apuros, el villano o los edificios en ruinas) y fue Brown (“America’s first Gothic master” [Crow 25], el primer escritor que consiguió no solo acomodar estos tropos al nuevo contexto, sino desarrollar un paradigma literario que serviría de modelo a autores como Poe o Hawthorne (Fiedler 144-5). De entre la actividad literaria de Brown destacan las que fueron consideradas sus cuatro mejores novelas, *Wieland*, *Ormond*, *Arthur Mervyn* y *Edgar Huntly*, escritas en un periodo de poco más de un año (desde septiembre de 1798 a noviembre de 1799). En estas novelas, el escritor explora los horrores de la fiebre amarilla mediante el uso de personajes con características donjuanescas y faustianas, villanos y heroínas que reflejan el estilo del primer gótico europeo. Edgar Allan Poe, por su parte, instaura una serie de motivos en la literatura de terror norteamericana que se repetirán posteriormente como motivos esenciales relacionados con su escritura. Algunas de estas constantes incluyen el entierro en vida, el incesto, el tema del doble o las obsesiones maníacas de protagonistas alienados y, junto con la complicada vida del autor, construyen un

paradigma que convierte a Poe en uno de los autores definidores del gótico norteamericano: “In a very literal sense” afirma Crow, “Edgar A. Poe gave a face to American Gothic” (38). Finalmente, Hawthorne publica a mediados del siglo XIX sus dos novelas más conocidas, *The Scarlet Letter* (1850) y *The House of the Seven Gables* (1851). El primero de estos textos se configura como un ilustre ejemplo del gótico trasladado al continente americano ya que, como afirma Crow, “[w]e can recognize in it many of the conventions of the Gothic novel: the dark Romantic heroine, the villain plotting his revenge, family secrets, and considerable narrative and moral ambiguity” (49), mientras que el segundo adapta los tropos de la casa encantada, el villano siniestro y el manuscrito escondido a la historia regional (Crow 49). Otros autores góticos de la Norteamérica decimonónica anterior a la guerra civil incluyen a Washington Irving y Herman Melville.

A los grandes nombres de la literatura de terror de principios del siglo XIX les siguen las figuras de Henry James y H.P. Lovecraft como ejemplos del fin de siglo norteamericano. Mientras que se asocia a James principalmente con el desarrollo del realismo psicológico, numerosos críticos también afirman que incluso sus novelas más realistas presentan un intrínseco *goticismo* que se manifiesta de manera psicológica o metafórica (Punter y Byron 131). El relato de James que utiliza el gótico de manera más manifiesta es “The Turn on the Screw”, cuento que introduce una indeterminación fantástica según la cual los elementos extraños de la narración pueden ser sobrenaturales o meramente psicológicos. Lovecraft, por su parte, debe su notoriedad en el campo de la literatura de horror a su excelente capacidad para producir efectos horribles mediante la creación de una extensa colección de dioses y demonios, conocida como “los mitos de Cthulhu”. Estos seres, que existieron desde el principio de los tiempos, habitan en universos paralelos pero en ocasiones cruzan hacia el nuestro, con consecuencias desastrosas para los humanos. El más conocido de todos ellos es el propio Cthulhu, una criatura gigantesca con cabeza de calamar y cuerpo de dragón, al que se describe por primera vez en “The Call of Cthulhu” (en *The Colour Out of Space and Others*). El texto en sí, y la figura del propio monstruo cósmico, inspira a numerosos escritores que, años después, colaboran en la ampliación de los mitos洛夫克兰ianos. Entre estos autores destacan Robert Bloch, Robert E. Howard, Clark Ashton Smith, Frank Belknap Long o August Derleth.

Esta breve sinopsis de los escritores principales de la literatura gótica norteamericana debe también contar con las figuras de William Faulkner y Richard Matheson como autores representativos de este modo durante la primera mitad del siglo XX. Conocido por su ciclo de Yoknapatawpha, Faulkner personifica una de las paradojas del gótico estadounidense:

considerado como uno de los escritores del canon literario del país, también se define como uno de los progenitores del “Southern Gothic” o gótico sureño. Este tipo de literatura de terror que representa Faulkner “appropriates elements of the American South, and its characterized by an emphasis on the grotesque, the macabre and, very often, the violent” (Punter y Byron 116). Las novelas de Faulkner que más exitosamente recogen el modo gótico son *Sanctuary* (1931), *Light in August* (1932) y *Absalom! Absalom!* (1936). Otros autores que han sido analizados como escritores del gótico sureño incluyen a Walker Percy y John Berednt, autor de la obra de no ficción *Midnight in the Garden of Good and Evil* (publicada en 1994).

Richard Matheson, además de ser un autor prolífico de textos de misterio, terror y ciencia ficción, escribió numerosos guiones cinematográficos y para televisión, entre los que se incluyen episodios de *The Twilight Zone* y las versiones para la gran pantalla que Roger Corman adaptó de los textos de Poe, como *House of Usher* (1960) y *The Pit and the Pendulum* (1961) (Punter y Byron 148). Matheson, no obstante, es más conocido por su novela *I Am Legend*, un relato que describe la claustrofóbica soledad de Robert Neville, el único superviviente de una temible plaga que convierte al resto de la humanidad en vampiros, y su lucha diaria por la supervivencia. El atributo más gótico de la narración es el poder que tiene para perturbar al lector, que encuentra entre sus páginas referencias a miedos universales, como el aislamiento y la muerte, entremezclados con preocupaciones históricas y culturales más concretas. Estos desvelos específicos se relacionan con los miedos del país norteamericano a la destrucción masiva durante la Guerra Fría y, después de la segunda Guerra Mundial, a las consecuencias, potencialmente catastróficas, del mal uso de la ciencia y a los cambios sociales que tuvieron lugar durante los últimos años de la segregación racial. Kathy David Patterson, afirma que la novela esconde un subtexto de tipo racial que refleja las ansiedades de una América blanca que acaba de descubrir que ya no puede segregarse de aquellos a los que siempre ha considerado “los otros” (19). En los años cincuenta, el movimiento por los derechos civiles en EEUU comienza a ganar batallas legales a sus detractores, con lo que empezó el fin de la segregación. Patterson establece una conexión entre estos hechos y ciertas descripciones de tinte racial que Matheson introduce en su novela. De esta manera, Neville denomina a los humanos infectados “black bastards” (Matheson 24), y se refiere a ellos como algo “black and of the night” (17). Estos monstruos se describen en oposición a lo que no está contaminado por el virus, blanco, puro y personificado por el propio Neville. El estricto código binario que divide lo blanco de lo negro se desdibuja al final de la novela, cuando Neville descubre que los vampiros son

realmente seres racionales organizados en sociedad. Como el único vestigio de una civilización extinta, se ha convertido en la excepción al nuevo orden social, en el verdadero monstruo del pasado. El humano es ahora el “otro”. Este trastorno del orden previamente establecido sitúa al protagonista en la piel del monstruo y consecuentemente propone una evaluación, típicamente gótica, de la naturaleza del sujeto humano. La novela de Matheson se ha adaptado tres veces al cine: en 1964 como *The Last Man on Earth*, con Vincent Price como protagonista, en 1971, con Charlton Heston en el papel de Neville en *The Omega Man*, y en 2007 con Will Smith en *I Am Legend*. Además, la novela de Matheson, desde su lugar privilegiado en la cultura popular, se convierte en fuente de inspiración para la película de George A. Romero *Night of the Living Dead* (1968).

Los críticos coinciden en reconocer un auge del gótico sobrenatural en la Norteamérica de los años sesenta, setenta y ochenta. Este florecimiento coincide con una renovada sensibilidad postmoderna que sugiere el colapso de las divisiones entre literatura culta y popular (Crow 144). De entre los autores más significativos de este periodo destacan Anne Rice, Peter Straub y Stephen King. La obra más conocida de Rice es, sin duda, *Interview with the Vampire*, novela que inaugura las denominadas “*Vampire Chronicles*”, que la autora publica entre 1976 y 1998, y que cuenta con títulos como *The Vampire Lestat*, *The Queen of the Damned*, *Tale of the Body Thief*, *Memnoch the Devil* y *Pandora*. Entre sus novelas se incluyen además *The Witching Hour* (publicada en 1990) o *Violin* (1997), que también comparten una temática sobrenatural. Para algunos críticos, la importancia de Rice en el paradigma del gótico contemporáneo radica en su interés en reinventar las convenciones de la literatura de terror mediante una sensibilidad postmoderna que se centra en la propia identidad (Punter y Byron 162). Peter Straub, por su parte, publica *Ghost Story* en 1979, novela que dibuja un homenaje literario a la literatura gótica anterior mediante la recreación del relato enmarcado, típico de los cuentos de fantasmas decimonónicos de autores como Henry James, M. R. James y Nathaniel Hawthorne, y la introducción de demonios y poseídos que rinden homenaje a los antagonistas de *Psycho* de Hitchcock y a los zombis de *Night of the Living Dead* (Crow 174).

Stephen King es probablemente el más conocido de los escritores de literatura gótica contemporánea en los Estados Unidos, uno de los autores más representativos del *boom* de la literatura de terror y horror sobrenatural de los últimos años del siglo XX y, como insistentemente repiten las portadas de sus libros, el autor más vendido del mundo. Algunas de sus novelas incluyen *Salem's Lot* (1975), *The Shining* (1977), *Christine* (1983), *Pet Sematary* (1983), *It* (1986), *Misery* (1987), *Needful Things* (1991), *Dolores Claiborne* (1992),

Insomnia (1994), *Bag of Bones* (1998), *Dreamcatcher* (2001), *Cell* (2006) o *Under the Dome* (2009). La mayoría de estos textos, además de otros relatos del autor, han sido adaptados al cine o a la televisión. King también ha publicado sobre el propio oficio de escribir, con libros como *Danse Macabre* (1983), donde examina la literatura de horror y *On Writing: a Memoir of the Craft* (2000). Uno de los rasgos más característicos de las novelas de King es que tienen lugar en pequeñas localidades en el territorio estadounidense, por lo que sirven de reflejo de la realidad social de estas comunidades, verdaderas representantes de la América tradicional.

Debido a su popularidad, King ha sido en ocasiones tratado por la crítica como un escritor de literatura menor. Tony Magistrale, en “Why Stephen King Still Matters”, analiza la manera en la que críticos como Harold Bloom han desprestigiado la figura del escritor, relegándolo a la esfera de lo popular y “sub-literario” (353). Según Magistrale, la variedad temática de los escritos de King y los perspicaces juegos intertextuales que recoge su narrativa se unen a la extraordinaria capacidad del autor para actuar de testigo de la realidad de Norteamérica y, al mismo tiempo, del potencial de la literatura gótica para reflejarla:

King’s work describes a particular matrix in time, comprising a commentary on and critique of postmodern America and its value system. Yet, the manner in which this critique is framed – with its emphasis on our politics, our most intimate interpersonal relationships, and our most revered and trusted institutions – appears reflective of the generally subversive nature of American literature, particularly American Gothic literature. (357)

Así, la producción literaria de King debe entenderse desde un punto de vista que respete la deconstrucción contemporánea de la división entre literatura culta y popular, que analice el entramado intertextual que esconden los textos del autor y que ponga de manifiesto la auto-referencialidad de su gótico.

La novela más conocida de King quizás sea *The Shining*, debido a la popularidad de la adaptación al cine que presentó Stanley Kubrick en 1980. En este texto, King combina algunos de las preocupaciones recurrentes de su ficción, como el de la propia figura del escritor o el abuso infantil, con motivos fundamentales de la tradición gótica, como el cuento de fantasmas o el castillo encantado. Este último se reinventa para transformarse en el hotel Overlook, en las montañas de Colorado, donde Jack Torrance se muda junto con su familia para trabajar de conserje durante el invierno. El pasado de Torrance como alcohólico violento se une a la historia tenebrosa del propio hotel, que se convierte en una versión contemporánea del castillo gótico, donde los pasajes siniestros y las habitaciones prohibidas ocupadas por los

fantasmas (reales o imaginados) de sus antiguos ocupantes habían impulsado al antiguo conserje a asesinar a su familia con un hacha. El hijo de Torrance, un niño de cinco años que se llama Danny, posee habilidades psíquicas que le permite tener visiones del pasado y del futuro que, durante toda la novela, anticipan el horror psicótico que se terminará desencadenando en la mente de su propio padre. Tanto los personajes de la novela como el lector constantemente dudan entre la interpretación racional y la irracional de los extraños acontecimientos del Overlook, lo que convierte el texto en una recreación de la tradición fantástica propuesta por Todorov (Punter y Byron 249). Los horrores a los que se enfrenta la familia Torrance son, en su mayor parte, producto de desórdenes psicológicos que sugieren que el horror se esconde dentro de los propios personajes. Así, el texto nunca aclara si el horror final que conduce a Jack a intentar asesinar a su familia procede de su propia inestabilidad mental o del “mal” que desprende el hotel. Para Punter y Byron, esta vacilación representa la intención del autor de poner en duda la existencia de una clara distinción entre el mundo social y supuestamente civilizado y las fuerzas primitivas de la psique (250). El mundo civilizado demuestra ser igual de peligroso que el primitivo, ya que “Jack is the product of a patriarchal world that defines men precisely in terms of the control, power and aggression that produce his violent behaviour” (Punter y Byron 250). El final de la novela no ofrece redención ni calma; al contrario, como gran parte del gótico contemporáneo, el texto señala la imposibilidad de alcanzar la armonía familiar (Punter y Byron 251) y no se ofrece una alternativa para llenar el vacío dejado por la violencia y el caos. El capítulo correspondiente al estudio del fantasma contemporáneo explorará este texto en mayor profundidad.

Para David Punter, el texto más interesante en la carrera de King es su novela *Misery*, debido, en parte, a su auto-referencialidad (*The Literature* 164). La intertextualidad de la narrativa se refiere a escritores góticos anteriores, a la vez que la propia trama propone una serie de cuestiones acerca de la propia naturaleza de la escritura. La novela narra la historia de Paul Sheldon, un escritor quien, después de sufrir un accidente de coche, se despierta en la casa de Annie Wilkes, una mujer que se presenta como su mayor fan pero que es en realidad una enfermera desequilibrada y homicida. Wilkes descubre que Sheldon ha escrito el último y final de una serie de libros de los que ella era fan y se enfurece hasta el punto de exigirle que redacte una nueva novela, bajo amenaza de cortarle un pulgar o un pie. La novela cuestiona la realidad y libertad creativa del propio escritor, así como las propias circunstancias de las que nace el proceso creador:

Sheldon himself asks constantly about the *conditions of possibility* of writing; indeed, we might further ask what *residual body* would be necessary in order for the writing act to continue, as bits of Sheldon are hacked away with axe and chainsaw. What also, the questions continue, are the *conditions of freedom* of the writer?" (Punter *The Literature II* 165)⁶⁴

La historia de Sheldon explora los elementos adyacentes al proceso de creación literario mediante la introducción de elementos tradicionales de la literatura gótica y fantástica: desde la enfermera neurótica hasta Scheherazade, el psicópata del hacha o la mujer fantasma de los cuentos de Poe, el texto nos sumerge en un laberinto postmoderno de autores y motivos que ejemplifican la auto-referencialidad del gótico contemporáneo.

Los autores del gótico estadounidense actual sitúan el origen del horror en entes sobrenaturales como fantasmas y vampiros, pero también en la figura del propio Satán y, cada vez con más insistencia, en la violencia inherente al propio humano. Ejemplos de la primera tendencia son las novelas *Rosemary's Baby* de Ira Levin (1967) o *The Exorcist* de William Peter Blatty (1971), ambas llevadas al cine con gran éxito. Revisiones contemporáneas de este tema son también las películas *Angel Heart* (1987), *The Devil's Advocate* (1997) y *Constantine* (2005). Sin embargo, los críticos apuntan a una creciente propensión del gótico norteamericano a redibujar el origen del terror para darle forma humana y, así, explorar el propio "mal" inherente a nuestra naturaleza. Estos nuevos peligros reflejan un miedo contemporáneo a que los monstruos ya no sean distinguibles a simple vista (Weinstock 45). De esta manera nace el subgénero del asesino en serie que, de acuerdo con los análisis de Philip L. Simpson, aparece durante los últimos años de la década de los setenta y principios de los ochenta y gira en torno a la presencia de un personaje que parece humano pero es en realidad un monstruo (Weinstock 45, Simpson 10). Este es el motivo que reproducen relatos como *American Psycho* de Bret Easton Ellis, publicada en 1991. El protagonista de la novela es un banquero de Wall Street que es, al mismo tiempo, un torturador, asesino en serie y caníbal cuya verdadera identidad criminal se mantiene escondida para todos los que le rodan. Patrick Bateman es un monstruo escondido a plena luz del día que cuenta su historia en primera persona en un estilo frío y deshumanizado, con el que narra de manera indiferente tanto su última visita a un restaurante como los violentos asesinatos que perpetra. Mediante un énfasis en la apariencia excesivamente normal de Bateman, que provoca que a menudo se le confunda con otras personas, Ellis busca convertir

⁶⁴ Curvisas en el original.

a su protagonista en representante de la violencia intrínseca al propio ser humano: su personaje es extraordinariamente violento, a la vez que terroríficamente ordinario.

Otras novelas que se construyen sobre una idea similar son los textos de Thomas Harris *Red Dragon*, publicada en 1981 y conocida por ser la primera ficción en la que aparece Hannibal Lecter y su secuela, *The Silence of the Lambs*, publicada en 1988. Tanto la novela de Ellis como las de Harris son especialmente conocidas por la popularidad que tuvieron sus versiones cinematográficas, que contaron con actores como Christian Bale y Anthony Hopkins en el papel de psicópatas. Más recientemente es la serie *Dexter* la que reproduce el motivo del asesino en serie que cuenta su propia historia. El soleado escenario en el que tienen lugar los acontecimientos (una siempre radiante ciudad de Miami) contrasta con la tenebrosa psique del protagonista, lo que configura un ejemplo de lo que Lauren Randall (2013) denomina “Sunshine Gothic”.

Otra autora que también examina la monstruosidad en la propia realidad humana es Joyce Carol Oates. Ya sea explorando el mundo de la violencia urbana, como en *Them* (1969), los suburbios estériles del sueño americano, como en *Expensive People* (1968) y *American Appetites* (1989), Oates reproduce la gótica desintegración de la identidad en la deshumanizadora y alienante realidad de los Estados Unidos contemporáneos (Punter y Byron 152). *Zombie*, publicada en 1995, acerca al lector a la mente de un personaje psicótico basado en el asesino en serie Jeffrey Dahmer, quien trató de practicar lobotomías en sus víctimas para convertirlas en esclavas sentimentales. El gótico de Oates a veces se manifiesta a través de la aparición de castillos, espíritus o dobles y, en otras ocasiones, a partir de una exploración del lado más oscuro de la vida diaria. No obstante, los críticos parecen coincidir en que la mayor contribución de la autora al modo gótico en Norteamérica es su interés por mostrar la presencia ineludible del gótico en la realidad cotidiana: “Our lives, she seems to tell us, are all far stranger, far more shadowy, far more fantastic and fantasy-driven, far more Gothic, than we usually have time to imagine” (Cologne-Brooks 321).

Al margen de estos escritores a los que podemos considerar como figuras canónicas del gótico norteamericano, existen otros autores pertenecientes a contextos tradicionalmente segregados del discurso hegemónico, como son los chicanos, los afroamericanos y los nativos americanos, que también han contribuido a la creación de literatura de terror en los Estados Unidos. El gótico en este contexto prueba ser un excelente modo para narrar las historias de grupos expulsados hacia los márgenes del poder anglo y patriarcal. Según Crow, ejemplos de literatura gótica escrita desde los márgenes son *Bless Me Ultima* (1972) de Rudolfo Anaya, cuyos elementos sobrenaturales surgen de la cultura mestiza de Nuevo México, y las novelas

de Louise Erdrich *Love Medicine* (1984) o *Tracks* (1988) (148). Estas narraciones contienen numerosos elementos sobrenaturales y figuras tradicionalmente góticas especialmente relacionadas con la brujería. Los sueños premonitorios y otros elementos maravillosos del día a día se presentan en estas narraciones como mecanismos naturales y cotidianos, en un modo paralelo al que desarrolla el realismo mágico.⁶⁵ Cabría efectuar una evaluación de los puntos de interferencia entre estas realidades y los fundamentos góticos de las narraciones como ejemplo indiscutible de la hibridación de los diferentes modos de lo insólito literario contemporáneo. Las figuras más representativas del gótico afroamericano son, según los análisis de Cedric Gael Bryant, *The Gilda Stories* de Jewelle Gomez y *Beloved* de Toni Morrison. Ambas ficciones serán analizadas con mayor detalle en capítulos posteriores.

En la evolución de la ficción de terror durante el siglo XX estadounidense destaca la relevancia del cine como elemento indispensable para acercar el horror a una audiencia mayor, además de como vehículo a través del cual se dan a conocer, mediante la adaptación, numerosos textos escritos. Además, el gótico contemporáneo en los Estados Unidos cuenta con numerosos autores, textos y críticos que configuran un extenso corpus de análisis. La teoría literaria asociada a este modo en el país americano ha sabido reflejar la evolución de unos motivos terroríficos primeramente heredados desde Europa y posteriormente adaptados al nuevo contexto. Los castillos y las fortalezas del primer gótico se convierten en casas encantadas, bosques sombríos y siniestros escenarios urbanos, y la monstruosidad desde la que se genera el terror se codifica tanto en seres sobrenaturales como en la propia sensibilidad humana.

1.4.3. El gótico hispanoamericano

1.4.3.2. Estado de la cuestión

Si bien el gótico estadounidense ha sido tratado de manera muy extensa por varios críticos, el estudio de la presencia del terror literario en el continente latinoamericano es ciertamente escaso. El reducido número de investigadores que han analizado el gótico hispanoamericano ofrecen una serie de teorías diversas acerca de la poca popularidad de este tipo de análisis en el territorio, que comprenden desde razones históricas y sociales de carácter cultural, hasta explicaciones más universales. Así, Ricardo Gutiérrez Mouat, en su

⁶⁵ Para un análisis detallado del realismo mágico en estas ficciones, consultar la obra de Martín Junquera *Las literaturas chicana y nativo americana ante el realismo mágico* (2005).

artículo “Gothic Fuentes”, afirma que una de las posibles razones para la marginalidad del estudio del gótico en Hispanoamérica es la poca respetabilidad del género: “The fact is that Gothic has not always been a respectable genre, not even in England, its country of origin, and most readers today would find it onerous to take up the original novels (or romances) of the Gothic genre because of their naiveté and creaking machinery” (297). Esta teoría explicaría por qué, en su *Antología de la literatura fantástica* Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo marginan relatos con rasgos característicos del género por considerarlo representativo de “la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (Bioy Casares 7).

Genaro J. Pérez, por su parte, enfatiza la relación existente entre la aparición de lo gótico en Inglaterra con la llegada de la Revolución Industrial, los cambios que ésta ocasionó en Gran Bretaña, y los consiguientes miedos a la desintegración social y al incipiente poder de la mujer, que se representaron mediante la presencia de lo sobrenatural en ficción. Según el autor,

Resulta interesante notar que varios países que no tuvieron la Revolución Industrial en su momento -países subdesarrollados- la están teniendo en este siglo, incluyendo España y México. Y estos países, con otros que tampoco produjeron novelas góticas y cuentos góticos en su primer momento histórico, los están produciendo ahora, con las lógicas modificaciones. (9)

Este argumento conecta la ausencia de crítica gótica en Hispanoamérica con la escasez de rasgos genéricos de este tipo de literatura en las narrativas del territorio hasta muy recientemente, debido a la carencia de una revolución industrial paralela a la británica.

Glennis Byron apunta al propio concepto de “gótico” como posible causante de un rechazo en el estudio de sus expresiones por parte de la crítica. La autora subraya que, para muchos, identificar y describir ciertos textos como góticos se convierte en una imposición colonial desde el discurso dominante (“Global Gothic” 370). Ejemplos de esta tendencia crítica son las opiniones de José Luis González quien, en 1955, expresaba su rechazo a la literatura de lo insólito afirmando que “no se trata, pues, de una manera ‘distinta’ y ‘superior’ de expresar la realidad; se trata lisa y llanamente de no expresar la realidad” (3). Manuel Pedro González también rechaza, en 1967, este tipo de literatura por considerarla extranjerizante, un “producto exótico, importado y artificial, especie de flor de invernáculo, que revisten los pocos que por aquí se han escrito... Es literatura para minorías ociosas, frívolas y snob, literatura exhibicionista” (203-4). Estos ataques contra lo extraordinario literario se estaban escribiendo al mismo tiempo que se publicaban algunos de los cuentos

fantásticos de Bombal, Borges, Cortázar o Fuentes (Duncan 17), y reflejan una predilección por la novela realista e histórica como única manera de representar la realidad latinoamericana y reclamar el lugar del subcontinente dentro de la literatura universal.

Este estado de cosas cambia a finales del siglo XX a medida que entramos en la era global. Así, Byron también reflexiona sobre la manera en la que la idea de modernidad está siendo sustituida por nociones heterogéneas de contemporaneidad, provenientes de distintas voces, experiencias y legados culturales, y concluye que es lícito defender que “responses to modernity similar to what the West has named Gothic have emerged elsewhere, even if modulated by other historical and cultural conditions” (“Global Gothic” 370). Si los análisis contemporáneos buscan superar el Eurocentrismo dominante, entonces el estudio del gótico fuera de sus orígenes se convierte en tarea especialmente sugestiva.

Debemos también considerar la presencia del realismo mágico como modo que, antes de convertirse en un ejemplo más de lo insólito, se consideró reflejo de la propia esencia de la realidad latinoamericana. Desde que Alejo Carpentier acuñara el término de “lo real maravilloso” en el prólogo a su primera novela, *El reino de este mundo* de 1949, el concepto se utilizó para definir la manera hispanoamericana de entender el mundo, en la que se convive a diario con elementos mágicos sin que éstos provoquen sorpresa o miedo, y su reflejo en literatura. Carpentier basa su teoría sobre lo real maravilloso en el enfrentamiento entre dos grandes ámbitos culturales, Europa y Estados Unidos por un lado y el resto de América por el otro, en los que existe una diferente actitud ante lo real. Mientras que en el pensamiento *eurocentrista* predomina una perspectiva sobre la que domina la razón y la lógica, en el latinoamericano se admite la presencia de lo insólito en la vida cotidiana. El autor une la presencia de lo mágico cotidiano tanto al pasado colonial como al presente de Hispanoamérica:

Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud, de la áurea ciudad de Manoa, hasta ciertos rebeldes de la primera hora o ciertos héroes modernos de nuestras guerras de independencia (76).⁶⁶

Las teorías de Carpentier, a las que se sumaron las de otros críticos como Úslar Pietri o Miguel Ángel Asturias influyeron en gran manera en el debate surgido en los años cuarenta y cincuenta sobre la identidad americana, de la mano de autores como Octavio Paz, Leopoldo

⁶⁶ Cursivas en el original.

Zea o Lezama Lima ⁶⁷. Estos autores defienden la existencia de una cultura latinoamericana con unas características propias y específicas, distintas de los modelos culturales europeos, y que encontraban su principal razón de ser en el mestizaje, de manera que se teoriza un tipo de creación literaria que se relaciona directamente con las teorías actuales, ya que se rescata un tipo de narración autóctona que había estado silenciado por el discurso hegemónico occidental. Por ejemplo, Ángel Flores, en “Magical Realism in Spanish American Fiction” afirma lo siguiente:

We may claim, without apologies, that Latin America is no longer in search of its expression, to use Henriquez Ureña’s felicitous phrase – we may claim that Latin America now possesses an authentic expression, one that is uniquely civilized, exciting and, let us hope, perennial. (192)

Estas palabras desprenden una intención de deslindar la literatura hispanoamericana de cualquier asociación que el territorio haya podido tener con lo salvaje o lo no civilizado, a la vez que reivindican un sitio para Hispanoamérica y su expresión literaria dentro del canon de las letras occidentales.

Partiendo de las ideas de Carpentier y Flores, entre otros, y atendiendo a una perspectiva simplificadora, sería relativamente fácil vincular por un lado la literatura gótica con la tradición europea y estadounidense, en la que el elemento extraño en la propia realidad causa miedo porque amenaza los principios de la razón sobre las que se organiza la sociedad y, por otro, lo real maravilloso/realismo mágico con la cultura latinoamericana, que acepta lo extraordinario como parte esencial de la cotidianeidad. No obstante, los años sesenta presenciaron el crecimiento de la literatura fantástica y su crítica en Hispanoamérica, y textos como la ya mencionada *Antología* convirtieron este tipo de narración en un género más refinado y respetado que el difamado gótico (Gutiérrez Mouat 297). Además, los movimientos económicos, políticos y mediáticos que han adquirido un carácter global en los últimos años, y la literatura surgida a partir de los mismos, invitan a deconstruir este binarismo y a considerar la presencia de los diferentes modos de lo insólito como influencias que viajan y se adaptan a diferentes discursos. Así, a partir de los años ochenta se comienza a

⁶⁷ En 1947, Arturo Úslar Pietri introduce el término “realismo mágico” a la literatura hispanoamericana en su ensayo “El cuento venezolano”, mientras que las obras de ficción *Leyendas de Guatemala* (1930), *El señor presidente* (1946) o *Mulata de tal* (1963) de Miguel Ángel Asturias sirvieron para explorar este género en narrativa. En 1950, el mexicano Octavio Paz publica *El laberinto de la soledad*, que inmediatamente se convierte en un ensayo de referencia sobre la identidad mexicana y sus manifestaciones culturales. Algunas obras de Zea que tratan estos temas son *El positivismo en México* (1943), *En torno a una filosofía americana* (1945) o *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica* (1949). El cubano Lezama Lima, por su parte, publica en 1957 *La expresión americana*, donde se propone una nueva manera de entender la identidad americana.

percibir un intento de deslindar el realismo mágico como estrategia literaria de su presunta identificación con una forma de intentar interpretar la realidad típicamente latinoamericana, de manera que pasa a considerarse un modo literario más dentro de la esfera de lo insólito, a la que, como se argumentó más arriba, también pertenece el gótico. Entre los análisis de algunos críticos que comienzan a rechazar las etiquetas impuestas destacan los que consideran el realismo mágico como un producto de consumo para Europa y Estados Unidos. Emil Volek, entre otros, argumenta lo siguiente:

[L]a visión de la realidad hispanoamericana como "mágica" surge no sólo bajo la tutela de las vanguardias europeas [nota del lector: y a la sombra de los cafés parisinos], sino que está dirigida a un público extraño: la clase media de las ciudades y el lector occidental en general. En este sentido, el realismo mágico latinoamericano es un artículo de exportación cultural. Además, se dirige a un consumidor seguro: a la Europa siempre ávida de las maravillas americanas. (11)

Estas ideas se enfatizaron con las reivindicaciones de las nuevas generaciones de escritores, nacidos ya en la era de la globalización, cuyas teorías abordan el hibridismo y la intertextualidad procedentes de los intercambios de información presentes en la literatura de distintos países. Los jóvenes escritores de Hispanoamérica comienzan a considerar el realismo mágico una especie de receta literaria que, en numerosas ocasiones, se siguió con fines lucrativos para alcanzar los mercados de otros países, cuyos lectores abordaban la literatura hispanoamericana buscando verse fascinados por la magia del continente, presente en sus letras y que, inevitablemente, eclipsó oro tipo de propuestas literarias. Para estos autores, la manera de pensar de la Hispanoamérica contemporánea no es tan diferente a la del resto del mundo. Por ejemplo, en el libro *McOndo*, una antología de textos de jóvenes autores del territorio que se publica en 1996, se enfatiza la universalidad de culturas y el parecido latente entre la realidad de sus países y la del resto del mundo. En el prólogo, Alberto Fuguet y Sergio Gómez escriben lo siguiente:

[D]ebajo de la heterogeneidad algo parece unir a todos estos escritores, y a toda a una generación de adultos recientes. El mundo se empequeñeció y compartimos una cultura bastarda similar, que nos ha hermanado irremediabilmente sin buscarlo. Hemos crecido pegados a los mismos programas de la televisión, admirado las mismas películas y leído todo lo que se merece leer, en una sincronía digna de considerarse mágica. (18)

Estos escritores insisten en la coincidencia de los símbolos culturales compartidos por la joven generación de autores hispanoamericanos, que resulta en la existencia de una serie de

inquietudes sociales comunes. El proceso de “empequeñecimiento” del mundo hace referencia a la incuestionable globalización de las ideas, que viajan de país a país en un constante ir y venir de influencias. Esta idea la enfatiza Santiago Gamboa en 2004 en *Palabra de América*:

También, en la nueva literatura, es palpable un expreso deseo por sacar las ficciones hacia territorios nuevos, conquistando geografías diversas. Una novela mexicana, por poner un ejemplo, puede no transcurrir necesariamente en México ... y esto en aras de un cosmopolitismo que acepta y reúne todas las tradiciones, todos los espacios, todas las historias ... Por eso los nuevos autores se ocupan con mayor libertad de otras geografías y tradiciones. (81)

Desde esta perspectiva, la literatura hispanoamericana contemporánea se inscribe en el ir y venir de las corrientes literarias globales, y es en este contexto en el que podemos comenzar a entender la presencia del gótico en el territorio.

Solo en este contexto de apertura a otras tradiciones, y de aceptación de la necesaria intertextualidad de la literatura contemporánea a nivel global podemos entender y teorizar la presencia del gótico en Hispanoamérica. A grandes rasgos, se puede afirmar que en Gran Bretaña y en Estados Unidos el gótico tradicional que Bioy Casares desprecia experimenta una progresiva evolución y un desarrollo más allá de las primeras y manidas formulaciones, que desemboca en una nueva y rica literatura que refleja una serie de realidades sociales a través del uso del terror, y en una inédita ola de estudios críticos del modo. Sin embargo, este avance se vio frenado en Hispanoamérica porque el panorama literario y crítico estaba dominado por análisis históricos y apologías del realismo mágico. A pesar de la marginalidad del estudio del género en los países hispanoamericanos, los rasgos góticos permean un gran número de obras de autores del territorio, y así lo atestiguan los escasos (pero relevantes) estudios del modo en el continente. De esta manera, puede considerarse el gótico como la base sobre la que se asienta la obra fantástica de Julio Cortázar, que aprende de Poe cómo crear intensidad narrativa (Gutiérrez Mouat 297), o de Carlos Fuentes, quien utiliza en su ficción una extensa gama de motivos del género como el peligroso retorno del pasado y los espacios encantados en “Chac Mool” y en *Aura*, la multiplicidad de perspectivas y constante ambigüedad de *La Muerte de Artemio Cruz*, o la firme presencia de la muerte y la figura del vampiro en *Inquieta compañía* entre otros muchos ejemplos. *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez también ha sido interpretada como novela gótica (Kemper Columbus 2011), así como *La casa de los espíritus* de Isabel Allende (Armitt 2000). Muchas otras obras hispanoamericanas, especialmente del siglo XX, reproducen los motivos del género y, a pesar

de no haber sido objeto de estudio en el pasado, parece que el gótico comienza a utilizarse como una nueva óptica desde la que aproximarse al estudio de la literatura del continente, como lo demuestra, entre otros muchos eventos, la celebración anual, desde 2008, del “Coloquio Gótico”, en la UNAM, en México D.F. Además, la editorial Peter Lang publica en 2014 una monografía sobre la fantasía en México (*Figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI*, ed. Javier Ordiz) que, con más de un capítulo sobre la literatura de terror, también atestigua el creciente interés académico en el tema. En este contexto, el gótico permite la apertura de la literatura hispanoamericana a nuevos ámbitos de estudio y la interpretación de numerosas obras desde otros ángulos que se convierte en una tarea sugestiva y provechosa en nuestro mundo globalizado, en el que el gótico, separado cada vez más de sus orígenes, viaja a través de fronteras nacionales.

En una realidad global en la que los modos literarios basan su continuidad en la hibridación, es ya ilógico negarle a la literatura latinoamericana el estudio de sus formas góticas. Cynthia Duncan, en su análisis de la fantasía en la literatura hispanoamericana, afirma que “[i]t is absurd to suppose that Spanish American writers have written in isolation and have not been part of literary trends simply because foreign critics have neglected to mention them” (6). La autora, que propone una aproximación a la fantasía cercana a lo que en este estudio se entiende como “lo insólito”, sugiere un acercamiento a este tipo de ficciones desde una perspectiva postcolonial, como se hizo en su momento con el realismo mágico, que las entiende como un corpus de narraciones que se han apropiado de pautas extranjeras para construir un modelo propio que refleje en literatura sus propias realidades y preocupaciones (6). De esta manera, las narraciones góticas latinoamericanas pasan a ser locales y globales al mismo tiempo, ya que se proyectan hacia la propia nación y sus rasgos definitorios a la vez que son resultado de una era de movimientos internacionales e influencias cruzadas. Estas, si bien en parte son resultado de los movimientos culturales internacionales, recogen de una manera sombría los rasgos, las tradiciones y los miedos de los territorios en los que aparecen. En este contexto, es provechosa la consideración de la literatura gótica como una forma más de lo insólito latinoamericano, con su propia manera de entender el elemento sobrenatural y su particular forma de reflejar las actualizaciones de una realidad concreta.

1.4.3.2. Viejos modelos, nuevas parodias

La presencia del gótico contemporáneo en Hispanoamérica, como reflejo y resultado de una era global de constantes reinenciones, parece seguir principalmente dos tendencias:

por un lado encontramos obras que se asemejan en gran manera a las narraciones de terror de otros países y que buscan, mediante la introducción de tropos similares, una continuidad en el modo en otro territorio y otra lengua. Es el caso, entre otros muchos, de las ficciones de la mexicana Adriana Díaz Enciso; vampiros, barcos encantados, amantes satánicos, los motivos de la literatura de terror toman nuevas formas que atestiguan la persistencia del horror en las letras hispanoamericanas. Por otro lado, y quizás de manera más interesante, los modelos tradicionales de la literatura gótica universal se deconstruyen, se transforman y reproducen hasta convertirse en parodia, tal y como la define Linda Hutcheon: “[a] process of revising, replaying, inverting and the ‘trans-contextualizing’ of previous works of art” (11). Los escritores latinoamericanos se apropian de las formas del gótico, tradicionalmente originarias de otros países, y hacen referencias conscientes a ellas en sus narrativas. La repetición de elementos de una literatura como la gótica, que tradicionalmente ha contado con personajes, espacios y argumentos reiterados, en un nuevo contexto postmoderno, necesariamente genera comicidad. Es este el caso de las narraciones de terror que escribe Carlos Fuentes, quien recupera numerosos motivos del cine y la literatura anglosajonas en narraciones como “Aura” o “Vlad” (en *Inquieta compañía*), para convertirlas en ficciones intrínsecamente mexicanas, pero con ciertos elementos paródicos que reconocen, a la vez que caricaturizan, los orígenes del modo gótico.

Además, si tenemos en cuenta la asociación de la literatura gótica y de las ficciones de horror con lo popular, no es extraño considerar las reapropiaciones del modo que se proponen en Hispanoamérica. Así, Ana María Amar Sánchez afirma que el uso y la reelaboración de las formas populares ha sido una constante entre los escritores del subcontinente hasta el punto de que “[c]asi podría afirmarse que ésta se define por su vínculo permanente con discursos no literarios, en especial con los géneros populares y masivos –considerados casi siempre subliteratura y, por lo tanto, excluidos del canon” (91). Una gran cantidad de textos de la narrativa hispanoamericana “dramatiza en su construcción la ambigüedad y la tensión características del encuentro entre géneros ‘altos’ y ‘bajos’” (Amar Sánchez 91-92). A través de la incorporación de elementos populares, tradicionalmente considerados de escaso mérito literario, autores hispanoamericanos como Jorge Luis Borges (y su reinención de lo policiaco) o Manuel Puig (con la introducción de elementos de programas radiofónicos en sus narraciones), han expandido sus fronteras y creado textos revolucionarios (Serrano 3). Es en este contexto en el que la literatura gótica adquiere un especial interés: como modo que tradicionalmente se ha considerado popular, las formas del terror se convierten en elementos

especialmente interesantes para ser utilizados en una reelaboración paródica de modelos previos.

1.4.3.3. El pasado recurrente y el futuro ominoso

Un gran número de las narraciones que se analizan en este trabajo provienen de México, y una de las principales razones de esta elección es la particular relación que estos textos establecen con el pasado y con el futuro. Carlos Fuentes quien, además de uno de los escritores más representativos del gótico hispanoamericano, es uno de los grandes teóricos de la historia e identidad mexicana, considera la manera en la que, en el contexto de su país, todos los tiempos son uno, “el pasado ahorita, y el futuro ahorita, el presente ahorita” (*En esto creo* 184). En un contexto como este, el pasado prehispánico se convierte irremediamente en una presencia recurrente en la realidad mexicana: “Un repertorio de posibilidades que hemos olvidado o aplazado o expulsado de nuestros conceptos de tiempo progresista nos aguarda calladamente en el mundo indígena”, afirma Fuentes, “reserva de todo lo que hemos olvidado y despreciado, la intensidad ritual, la sabiduría atávica, la imaginación mítica, la relación con la muerte, la manera de contar el tiempo” (*En esto creo* 272). La presencia constante del pasado, la tendencia a proyectar los miedos presentes hacia el futuro y la confluencia de todos los tiempos en un mismo espacio, se convierten en un excelente punto de partida para los análisis góticos, tan dependientes de las ambigüedades temporales.

En consecuencia, la literatura mexicana en particular, y la latinoamericana en general, utilizan lo insólito para reinventar los discursos del pasado. A este respecto, Cynthia Duncan estudia la ruptura del tiempo lineal en unas ficciones en las que “[c]hronological time breaks down and blurs into a continuum without precise boundaries. Physical space becomes deeply layered, allowing the past to reverberate against the present, creating gaps through which a different course of events might emerge” (106). De esta manera, y como adelanta Fuentes, se desafían las nociones occidentales de tiempo lineal que consideran el tiempo como una serie de eventos que ocurren consecutivamente. La historia se reinventa en un nuevo contexto en el que el pasado nunca ha dejado de influir en el presente. En algunas de las narraciones que se exploran en este trabajo, la moderna ciudad de México, construida sobre las ruinas de Tenochtitlán, sirve de escenario para esta exploración de diferentes tiempos que cohabitan un mismo espacio. Algunos ejemplos que ofrece Duncan son los cuentos “La noche boca arriba” de Julio Cortázar y “Chac Mool” de Carlos Fuentes, dos narraciones que juegan con una

indeterminación temporal, y poderosamente gótica, que invade la realidad de los confundidos protagonistas.

De la misma manera que se juega con el pasado, muchas de las ficciones latinoamericanas contemporáneas utilizan la distopía como cronotopo sobre el que proyectar los miedos contemporáneos y convertir escenarios conocidos en mundos de pesadilla. Las preocupaciones sociales que dibujan estas narraciones no distan mucho de las que presentan otros textos de diferentes países, lo que es esperable en un contexto global como el que estoy considerando; el peligro de una sociedad excesivamente tecnológica (en *La primera calle de la soledad* del mexicano Gerardo Horacio Porcayo), la deshumanización de la sociedad que trae consigo el liberalismo económico y sus políticas (en *La muerte como efecto secundario*, de la argentina Ana María Shua) o las imaginaciones que dibujan un futuro devastado por el apocalipsis ecológico (en *La leyenda de los soles* de Homero Aridjis o en *Chile en llamas*, de Darío Osés) son los principales miedos que se reflejan en estas ficciones.⁶⁸ Muchas de estas obras de ficción prospectiva utilizan elementos del gótico para dibujar escenarios futuros de pesadilla, donde los errores humanos del presente se convierten en los horrores de un futuro en ruinas.

1.4.3.4. El discurso subversivo del terror hispanoamericano

Quizás debido al ya comentado rechazo que provocó entre la crítica tradicional la presencia de la fantasía en la literatura hispanoamericana, este modo se convierte en un tipo de literatura especialmente subversiva. Como afirma Cynthia Duncan, “[i]n Spanish America ... the fantastic continues to be used as a sophisticated vehicle for social criticism, the questioning of cultural stereotypes, and the exploration of issues related to the personal and national identity” (23). Los argumentos de Duncan se construyen en parte sobre los análisis de Barrenechea, quien defiende la capacidad de la literatura fantástica, también aplicable a otros modos de lo insólito, para reflejar y criticar los problemas sociales:

Los preocupados por problemas sociales, tan alucinantes en nuestra época, acusan de escapista a esta literatura y anuncian su desaparición por obsoleta, por no reflejar los problemas humanos más urgentes, por ser un arte burgués. A ellos habría que recordarles que los teóricos del marxismo no rechazaron por ese motivo a lo fantástico

⁶⁸ Para un análisis detallado de algunos de estos temas en general, y de las distopías narrativas mexicanas de los últimos años en particular, ver el artículo de Ordiz “Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea” (2014).

... La concepción marxista del realismo afirma que el arte debe hacer sensible la esencia. Esta posición o la de un Julio Cortázar que cifra la función revolucionaria del artista en revolucionar el ámbito de las formas o la de un Umberto Eco que asigna ese poder revolucionario a la destrucción y creación de nuevos lenguajes, abren también al género otras posibilidades bajo el signo de lo social, siempre que lo fantástico sea una puesta en cuestión de un orden viejo que debe cambiar urgentemente. (402-3)

Desde este punto de vista, la literatura de la fantasía se constituye como un modo socialmente relevante, y capaz de transformar nuestras ideas sobre el lenguaje, la ficción y el propio mundo. También para Cortázar la fantasía se convierte en un modo subversivo desde el momento en el que propone su introducción en las letras latinoamericanas para evitar que se conviertan en “that obedient robot into which so many tecnocrats would like to convert us” (“The present State” 532). Así, la literatura de lo insólito para estos críticos latinoamericanos se sitúa en estrecha relación con la realidad social y sus luchas, ya que, en general, pone en entredicho la veracidad del lenguaje, la propia realidad y los discursos de la historia, y en particular se convierte en excelente recurso para ofrecer una crítica particular a situaciones determinadas que se analizarán en los apartados correspondientes.

1.4.3.5. Dos ejemplos: México y Argentina

Este apartado explora algunas de las ficciones góticas que han sido publicadas en los últimos años en los países de México y Argentina. Sin pretender ofrecer un análisis exhaustivo de cada una de estas narraciones, me limito a resumir sus aspectos más interesantes y los elementos que, a mi entender, las conectan con la tradición literaria del terror. La elección de estos dos países como especialmente distintivos de la literatura hispanoamericana se debe a su presencia como centros culturales más representativos de América Latina, así como grandes centros editoriales del subcontinente. Además son los países que presentan un mayor número de ficciones de lo insólito en sus letras, quizás debido al hecho de que tradicionalmente han sido los territorios más abiertos a influencias transculturales de carácter global, especialmente en el caso de Argentina. Duncan afirma que México ha sido, en los últimos años, “a breeding ground for the fantastic, perhaps because writers there have been especially effective at using the fantastic to explore Mexican issues” (39), mientras que el propio Cortázar reflexiona sobre esta tradición literaria en el Río de la Plata:

Tampoco yo puedo explicar por qué los rioplatenses hemos dado tantos autores y lectores de literatura fantástica. Nuestro polimorfismo cultural, derivado de los múltiples aportes inmigratorios, nuestra inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario, no me parecen razones suficientes para explicar el génesis de *Los caballeros de Abdera*, de *El almohadón de plumas*, de *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, de *La invención de Morel*, de *La casa de azúcar*, de *Las armas secretas* o de *La casa inundada*.⁶⁹ (“Notas” 145-6)

El autor finalmente explica la insistente presencia de lo insólito en el territorio mediante el mismo azar que generó la explosión creativa en el renacimiento italiano, la Inglaterra isabelina, el siglo XVIII francés o la era dorada de los poetas españoles de los años 30 (“The Present State” 527). Cortázar también se refiere a este cruce internacional de influencias cuando afirma que las ficciones de los autores que cultivan lo insólito en lengua española se enriquecen entre sí, dentro y fuera de las fronteras nacionales (Cortázar “The Present State” 527; Duncan 39). Esto es especialmente cierto en el mundo contemporáneo, que se define por la presencia de “a growing consciousness that not only is no man an island, but that countries are not islands either” (“The Present State” 531). Estas ideas, actualizadas a la realidad contemporánea, explican la presencia de lo extraordinario literario en México y Argentina, además de justificar la elección de estos países como principales representantes de lo insólito latinoamericano.

1.4.3.5.1. El gótico mexicano.⁷⁰

La creación literaria de carácter gótico-fantástico ha permanecido y aún permanece en la actualidad en los márgenes del discurso canónico en México. De hecho, la mayoría de los relatos pertenecientes a esta corriente se han publicado en editoriales de tirada reducida y escaso ámbito de distribución como, por ejemplo, la editorial Almandía, y tan solo las creaciones del género debidas a algunos autores consagrados han conseguido un reconocimiento fuera de ciertos círculos más o menos restringidos. En este grupo de excepciones se encuentra Carlos Fuentes, considerado “the most Gothic of all major Latin

⁶⁹ Los autores de estas obras son, respectivamente, Leopoldo Lugones, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges, Horacio Quiroga, Silvina Ocampo y Felisberto Fernández. Las cursivas aparecen en el texto original.

⁷⁰ Algunas de las ideas que se presentan a continuación nacen de un artículo titulado “Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos” (2013), que escribí en colaboración con el Dr. Javier Ordiz Vázquez.

American writers” (Gutiérrez Mouat 297), y referente inexcusable de la literatura de lo insólito en su país.

En numerosas ocasiones Fuentes ha declarado que sus narraciones se sitúan en una línea casi subversiva que propone poner en duda los cimientos del pensamiento y orden oficiales. Fuentes inscribe su obra, y la de algunos de sus contemporáneos, dentro de un concepto de “nueva novela” que propone la exploración de una “segunda realidad” que se oponga al logicismo imperante (*La nueva novela* 17). El propio autor ha clasificado bajo el título “La edad del tiempo” los relatos fantásticos, entre los que incluye las novelas *Una familia lejana* (1980) e *Instinto de Inez* (2000), las novelas cortas *Aura* (1962) y *Cumpleaños* (1969), y los volúmenes de cuentos *Constancia* (1990) e *Inquieta compañía* (2004). En estas narraciones, Fuentes explora temas relacionados con la presencia del pasado mexicano en el presente, así como la esencia e identidad del país, a través de recursos de lo insólito literario. Si en relatos como *Aura* o *Una familia lejana*, las referencias a los traumas históricos mexicanos son relativamente cercanas, en cuentos como “Chac Mool” (en *Los días enmascarados*, 1954) es el antiguo mundo indígena el que invade la realidad del México contemporáneo. Los símbolos y deidades procedentes del México precolombino que frecuentan los relatos de Fuentes se convierten en testimonio de un pasado que se resiste a desaparecer y sigue de algún modo vivo en la realidad mexicana de hoy, pero su apariencia y actitud amenazadoras los emparenta directamente con los monstruos góticos que amenazan nuestra estabilidad.

Fuentes explora el choque entre el mundo cotidiano y el de lo sobrenatural, elemento inexcusable de las narrativas de lo fantástico, en narraciones como “Tlactocazine, del jardín de Flandes” (también en *Los días enmascarados*), donde el personaje percibe en el jardín del edificio al que accede la existencia de un tiempo meteorológico diferente al del exterior:

Hoy, aquí, sí he vuelto a experimentar, con un dejo nórdico, la llegada del otoño. Sobre el jardín ... algunas hojas han caído del emparrado ... y la lluvia incesante parece lavar lo verde ... Entré corriendo a la casa ... y pegué la nariz a la ventana: en la Avenida del Puente de Alvarado, rugían las sinfonolas, los tranvías y el Sol, Sol monótono. (37-39)

El tópico se repite en *Una familia lejana*, donde se describe el ambiente invernal que reina en la casa de Enghien cuando aún no ha llegado el otoño, y en *Constancia*, en el instante del ingreso de Whitby Hull a la vivienda del misterioso Plotnikov: “Subo por esta escalera a una altura superior a la que indica el paso de un piso a otro, subo a otro clima, lo sé, a otra altitud geográfica, a un frío repentino, a un hambre de oxígeno que me llena de una falsa euforia”

(52-53). Instalado en su nuevo espacio, el intruso pronto comienza a percibir que en este lugar no parecen ser válidas las categorías de percepción del mundo exterior. En *Aura*, el reloj de Montero se vuelve un artilugio inútil. El intento del visitante por poner luz en la oscuridad que domina en la casa viene a reflejar de forma simbólica esa dinámica entre lo racional y lo irracional que se debate en este momento de la historia. Los seres sobrenaturales que aparecen en estos relatos de Fuentes son descendientes de personajes arquetípicos de la tradición gótica: la bruja aparece como principal amenaza en *Aura*, mientras que el fantasma es la figura central de *Tlactocatztine*, *Constancia* y relatos de *Inquieta compañía* como “La gata de mi madre” o “La bella durmiente”, mientras que el vampiro es protagonista en “Vlad”, relato final del volumen. Asimismo, *Nosferatu* también es la figura principal de las obras de otros escritores mexicanos como *La ruta del hielo y la sal* (1998) de Jose Luis Zárate, *Isabel* de Carmen Boullosa (2000) y *La sed* (2001) de Adriana Díaz Enciso. Además de estos arquetipos góticos, encontramos otros seres de naturaleza ambigua que se configuran como encarnaciones del mal. Ejemplos son el relato de Francisco Tario “El mico” (publicado por primera vez en 1968), donde un ser de apariencia monstruosa se introduce en la casa del protagonista a través del grifo del baño para enfrentarlo a una realidad desconocida y terrorífica. Caso similar hallamos en los cuentos que integran el volumen *Miedo genital* (1991) de Lorenzo León. Las diferentes historias refieren la invasión de criaturas extrañas, caracterizadas por su fealdad y pestilencia, al pueblo de Cárdenas, que paulatinamente van destruyendo a sus habitantes en medio de una escenografía apocalíptica y cercana al *gore*.

El motivo del ser de naturaleza ambigua que invade la realidad del protagonista, se desarrolla de forma más explícita en la novela de Díaz Enciso, *Puente del cielo* (2003), aunque esta vez el ente sobrenatural tiene forma humana. La protagonista de la narración es Julia, una mujer confusa y atormentada, convaleciente de una enfermedad casi mortal que cambia por completo su concepción del mundo, sus valores y sus sentimientos hacia otras personas. Un día aparece en su vida un hombre misterioso con el que comparte su cama, y cuya figura se relaciona con la oscuridad, la noche y el misterio a través de las constantes referencias a su piel pálida, ojos oscuros y “el ala de cuervo de su pelo” (“Puente del cielo” 104). “He venido por tu cuerpo y por tu alma” (100), declara el extraño a una Julia que se siente morir. Así, se condensan en Julián, pues así se llama el hombre, referencias a seres malignos del gótico anterior, que se enfatizan con este tipo de declaraciones, propias del mismo Satán, y con constantes alusiones a la sangre, la muerte, a la oscuridad y a la vitalidad que el desconocido parece estar absorbiendo del cuerpo de la protagonista. Una vez más, los espacios que habitan los amantes se describen como un territorio en el que se pierden las

medidas del mundo exterior, en especial el apartamento de Julia, cuya eterna oscuridad recrea los ambientes angustiosos y claustrofóbicos propios del género. El tratamiento ambiguo de personajes y espacios, el juego con el mundo de la alucinación y la sugerencia de una conciencia perturbada y de fantasías obsesivas conectan esta novela con la indeterminación intrínseca al gótico contemporáneo.

El protagonista masculino de *La caricia del mal* de Humberto Guzmán (1998) también se introduce paulatinamente en un mundo ambiguo y terrorífico, donde asiste a la transformación de su compañera de trabajo y amante de figura inocente e infantil en mujer de poderosa sexualidad con tendencias criminales. La Pequeña Lulú y la ardiente Dominique serán las dos caras de un mismo personaje que se encuentra poseído por un fantasma homicida. La figura femenina que describe Guzmán, al igual que el Julián de Enciso, es a la vez quimera y pesadilla de su amante, y habita un espacio ambiguo y ominoso a medio camino entre la realidad y la paranoia, la vida y la muerte. Personifica Dominique el propio Mal, la figura astuta y tramposa, peligrosa y atrayente del mismo Diablo, que toma forma de mujer sensual, de horrenda bestia, o de fantasma decimonónico de largo camión blanco y fúnebre palidez.

Son estos solo algunos ejemplos de los principales autores y tendencias que reflejan los ecos del gótico en México. Quedan al margen de este apartado general las alusiones particulares a obras que se analizarán con más detalle más adelante, así como el examen detallado de la presencia del vampiro y de los usos góticos de ficciones distópicas en algunas narrativas contemporáneas. Con los ejemplos ofrecidos se comprueba la presencia de una tendencia ya mencionada con anterioridad, que divide la producción gótica del país en dos modelos; uno continuador de patrones extranjeros y otro transformador de los mismos, irónico e irreverente, que sitúa sus creaciones en la línea del enfoque postmoderno del *globalgothic*.

1.4.3.5.2. El gótico argentino

El panorama literario argentino no dista mucho del mexicano en relación a la publicación de ficciones góticas contemporáneas. Podemos encontrar volúmenes de cuentos de terror y horror, generalmente publicados en editoriales de poca tirada, así como algunas ficciones aisladas de autores reconocidos, entre los que destaca Julio Cortázar. El propio autor, en su artículo “Sobre lo gótico en el Río de la Plata”, subraya la importancia del género de terror y de sus personajes en autores como Quiroga, Bioy Casares, Silvina Ocampo o él

mismo: “Creo que los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura” (151). Cortázar, ávido lector de literatura de terror, utiliza tropos comunes del modo para introducir un gótico irónico cuyo protagonista principal será el vampiro. La presencia del *no muerto* es una mera sugerencia en narraciones como 62. *Modelo para armar* (1978), novela en la que aparece el personaje lésbico y esquivo de Frau Marta o “la condesa”, que personifica una serie de resonancias que superan lo meramente simbólico para sugerir la oscura presencia de Erzsebet Báthory y “Reunión con el círculo rojo”, cuento corto que forma parte del volumen *Alguien que anda por ahí*, de 1977. No obstante, estos “vampiros sugeridos” no son los únicos muertos vivientes que rondan los textos cortazarianos; en 1937 Cortázar escribe “El hijo del vampiro”, que se publica en 1994 en un volumen titulado *La otra orilla*. En este relato se nos presenta a un vampiro llamado Duggu Van que se enamora de una de sus víctimas, la castellana Lady Vanda, y después de violarla una noche la deja encinta de un ser como él. No faltan en el relato de Cortázar elementos tan distintivos de la narrativa de vampiros tradicional como el castillo, repleto de galerías por las que deambulan diversos seres del Más Allá, o el desfile de médicos que no consiguen comprender la enfermedad de la dama atacada por el *nosferatu*, evidenciando las carencias de su conocimiento empírico frente al poder de lo sobrenatural. No obstante, Cortázar se desvía del estereotipo mediante la introducción del embarazo de Lady Vanda, quien, a pesar de notar cómo su hijo le succiona la sangre ya desde la matriz, se niega a abortar, en un siniestro gesto de maternidad que termina con su vida. El día de su nacimiento, el hijo del vampiro se impone de tal manera que transforma el cuerpo de su madre en el suyo propio: “El rostro no era ya el de Lady Vanda. Las manos no eran ya las de Lady Vanda. Los médicos tenían un miedo atroz” (Cortázar “El hijo” 35). Esta mezcla entre algo tan doméstico como la maternidad, comienzo de la vida por un lado, y lo fatídico y perverso del vampirismo, por el otro, se configura como un ejemplo manifiesto de lo siniestro freudiano, a la vez que funciona como una escena de la más pura abyección.

El rasgo más interesante del texto quizás sea su recurrencia al humor. Cortázar es consciente de que escribir un cuento de vampiros que tiene lugar en un castillo encantado en el siglo XX necesariamente implicará hacer uso de una serie de elementos reiterados en las numerosas ficciones anteriores. El acercamiento que el autor decide hacer al mito del vampiro parte, pues, de la aceptación de esta recurrencia para elaborar un gótico paródico y perspicaz, que coincide por su recurrencia al humor con el cuento “Nosferatu” de Griselda Gambaro. Este relato, que se recoge en el volumen *Lo mejor que se tiene* (1998), posee un tono sombrío a la vez que irónico. Ya desde la primera frase, “Obviamente, se acostó al

amanecer” (Gambaro 7), la autora revela el tono paródico del relato, que paulatinamente se transformará en una ligera melancolía, mediante la aparición de un vampiro patético y atormentado que recuerda sus años de vieja gloria. La parodia se mezcla con la crítica social en el cuento de Gambaro, en el que el vampiro termina siendo acosado y perseguido por unos policías que finalmente lo derriban en la calle, para clavarle los colmillos en el cuello y beber su sangre. Esta *vampirización* de la fuerza pública no es casual, y transpira una desconfianza y un rechazo en la autoridad policial que no es insólita si tenemos en cuenta la historia de Argentina durante los años setenta y ochenta.

En 2002 se publica en Alfaguara *El terror argentino*, que se presenta como un volumen que pretende dejar de lado lo que sus los editores, Elvio E. Gadolfo y Eduardo Hojman, denominan “la literatura aceptada” (14). Para los autores, la realidad argentina es substancialmente interesante para el estudio del terror, ya que su sociedad se antoja especialmente rica en factores de presión fóbica: miedo a los extranjeros, a los vecinos, a las mujeres, etc. (12). *El terror argentino* contiene relatos escritos por autores que presentan situaciones estremecedoras utilizando temas muy diversos. Destaca la insistente presencia de una violencia implacable y salvaje que reproduce desde lo terrorífico el debate sobre la realidad argentina, a medio camino entre la civilización y la barbarie.⁷¹ La relación entre el pasado del país y la presencia de un tipo de horror de carácter realista, desprovisto de lo sobrenatural por su cualidad de histórico, aparece en cuentos como el conocido “El matadero” de Esteban Echeverría, “El hambre” de Manuel Mújica Lainez, “Llovían cuerpos desnudos” de Lázaro Covadlo o “Infierno grande” de Guillermo Martínez. Mientras que la violencia descrita en la narración de Echeverría se sitúa directamente conectada a la etapa histórica en la que Juan Manuel de Rosas fue gobernador de la provincia de Buenos Aires (1835-1852), “El hambre” es un relato cruel de la situaciones extremas que se vivieron durante las primeras colonias en el territorio que, según el relato llevaron a algunos hombres a engullir carne humana.

⁷¹ Se refiere esta dicotomía a la doble naturaleza que parece definir la identidad argentina en relación con los discursos políticos y literarios del país ya desde el siglo XIX. En los años convulsos que siguen a la independencia del país comienzan a configurarse dos proyectos claramente opuestos: por un lado se enfatiza el culto a las señas identificadoras y nativas del país y, por el otro, se propone adecuar los modelos europeos, menospreciando lo autóctono. Esta polarización cobra especial relevancia durante los primeros años del siglo XIX debido a la formación de los partidos, el unitario, claramente europeísta y con apoyos en la capital, y el federal, que buscaba una mayor atención a lo autóctono y que encontraba adeptos en las provincias del interior. Estos dos modelos se conectaron con los conceptos de civilización (relacionada con el cosmopolitismo de lo europeo, el progreso) y barbarie (conectado con el americanismo, el nacionalismo, la ignorancia de los gauchos y los indios) a partir de las oposiciones al gobierno federal de Juan Manuel de Rosas (1829-1852). Para un análisis más completo de esta dicotomía, conviene consultar a Fleming en su Introducción a *El Matadero; La Cautiva* (1986) y Ordiz Vázquez “Civilización y barbarie en la narrativa argentina del siglo XIX” (1993).

“Llovían cuerpos desnudos” e “Infierno grande” son especialmente interesantes debido a que sitúan el horror en un inevitable retorno del pasado que vuelve para rondar a los personajes. El relato de Covadlo dibuja un protagonista traumatizado por los horrores de la dictadura militar, durante la que se estableció como práctica arrojar al Río de la Plata, desde un avión, a personas atadas o drogadas. Marcelo, el protagonista y narrador del cuento, traumatizado por haber presenciado estos asesinatos, tiene constantes visiones de cuerpos desnudos que caen del cielo, que le llevan a comer demasiado, beber más de la cuenta y pegar a su mujer hasta conducirla al suicidio. La imposibilidad de olvidar un pasado ominoso que regresa para generar violencia en el presente es el motivo fundamental del cuento, que se convierte en sugestivo ejemplo de los recursos góticos proyectados sobre la historia argentina. El relato de Guillermo Martínez, por su parte, destapa la realidad rural de un país en el que todavía pueden encontrarse cadáveres enterrados en fosas comunes que se niegan a ser olvidados, por mucho que las autoridades conspiren para que se acalle el horror histórico.

“Cabecita negra” de Germán Rozenmacher, por su parte, reproduce lo que Gandolfo y Hojman denominan “el elemento clásico del terror argentino”, es decir, “el miedo sarmientino que la civilización le tiene a la barbarie, representada por los federales en el siglo XIX y por los “negros” (los peronistas, los que invaden las fuentes de la Plaza de Mayo) en el XX” (159). El protagonista del relato, un hombre conservador y ciertamente racista, ve su casa invadida por dos negros que se cuelan con engaños. Si bien no contiene un elemento sobrenatural, el cuento sabe reproducir la mecánica de la invasión y del miedo social que aparece en otros relatos de lo gótico.

No faltan en el volumen de cuentos relatos de mujeres víctimas (como en “Como una buena madre” de Ana María Shua) y victimarias, representantes del mal erótico (en “Plaisirs D’amour” de Carlos Chernov) y familias rotas en las que la tragedia del amor averiado se convierte en monstruosa violencia, muchas veces representada por los niños (“La gallina degollada” de Horacio Quiroga y “Verano” de Julio Cortázar). Otros relatos juegan con lo puramente siniestro y presentan imágenes terroríficas que rozan lo onírico e inspiran miedo desde la más pura ambigüedad, como es el caso de “La luna roja” de Roberto Arlt, “En rojo de culpa” de Antonio di Benedetto o “En la ruta” de Gustavo Nielsen, cuento que cierra la antología con una historia que mezcla fantasmas con locura en una atmósfera de pesadilla brillantemente dibujada.

Al margen de estas narraciones de autores reconocidos, el terror argentino se publica principalmente en editoriales de poca tirada, entre las que destaca la bonaerense Dunken. En ella se publican algunos volúmenes de cuentos de miedo como *Alquimia: Siete relatos de*

terror y dos escritos de amor de Cristian Miguel Petra Williams y Fernando Carlos Pastorino en 2008 y *El devorador y otros cuentos de horror*, de Claudio García Fanlo en 2009. Ambos volúmenes tienen la particularidad de que reutilizan motivos tradicionales de los géneros gótico y fantástico y los trasplantan a Argentina, en su mayoría, a Buenos Aires. Entre sus páginas, son numerosas las descripciones de diversos lugares de la ciudad: Villa Crespo, Caballito y, por supuesto, el viejo barrio de San Telmo. Se convierte de esta manera la propia ciudad en el lugar donde tiene lugar lo insólito; el terror se traslada a la propia tierra. El narrador de “Los insepultos” de García Fanlo, por ejemplo, descubre que los principales cementerios de Buenos Aires (Chacarita, San José de Flores y Recoleta) están conectados entre sí por una red subterránea, que se relaciona en el relato con el Hades de la *Odisea* y la *Eneida*, y que termina llevándolo al propio infierno: “la ubicación de los tres cementerios concordaba con los sitios donde supuestamente debían encontrarse el Tártaro, la Mansión de Hades y los dominios cenagosos del infatigable Caronte, la pantanosa laguna del río Estigia” (70).

Los relatos que contiene *Alquimia* recrean una serie de motivos arquetípicos del género, como la mujer vampiro (en “Ángel en la oscuridad”), el tema del doble (en “Nico”), la catalepsia y el miedo a ser enterrado vivo (en “Vida suspendida”) o la presencia del propio Diablo en la tierra (en “En compañía de un extraño”). Son estas ejemplificaciones arquetípicas del contacto del hombre con lo oscuro, representaciones de los bordes establecidos entre “nosotros” y “los otros”, entre la luz y la oscuridad, la vida y la muerte. En este sentido, Pastorino recupera numerosos tópicos de la literatura fantástica y de terror anterior, para reproducir los ominosos contrastes de lo gótico.

El devorador y otros cuentos de horror, por su parte, se presenta como un homenaje a la cosmogonía heredada de la mitología “loftcraftniana”. La influencia de Lovecraft se refleja tanto en la estructura de los relatos como en el modo de narrar, los personajes (generalmente sabios y conocedores del esoterismo y las artes oscuras) y el origen último de la amenaza cósmica que representa el horror. También se reproduce la idea, originalmente heredada de las visiones convencionalistas del autor de Providence, del peligro de la transgresión que supone romper los límites entre entidades puras y previamente establecidas. En sus ficciones, y en las de García Fanlo, se establecen fronteras claras entre el mundo humano y el sobrenatural, la luz y la oscuridad, el plano natural y el astral, el presente y el pasado. Estas fronteras, no obstante, parecen disolverse en la literatura de García Fanlo en una línea más acorde con las nuevas tendencias del gótico contemporáneo. Así, la conclusión del relato “Presagios” rompe el estricto binarismo lovecraftiano sobre lo humano y lo cosmológico y se

considera la naturaleza demoníaca de lo sobrenatural como parte misma de la realidad humana: “Aquel mundo infernal ... [e]ra el resultado de nosotros mismos, de nuestras acciones diarias, de nuestros sentimientos, de nuestros deseos; convertido todo en una terrible energía que al impactar en aquellos planos akashicos transmutaba nuestra realidad en horribles formas y criaturas” (48). Los monstruos del inframundo parecen ser, en clave religiosa, las personificaciones ominosas de los pecados mortales. Esta idea se enfatiza en el siguiente cuento, “Batir de alas”, que se presenta como una continuación de “Presagios” y en el que predomina el imaginario religioso, entre otras cosas porque el protagonista se alía con un reverendo para investigar la misteriosa naturaleza de las criaturas infernales que acechan a la humanidad. El final del último relato, que da nombre a la colección, reproduce una idea que también se sugiere en el resto de cuentos: el origen de los males de la humanidad, ya sean cotidianos o representaciones monstruosas, es responsabilidad del propio hombre:

Pero ahora, al descifrar las palabras pronunciadas por mi abuelo desde el más allá me había desvelado por fin aquello que jamás hubiera podido imaginar.

Aquellas tremendas, malditas y contundentes palabras pronunciadas una y otra vez en realidad me estaban advirtiendo: “Kumhel arrha ikmús!!!”... “¡¡¡El devorador eres tú!!!” (García Fanlo 123)

En 2008 la editorial Andrómeda presenta *Los universos vislumbrados 2*, un volumen de cuentos que se configura como segunda parte del publicado por la misma editorial en 1978, y que contenía relatos de escritores de la talla de Borges o Bioy Casares. A pesar de que la antología aparece con el subtítulo de “Nueva narrativa fantástica”, se combinan en ella relatos de incluyen desde lo realista siniestro hasta lo sobrenatural, lo terrorífico, lo gótico hasta la ciencia ficción distópica. Es, por esta razón, un buen ejemplo de la hibridación de la nueva fantasía contemporánea que escapa de las denominaciones tradicionales. Sergio Gaut vel Hartman, autor del último cuento de la colección y compilador, admite la dificultad de encuadrar las ficciones compendiadas dentro de un único género, ya que “los cuentos de este libro, como se puede comprobar leyéndolos, cubren un espectro tan vasto de expresiones que cualquier celda será exigua para mantenerlos prisioneros” (12).

Así, encontramos en la colección una serie de relatos que pertenecen, en su más puro estilo, a lo que consideramos como el gótico contemporáneo. Un ejemplo de este modo en su contacto con lo sobrenatural inexplicado lo encontramos en “Departamento con vistas”, de Marcelo Di Lisio, donde un joven descubre que comparte su apartamento con una siniestra visión de la pareja que lo ocupará años después. Nótese que el elemento terrorífico de la narración se personifica en un tiempo futuro en lugar de en un pasado irresoluto, como ocurre

en otros ejemplos del gótico prospectivo. El problema surge en el momento en el que los dos planos de realidad comienzan a cobrar materialidad al mismo tiempo; ante la imposibilidad de que dos realidades paralelas cohabiten, ante la ruptura transgresora de los bordes establecidos entre los distintos tiempos, el resultado solo puede ser atroz. “Mitopoesis” de Claudio Biondino también sitúa el horror en la posibilidad de que desaparezca la distancia entre dos planos de existencia. En este caso, la Argentina del siglo XX y el Londres del XIX, así como el mundo real y el literario, confluyen en un mismo plano que trae de vuelta a Drácula y a su esposa Mina. En esta línea del gótico sobrenatural también se sitúa “El mensaje”, de Jorge de Abreu y Hernán Domínguez Nimo, donde se relata la seducción del protagonista masculino por una extraña mujer-pep de origen indígena que desea descendencia. Es también una mujer seductora la que aparece en “Muerte cara a cara”, de José Vicente Ortuño, cuento en el que el protagonista conoce a la misma Muerte y cruza con ella el lado Estigia, trasladado a una Venecia contemporánea.

La antología también cuenta con relatos donde no aparece lo sobrenatural como tal, pero donde se sugiere un elemento siniestro, como en “Los que se quedamos en Noles” de Saurio, “Triángulos de colores” de Sergio Gaut vel Hartman” o “Entre las sábanas” de Germán Amatto. Este último, narrado desde el punto de vista de un marido celoso, se configura como un relato brillante y terrorífico de cómo termina asesinando a su mujer y a la amante de ésta, que en su cabeza enferma se convierte en una temible araña.

Otra antología contemporánea de cuentos de una editorial de gran tirada, esta vez de relatos inéditos de autores menos conocidos, es la publicada en 2012 por Planeta, de título *Terror*. Muchos de los cuentos también reproducen tropos de la literatura gótica global, como la mujer que se queda embarazada de Satanás en “Los tres propósitos” de Jorge Fernández Díaz, el niño monstruoso en “El patio del vecino” de Mariana Enríquez o el vampirismo que, en “Aníbal Torres y su bandoneón regresan de la muerte” de José Pablo Feinmann, se configura como paralelo al baile del tango por lo que tiene de nocturno y pasional. En “Los pasajeros de la desgracia” de Guillermo Saccomanno, el caserón gótico se convierte en un viejo hotel en medio de la Pampa, donde la naturaleza siniestra invade el edificio y evoca terror: “El viento corroía el exterior del edificio, que pedía una mano de pintura. La humedad y los hongos se apoderaban de los cuartos. Un hedor a encierro ganaba todo. Las telarañas se reproducían. El viento se filtraba por debajo de la puerta principal cubriendo de polvo la alfombra de la recepción” (249). La terrorífica ambigüedad que propone el gótico se reproduce también en “El paciente de Faraday” de Pablo de Santis, relato que narra la historia

de una psiquiatra que viaja al sur de Argentina para trabajar en una clínica semi-abandonada donde nada es lo que parece, y que terminará por engullirla y convertirla en paciente.

La mayoría de estos cuentos proyectan el horror sobre un tipo de violencia histórica o sobrenatural que, en algunos casos, conecta directamente con el pasado del país y con temas de invasión y colonización. Además de estos breves ejemplos de lo gótico presente en relatos en antologías, cabe mencionar algunas novelas de escritores argentinos relativamente conocidos que también exploran el terror en sus narraciones. Es este el caso de C. E. Feiling quien, con *El mal menor*, nos transporta a una realidad terrorífica amenazada por seres del ultramundo, que traspasan la frontera que separa el mundo de los vivos y de los muertos para llevar a cabo terribles y violentas matanzas. La contraposición de estas dos esferas se convierte, en la novela, en el centro mismo del argumento, al más puro estilo fantástico; en el mundo terrenal, los “arcontes”, personas pertenecientes a una realidad cotidiana y ordinaria, mantienen la realidad libre del ataque de los “prófugos”, o seres del más allá, representantes del caos, la muerte y la maldad.

La novela está escrita desde diferentes perspectivas y, en algunos fragmentos, utiliza la técnica del “manuscrito encontrado”. Esta fórmula, que en épocas anteriores había buscado enfatizar la sensación de miedo sugiriendo la veracidad del hecho sobrenatural, se convierte, en un contexto posmoderno, en un homenaje a estos relatos de terror de los siglos XVIII y XIX. La intertextualidad se agudiza debido a las constantes referencias a clásicos del horror, como *Candyman* o las obras de George Romero y Wes Craven, que reproducen la cualidad autoconsciente del gótico contemporáneo. Feiling, desde su posición como narrador de horrores literarios, es plenamente consciente del género dentro del que está escribiendo; por eso, quizás, elija abrir su novela con una cita de Stephen King e introducir la narración con un prólogo de Ricardo Piglia en el que se la define como “relato de terror”, ligado en su origen al gótico “y a una tradición *gore* de la literatura fantástica en lengua inglesa, la narrativa conocida en Estados Unidos como ficción *weird* [que] trabaja con el horror y o sobrenatural” (Feiling 10). La mezcla de términos que construyen esta afirmación (gótico, fantástico, *gore*, *weird*, horror) no hacen sino atestiguar la hibridación de la literatura de terror contemporánea, que también ha llegado a Argentina.

La violencia que encontramos en *El mal menor* es, efectivamente, extremadamente visual y furiosamente cercana al *gore*. Es una violencia brutal, rabiosa y vehemente, que aparece por sorpresa desde una realidad sobrenatural para invadir la vida cotidiana de un Buenos Aires casi costumbrista. Así, los mundos de lo racional y lo sobrenatural de la novela de Feiling se oponen en una violenta lucha de opuestos, pero también se necesitan; son, como

afirma el propio protagonista de la narrativa, el arconte Nelson Floreal, un ejemplo de la paradoja de “[e]l huevo y la gallina” (Feiling 127).

El desalmado, de Carlos Chernov, también se articula en una dinámica de constantes opuestos. La exploración que la novela hace del tema del doble mediante los protagonistas, dos gemelos idénticos, se extrapola también a un juego dialéctico entre lo sobrenatural relacionado con las creencias prehispánicas y lo racional de la ciencia moderna. La novela de Chernov surge de una leyenda chaqueña según la cual, cuando se paren gemelos, uno de ellos nace sin alma. Esta idea le permitirá al autor coordinar los temas del doble y de la muerte, elementos centrales de las preocupaciones góticas y partes fundamentales de lo ominoso freudiano. Ricardo, gemelo de Eduardo, nace con una extraña enfermedad que le produce una serie de síntomas cercanos a la muerte. Es el pilagá, el brujo aborígen Uro Uña, quien le salva juntando sus labios con los del Ricardo bebé y haciendo que regrese a la vida plena. Desde ese momento, Ricardo se convierte en el discípulo del pilagá, que le instruye en el robo de almas, que únicamente puede llevarse a cabo aspirando el último halito vital de un moribundo. El gemelo “desalmado” se convierte así en una figura a medio camino entre un vampiro que puede alcanzar la inmortalidad robando las almas ajenas y un asesino en serie, empujado por un constante anhelo de terminar con la vida de otros seres humanos para incorporar su alma a su propio cuerpo.

Esta dualidad en la caracterización de Ricardo, que lo convierte en ser sobrenatural y psicópata al mismo tiempo, nunca se resuelve; la indeterminación fantástica se mantiene hasta el final de la novela, que no aclara la verdadera naturaleza del asesino. La primera parte de la narración se encuentra focalizada en la figura del propio Ricardo, lo que nos permite conocer sus pensamientos, sensaciones y, como buena obra de ficción del gótico contemporáneo, compartir los propios anhelos del monstruo, además de favorecer una interpretación mágica de los acontecimientos. El lector parece inclinado a creer, como lo hace el propio protagonista, que es una necesidad vital, provocada por su falta de alma, la que le empuja al asesinato y la aspiración de los últimos hálitos vitales de sus víctimas. En la segunda parte de la narración, Ricardo se nos dibuja únicamente como un enfermo mental obsesionado con los espejos, elementos que nos recuerdan el juego constante de opuestos: “Vivimos mareados por los espejos” (259), afirma el protagonista. La mayor parte de la información que obtenemos en esta segunda parte es a partir de la focalización en su abogado o su psiquiatra. La doble perspectiva refuerza la ambivalencia narrativa y oscurece las sombras que rodean al protagonista, que se convierte en una figura de naturaleza incierta, en un monstruo desconocido y peligroso.

Como parte de una pareja de gemelos, Ricardo también es una mitad de un par. La relación entre los hermanos va del amor a la violencia, de la necesidad a, incluso, el deseo sexual. Chernov reinventa el motivo de la depravación innata al hombre y su lucha con el ser social y humano que habían explorado numerosas narrativas góticas con anterioridad, como Stevenson en *Dr. Jekyll and Mr Hyde* o Wilde en *The Portrait of Dorian Gray*. Esta narrativa, no obstante, está inmersa en una realidad sombría en la que la falta de valores y la aceptación de la naturaleza perversa se consideran rasgos característicos de los humanos y sus sociedades. Mientras que en las oposiciones Jekyll/Hyde al menos uno de los dos perfiles retenía parte de su humanidad y benevolencia, el personaje homólogo a Ricardo, su hermano Eduardo, es un cocainómano adicto al juego y a las prostitutas, un ejemplo más de perversión. Las víctimas de Ricardo son también personificaciones de toda clase de vicios. Violentos, cleptómanos, suicidas, el retrato que Chernov ofrece del mundo actual reproduce una falta de confianza en una sociedad que se enfrenta diariamente a la alienación. *El desalmado* se convierte, con sus ambigüedades, sus personajes infelices y siniestros, y su mezcla incierta de magia oscura y realidad sombría, en un reflejo gótico y distorsionado del mundo contemporáneo.

Por último, me gustaría considerar el trabajo de Gustavo Nielsen, escritor tanto de novelas como de relatos cortos donde explora la presencia de lo insólito en una realidad cotidiana que surge en diferentes espacios de la Argentina. El propio autor se considera discípulo de maestros como Lovecraft, Poe, o el también rioplatense Horacio Quiroga (Dimilta 41). Los relatos de su volumen de cuentos *Playa quemada* prescinden en su mayoría del elemento sobrenatural, pero son extremadamente efectivos en la evocación de un miedo que surge de lo extraño y lo siniestro. El deseo erótico enfermizo en los cuentos “Alucinantes caracoles” o “Magali”, la ominosa relación matrimonial de los protagonistas de “El círculo de los ojos de Fabiana” y “Tatuaje de cartón”, o la dudosa estabilidad mental del protagonista de “Adentro y afuera” convierten, en manos de Nielsen, escenarios cotidianos en lugares terroríficos. El autor parece querer sugerir que el horror puede surgir de cualquier esquina, y puede acechar escondido hasta en nuestras relaciones más cercanas.

La otra playa, publicada en 2010, juega con la duplicidad de la realidad al presentar una historia en la que el mundo de los vivos y el de los muertos comparten un mismo espacio. La atmósfera de la novela es oscura e indeterminada, y tanto los personajes humanos como los fantasmas cohabitan en el mismo lugar. La presentación del elemento insólito en la narración se sitúa a medio camino entre los recursos góticos y los de lo real maravilloso; si

bien se crea un ambiente de indeterminación y misterio debido a la aparición de los fantasmas y su capacidad para desplazarse a través de las dos esferas, su presencia final no evoca terror.

Espacios inciertos que guardan realidades duales, monstruos arquetípicos del terror universal adaptados a realidades nativas y cambiantes, dobles y mujeres fatales; estos son algunos de los elementos de los que se nutren las ficciones del gótico argentino contemporáneo. La presencia optativa de lo sobrenatural no disminuye la insistente violencia que se repite en los relatos y las novelas, quizás como una manera de representar la temida barbarie como monstruo intrínseco a la propia nación. Como las ficciones de lo insólito mexicano, la literatura de terror argentina se proyecta hacia lo global y hacia lo local, acepta y aprovecha los movimientos transculturales y reivindica un lugar propio en la literatura gótica contemporánea.

Capítulo 2

Terror que muere: el vampiro en el gótico contemporáneo

*"Esta vernácula excepción nocturna,
este arquetipo de candente frío,
quién sino tú merece el desafío
que urde una dentadura taciturna.*

*Semen luna y posesión vulturna
el moho de tu aliento, escalofrío
cuando abra tu garganta el cortafrío
de una sed que te vuelve vino y urna*

*Todo sucede en un silencio ucrónico,
ceremonia de araña y de falena
danzando su inmovilidad sin mácula,*

*su recurrente espacio catatónico
en un horror final de luna llena.
Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula.*

Julio Cortázar, "Soneto gótico".

2.1. Consideraciones iniciales

William Faulkner, uno de los autores más representativos del gótico estadounidense, en 1951 pone en boca de uno de sus personajes la conocida frase "The past is never dead. It's not even past" (*Requiem for a Nun*, acto I, escena III). Este enunciado resume en pocas palabras el funcionamiento de la literatura de terror en relación con la historia; en el contexto

del gótico ficcional, el pasado se convierte en una presencia excesiva y constante, en un elemento que se intenta desterrar del momento presente pero que constantemente retorna trayendo consigo los horrores más oscuros y los traumas más funestos. El primer gótico mira atrás hacia un periodo feudal que se distingue de la Ilustración, hacia secretos familiares enterrados en el pasado. La fascinación y la recuperación consciente de ruinas y reliquias impregna todas las artes, desde la arquitectura hasta la literatura, y muchas veces se codifica a través de una nostalgia por lo perdido que se refleja en la creación de una atmósfera determinada, más que en la reproducción exacta de lo antiguo. Ya desde sus inicios, la presencia gótica del pasado es un artificio, un simulacro de la historia, una pura interpretación espectral de lo que alguna vez fue.

Asimismo, y como ya se apuntó más arriba, los recursos góticos de representación del tiempo son complejos, de manera que, como nos dice Punter, la relación entre el pasado y el presente es dialéctica en el sentido en que los dos tiempos interactúan en un mismo espacio (*The Literature II* 198). Por esta razón, más que de una invasión del pasado en el presente debemos hablar de una colaboración entre ambos tiempos, de manera que los elementos pretéritos se proyectan hacia el momento actual para formar una segunda realidad.

Este vínculo es también problemático porque se configura sobre un sentimiento de atracción y repulsión simultánea hacia el pasado que también define la naturaleza liminal del gótico. Como afirma Punter, “the ‘borderland’ attitude of Gothic to the past is a compound of repulsion and attraction, fear of both the violence of the past and its power over the present, and at the same time longing for many of the qualities which that past possessed” (*The Literature II* 198). La mezcla de sugestión y rechazo que representa la historia para la literatura gótica muchas veces se codifica a través de seres intersticiales que representan, en una sola figura, el presente y el pasado.

Estas figuras pueden simbolizar diferentes miedos asociados con el pasado que se actualizan en cada una de las narraciones en las que aparecen; desde las atrocidades de las Guerras Mundiales en algunos relatos de Fuentes, las injusticias raciales en EEUU en la novela de Morrison o una visión patente de la violencia del viejo continente en las ficciones de Rice y King. No obstante, la codificación del pasado en el presente gótico también puede situarse en la esfera de lo mental, de manera que mira atrás hacia una prehistoria psicológica desde la que vuelven los deseos reprimidos (Botting *Gothic Romanced* 9-10). En este tipo de pasado también se reúnen los errores (y los horrores) que ominosamente retornan al momento presente en forma de trauma, ya sea personal o colectivo. Steven Bruhm llega a afirmar que “Gothic itself is a narrative of trauma” (“The contemporary Gothic” 268). Para el autor, el

complejo uso del tiempo que llevan a cabo las ficciones góticas destruye la progresión linear de tiempo que nos permite construir nuestro sentido de “historia personal”, y es esta reiteración y constante presencia del objeto perdido la que genera el trauma.

Además, desde una perspectiva más textual, el enfrentamiento con lo terrorífico que llevan a cabo los protagonistas de estas narraciones también asiste en la generación del trauma:

Its protagonists usually experience some horrifying event that profoundly affects them, destroying (at least temporarily) the norms that structure their lives and identities. Images of haunting, destruction and death, obsessive return to the shattering moment, forgetfulness or unwanted epiphany. (Bruhm “The contemporary Gothic” 268)

De la misma manera, los antagonistas monstruosos de estas ficciones pueden representar el retorno de lo terrorífico pasado, aquello que se ha querido enterrar pero que ha regresado a la vida para reclamar justicia y memoria.

Así, mediante el recurso a la prosopopeya, el gótico le da cuerpo físico al pasado de una manera que complica la distinción entre el referente y su significado. Preguntas como “¿es real o es una visión?” o “¿estoy despierto o dormido?” pierden importancia en el contexto de las figuras del pasado gótico; las incertidumbres que estas generan no buscan una aclaración, sino que tienen la función de cuestionar el propio mundo que rodea al lector y, consecuentemente, provocar miedo. Los monstruos góticos, las figuras sobre las que se proyectan los distintos significados históricos, no definen estos significados, sino que adquieren una función connotativa: pueden señalarlos, pero nunca pueden referirlos directamente. En este sentido, y como nos dice Eric Savoy, “the gothic registers a trauma in the strategies of representation as it brings forward a traumatic history toward which it gestures but can never finally refer” (“The Face” 11). Conecta en este sentido la ambigüedad intrínseca al gótico en todos sus niveles con su intento de representación del pasado traumático.

Efectivamente, Lloyd-Smith afirma que la esencia del gótico es “the *return* of the past, of the repressed and denied, the buried secret that subverts and corrodes the present, whatever the culture does not want to know of admit, will not or dare not tell itself” (*American* 1).⁷² Si esta historia ignorada, enterrada y reprimida es el elemento a través el cual se articula la simbología del pasado, entonces el gótico debe ofrecer una serie de

⁷² Énfasis en el original.

mecanismos para enfrentarse a este trauma, entre los que se encuentran la reelaboración de la historia. El gótico perturba las verdades absolutas de la historiografía para incluir incertidumbres inquietantes en forma de monstruos del pasado. En este sentido, y como afirman David Mogen, Scott P. Sanders y Joanne B. Karpinski, “[w]hen we become aware of breaks in the logocentric history, of gaps in the authorized text of the past, the inscriptions of another history break through into meaning” (16). El gótico provoca una irrupción en el concepto de historia tal y como la conocemos para proponer un pasado alternativo, fragmentado e incierto, que sugiere más que concluye.

Este capítulo y el que sigue exploran los miedos góticos proyectados desde el pasado sobre figuras que retornan de la muerte y que, por ello, son excelentes representantes del proceso de prosopopeya que proyecta sus significados presentes sobre lo ominoso del pasado. Es este el caso del vampiro y el fantasma, monstruos góticos que no solo pertenecen al mundo de los vivos y de los muertos, sino también a lo pretérito y a lo actual, al mismo tiempo. Ambos representan un sentimiento que Walter Scott consideró “so general that it may be called proper to mankind in every climate; so deeply rooted also in human belief,” y generan miedo cuando invaden el espacio cotidiano porque, como afirma Roas, “plantea[n] la posibilidad efectiva de la presencia de lo sobrenatural en nuestro mundo” (“Voces” 95). El vampiro es un ente necesariamente relacionado con un pasado de supersticiones, con los sacrificios de sangre y lo salvaje antiguo del Viejo Mundo. También es, de todos los monstruos góticos, el que mejor articula el sentimiento doble de atracción y repulsión que define la relación del gótico con el pasado: especialmente sugestivos, sensuales y cautivadores, su relación intrínseca con la sangre representa, al mismo tiempo, el deseo carnal y la muerte. Los fantasmas, por su parte, son la representación última de una historia que, como nos dice Faulkner, ni ha muerto, ni ha pasado.

2.2. El vampiro en América

2.2.1. Introducción: Del folklore a la metáfora

El vampiro es una de estas figuras fantásticas representantes del ‘otro’ extraño, cuya presencia cambiante en literatura responde a las características de las diversas culturas en las que aparece. La fascinación popular por el vampiro no tiene una razón documentada, pero probablemente esté conectada al hecho de que es una criatura reconocible, pero a la vez, es

un monstruo con forma humana, un inmortal que se asemeja a nosotros y que reside entre lo atrayente y lo terrorífico de nuestro subconsciente. Ken Gelder alega que los vampiros “are both textual and extratextual creatures” ya que cualquiera puede “know about them (and ‘irrationally’ wish to know more about them) without actually reading vampire fiction or watching vampire films” (x). El autor concluye que “they are ‘in’ culture” (x), ya que habitan en un lugar ambiguo y colectivo de la cultura occidental desde el que se transforman en animales, en *femmes fatales*, en amigos y en humanos. Como defiende Nina Auerbach, nuestros vampiros somos nosotros mismos, y cada etapa histórica y cultural ha engendrado a su propio *no muerto* que primeramente ha encarnado el antagonismo a la sociedad, para después reflejar nuestra propia individualidad humana. “Every age embraces the vampire it needs” (145), señala Auerbach; el vampiro en la historia de la literatura ha sido sucesivamente la representación del miedo, primero a la otredad, y después a nosotros mismos.

El mito del vampiro nace de leyendas, miedos atávicos y ritos de sangre relacionados con el comienzo de la historia; históricamente ha surgido de hechos y leyendas relacionadas con la antropofagia, el terror a los dioses ancestrales, la catalepsia, el entierro prematuro, pero también con la propagación de enfermedades epidémicas (Ballesteros 16-19). Es una figura que puede configurarse como esencialmente transgresora en su relación con la dominación sexual, con el suicidio, con la búsqueda de la potestad fuera de los entramados de la religión dominante o con la supervivencia anacrónica de la nobleza, cuya sangre se mezcla, en los rituales vampíricos, con la de las clases más bajas (Grixti 15). Así como las diversas significaciones psicológicas, históricas o sociales que se asocian con esta figura varían en gran medida dependiendo del acercamiento que se proponga, se considera que ningún otro monstruo ha reflejado un abanico de metáforas tan diverso. Al enredar, confundir y complicar todas las categorías, el vampiro es la personificación última de la transgresión (Punter y Byron 268), representante de una violación al propio círculo natural de la vida y la muerte. Además, la diversidad de fuentes y significados que se asocian a su figura lo convierten en un monstruo polifacético y fácilmente transformable. Como afirma Nina Auerbach, es precisamente su adaptabilidad la que ha asegurado su pervivencia en todo tipo de discursos literarios y fílmicos: “vampires are easy to stereotype, but it is their variety that makes them survivors” (1).

El mito del vampiro no nace en la literatura, sino que germina y se desarrolla en diversas tradiciones de los pueblos antiguos. Como les ocurre a muchos de los seres de nuestro imaginario fantástico, su genealogía es añeja y remota, y proviene de diferentes

culturas. Ya los sumerios y los mesopotámicos distinguían entre sus demonios a seres que chupan sangre y a muertos que no descansan en sus tumbas, así como la tradición describía a Lilith, demonio alado de cuerpo sensual. Según las creencias hebraicas, este monstruo femenino es un demonio nocturno, lascivo con los hombres, que suele alimentarse de la sangre de los recién nacidos. En la tradición árabe encontramos al *Gul*, demonio femenino que también se alimenta de niños, y cuya leyenda nos llega a occidente a través de la historia que Sherezade cuenta en la quinta noche. En China aparecen los vampiros *ch'iand shih*, de “ojos enjorecidos, llameantes garras afiladas y el cuerpo ligeramente cubierto de un pelo pálido y verdoso” (Siruela 18). En el mundo griego encontramos la figura del demonio vampírico en el séquito de Hécate bajo el nombre de Empusa, quien, bajo la apariencia de dulce doncella, acostumbra a visitar a los hombres durante la noche para beber su sangre mientras duermen. La adaptación latina de la Empusa es Lamia, quien después de tener varios hijos con Júpiter y ver cómo Juno los mata poseída por los celos, erra en la noche en busca de niños a los que desangrar.

Parece ser que fue Filóstrato, sofista griego nacido alrededor del año 170, quien escribió lo que se puede considerar el primer bosquejo de un cuento de vampiros en *La Vida de Apolonio de Tiana*, donde se cuenta la historia de un hombre que se enamora de una mujer fenicia de las cercanías de Corinto. Gracias a la sabiduría de Apolonio, finalmente se descubre que la mujer es realmente una empusa que ambiciona devorar la carne de su pareja y beber su sangre. La genealogía del vampiro en textos europeos anteriores al Romanticismo es múltiple y proveniente de diferentes fuentes, y los rasgos característicos de sus monstruos son extremadamente variados, por lo que trazar su continuidad serían objeto de un nuevo estudio.⁷³ Fue el movimiento romántico en Europa el que encumbró al vampiro literario; la figura melancólica y maldita del eterno habitante de la noche sedujo a los poetas y los escritores de prosa durante este periodo. Esta fascinación resultó en la publicación de poemas como *The Giaour* (1813) de Lord Byron, *Christabel* (1816) de Samuel Taylor Coleridge o *Lamia* (1819) de John Keats, entre otros, así como relatos en prosa, como *Vampirismus* (1821) de E.T.A. Hoffmann. No obstante, la obra más relevante de este periodo es el cuento gótico “The Vampyre” de John William Polidori, escrito en 1819, que relata los viajes de

⁷³ Gran parte de los datos relevantes están ya contenidos en el extenso volumen de Montague Summers *The Vampire: His Kith and Kin* (1928).

Lord Ruthven, vampiro aristocrático y seductor cuyos rasgos fundamentales parecen haber estado basados en la figura del propio Lord Byron.⁷⁴

Como el vampiro es uno de los monstruos góticos más polifacéticos, considero de especial interés recoger algunas de sus significaciones principales en la literatura universal y, específicamente, en los textos americanos. Sin ambicionar ofrecer una descripción detallada de cada una de las representaciones concretas del vampiro en literatura, los siguientes apartados ofrecen una descripción de algunas de las tendencias principales de esta figura, además de su plasmación concreta en algunos textos.

2.2.2. La sexualidad vampírica: hombres seductores, mujeres fatales y *queers*.

Quizás debido a la intimidad que exige el rito vampírico, o a la apariencia humana de estos monstruos y su intrínseca conexión con la carne, existe una repetida tendencia a mostrar al vampiro como un ser eminentemente sexual. Interpretaciones psicoanalíticas de esta relación reproducen la idea de Freud de que el miedo a lo mórbido esconde deseos sexuales reprimidos y apuntan al vínculo que se establece en la mente subconsciente entre la sangre y el semen. Así, desde una perspectiva psicoanalítica, el vampirismo se dibuja estrechamente relacionado con todo tipo de perversiones sexuales y tabús; necrofilia, incesto, violación oral y genital, sadismo y masoquismo (Punter y Byron 269). De todos los monstruos góticos, el vampiro es el iniciador sexual por excelencia; las víctimas femeninas pasan de inocentes doncellas, lánguidas y carentes de voluntad ante el ataque del vampiro a mujeres poderosas y plenas de energía sexual en busca de nuevos compañeros/víctimas después de haber sido mordidas (Creed 65). Antonio Ballesteros, que trabaja desde la tipología de *no muertos* arquetípicos del siglo XIX que establece Christopher Frayling (1991), menciona como dos de los principales modelos el del aristócrata demoníaco, que coincidiría con el incitador sexual masculino, y el de la mujer fatal, “la mismísima *belle dame sans merci* de tiempos trovadorescos” (Ballesteros 38).

El vampiro aristócrata encuentra su modelo en el Lord Ruthven de Polidori y en el Drácula de Stoker y de los numerosos directores que decidieron adaptar la novela al cine.

⁷⁴ La historia detrás del germen de este texto merece ser mencionada por la intrínseca conexión que establece entre la obra de Polidori y otra de las obras maestras del gótico romántico: parece ser que una tarde de verano se reunieron en Villa Dionati, una mansión cerca del lago Lemán, Lord Byron, el doctor Polidori, Percy y Mary Shelley, su hermanastra Claire y la condesa Potocka. Después de examinar un libro de leyendas de fantasmas llamado *Phantasmagoriana*, se propuso que cada uno de ellos debería escribir un cuento que relatara algún hecho sobrenatural. De este proyecto nacieron “The Vampyre” y *Frankenstein* de Mary Shelley.

Este último ha sido interpretado en numerosas ocasiones como el tiránico *Lord* que proviene de una organización social arcaica y que amenaza la moderna sociedad burguesa del Londres decimonónico. Este modelo se reproduce en ejemplos en los que el vampiro masculino se presenta como una amenaza para una doncella perseguida, de manera similar al esquema que presentaban muchas de las primeras novelas góticas inglesas. Estos vampiros son ejemplos de la dominación y el poder patriarcal, que roban no solo la sangre y la reputación de sus víctimas, sino también su alma.

Un ejemplo este motivo en la literatura americana lo encontramos en “El almohadón de plumas”, que Horacio Quiroga publicó por primera vez en 1907, y que sigue siendo recopilado en numerosas antologías de cuentos de terror a día de hoy. Es este un texto adelantado a su tiempo que recoge el arquetipo del vampiro patriarcal y dominador para remodelarlo y convertir muchas de sus características en pura metáfora. El cuento relata cómo Alicia, una recién casada que se siente atrapada por la falta de afecto de su nuevo matrimonio, cae en una enfermedad que se presenta como una gran debilidad, con anemia y alucinaciones sobre figuras monstruosas, y su vida se va apagando cada noche, junto con una constante e inexplicable pérdida de sangre. El padecimiento de Alicia, análogo a otras doncellas víctimas del monstruo vampírico, culmina en la ineludible muerte de la heroína y el descubrimiento final de un “animal monstruoso, una bola viviente y viscosa” (Quiroga 125) que habitaba en el almohadón de la recién casada y que, noche tras noche, había succionado la sangre de su sien. Las repetidas referencias a la blancura y a la frialdad del lugar que habitan Alicia y su esposo Jordán son una constante que enfatiza la opresión que siente la protagonista entre las cuatro paredes de su “rígido cielo de amor” (Quiroga 121). La aparente perfección de la casa, como apunta Olea Franco es mera apariencia, ya que la realidad que se esconde detrás de las límpidas paredes es la de un matrimonio terroríficamente distante y frío (“Horacio Quiroga” 473). El cuento propone una identificación entre el terrible insecto que succiona la vida de la sien de Alicia y su propio esposo, que mediante su frialdad extrae las esperanzas de su compañera, quien “había concluido por echar un velo sobre sus antiguos sueños, y aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido” (Quiroga 122). El parásito del almohadón succiona la vida y la calidez de Alicia, mientras que su esposo absorbe sus esperanzas y sueños, anulando con frialdad glacial el amor y la pasión que ella requiere. Alicia se convierte en una víctima más del vampiro aristocrático, que ha cambiado su castillo gótico por una blanca mansión, pero que continúa absorbiendo la vida de la mujer sobre la que ejerce poder.

Quizás sea el arquetipo de mujer fatal sobrenatural el que más repetidamente se aparece en las ficciones con mujeres vampiros como antagonistas. Este personaje se convierte en una versión monstruosa de femineidad estereotípica, ya que es una figura mortífera precisamente porque es hermosa y seductora. El origen de esta figura es múltiple, ya que tiene diferentes nombres y caras en diversas mitologías: ya se llame sirena, Medusa, Lilith, Circe o Lamia, los sistemas teológicos occidentales están plagados de figuras femeninas de peligrosa sexualidad. No es casual que los primeros movimientos de liberación de la mujer que tuvieron lugar durante el siglo XIX coincidieran con la proliferación en ficción y en pintura de la figura de la mujer fatal; la independencia femenina se convertía en amenaza al entremezclarse con miedos patriarcales e imaginarios de lo sobrenatural. Los cuadros *Lady Lilith* de Dante Gabriel Rossetti (1866) o las numerosas versiones prerrafaelitas de *La belle dame sans merci* (de, por ejemplo, Sir Frank Dicksee, Frank Cadogan Cowper, John William Waterhouse, Arthur Hughes o Walter Crane), pueden considerarse ejemplos pictóricos y populares de mujeres vampiro en el siglo XIX. También el movimiento romántico supo, con anterioridad a las imaginaciones prerrafaelitas, recoger el motivo de la mujer fatal de la mitología para traspararlo a diversos textos. Este es el caso de *Die Braut von Korinth* de Goethe, escrita el 1797, *Christabel* de Samuel Taylor Coleridge de 1816, *The Lamia* de John Keats o *La Morte Amoureuse* de Théophile Gautier, de 1836.

El ejemplo más significativo de la presencia de este motivo en el continente americano quizás sea el de las figuras femeninas imaginadas por Edgar Allan Poe, de las cuales Ligeia es la más manifiestamente vampírica. Con “Ligeia”, de 1838, Poe aborda el tema de la atracción fatal y de la vida después de la muerte mediante la presentación de una mujer que vuelve a la vida después de absorber la vitalidad y la salud de la nueva pareja de su esposo. El mismo motivo aparece en el cuento “Thanatophobia”, luego llamado “Thanatopía” (1897), del escritor nicaragüense Rubén Darío. En este cuento, que también juega con el ominoso poder de la tecnología para alterar las leyes naturales, se relata la historia de un aterrorizado profesor que conoce a la nueva esposa de su padre, una mujer de tacto helado, insólito hedor y extrema palidez, que es realmente su madre muerta.

No es de extrañar que los estudios de género se centren en el estudio de la figura de la mujer vampiro y su relación con los miedos patriarcales de las sociedades que las generan, además de su proyección de una sexualidad femenina que debe reprimirse o adecuarse a los roles tradicionales y la representación concreta de estos tropos en ficciones determinadas. Muchos de estos estudios se centran en las razones por las que la rebelión y el erotismo que representa el monstruo son especialmente peligrosos cuando son rasgos femeninos. Carol A.

Senf, en su estudio de la evolución de la mujer vampiro en la literatura, afirma que, especialmente en un contexto decimonónico,

these traits were most feared in traditional women than in men, primarily because the traditional woman as expected to be a nurtured rather than a bloodsucker, a docile creature rather than a rebel, and a being who sublimated her eroticism to child-rearing and monogamous marriage. Because of her extreme deviation from the ideal, therefore, the female vampire was both more fear-inspiring and more desire-provoking than her male counterpart. (207)

Ya sea en la literatura, la pintura o el cine, los rasgos monstruosos de las mujeres vampiros se leen, en estos acercamientos desde los estudios de género, como reflejos oscuros de los miedos patriarcales, como rasgos *gotificados* de la libertad de la mujer.

La escritora argentina Alejandra Pizarnik es otro ejemplo de una autora que recoge los mitos vampíricos para ofrecer una versión feminista de su relación con la tradición y la historia. No obstante, la obra de Pizarnik no es un estudio crítico como la de Creed, sino que se configura como una mezcla entre relato y ensayo, basado en la vida de Erzsebet Báthory, y la traducción del trabajo *La Comtesse Sanglante* de la francesa Valentine Penrose. La condesa, personaje histórico que vivió a finales del siglo XVI, fue una noble húngara acusada de torturar y asesinar a cientos de mujeres jóvenes. La conexión entre la vida de Báthory y el vampirismo es innegable, y se relaciona inevitablemente con la costumbre de la aristócrata húngara de bañarse en la sangre de sus víctimas para aplacar su sedienta codicia de eterna juventud. Algunos críticos, entre los que se encuentra Raymond McNally (1985), conectan el personaje histórico de la condesa con el *Drácula* de Stoker, alegando que el autor irlandés conocía de la existencia de Báthory antes de escribir su obra. Elizabeth Miller (2000), por su parte, rechaza esta conjetura y sitúa el vínculo existente entre la aristócrata y el vampirismo en el creciente interés por las leyendas que rodeaban a la condesa en los años setenta, y al estreno de la película de la productora Hammer *Countess Drácula* (1971) que, efectivamente, muestra a una condesa llamada Elizabeth que descubre el poder que la sangre de virgen tiene para devolverle su juventud. La obra de Pizarnik conecta la figura de la condesa con el vampirismo, además de describir su naturaleza como a medio camino entre lo humano y lo animal, y de entremezclar imágenes de sadismo con un insistente erotismo. La condesa, en las palabras de Pizarnik, interpreta el mismo papel paradójico que el vampiro, ya que encarna a la misma Muerte, a la vez que la intenta sortear. Afirma la autora que nunca “nadie no quiso de tal modo envejecer, esto es: morir” (Pizarnik) En su intento por evitar el envejecimiento y la extinción, tanto Báthory como el *nosferatu* de la tradición literaria se alimentan

absorbiendo la vida de otros. Así, Pizarnik describe, con lúgubre detalle, cómo los sirvientes de la condesa recogen la sangre de decenas de vírgenes para después verterlo sobre el cuerpo de la anhelante patrona.

Isabel Monzón, en su *Báthory: Acercamiento al mito de la condesa sangrienta* (1994), que se configura como un estudio pseudo-feminista de la historia de la aristócrata en general, y que, en particular, reutiliza los trabajos de Penrose y Pizarnik, establece una conexión entre Drácula y Báthory referente al deseo de ambos personajes de vivir para siempre. Para la autora, tanto la condesa húngara como el conde transilvano repudian la muerte por razones relacionadas con las exigencias de sus respectivas situaciones. Ambas figuras buscan la supremacía pero, en el caso de Báthory, su influencia está necesariamente ligada a su apariencia física: la condesa trata de evitar el envejecimiento porque significa “dejar de ser hermosa perdiendo, así, la única forma de poder a la que tuvo acceso” (5-6). Así, los rituales vampíricos de la condesa se convierten en acciones resultantes de la opresión masculina, ya que, en palabras de Monzón, “[l]a Condesa fue, por mandato del patriarcado, empujada a lo siniestro” (19).

Los análisis de género y los de la crítica gótica se entremezclan en el estudio de la figura de Báthory y del vampirismo femenino que representa, ya que también reproduce otro de los tropos asociados con el vampiro en ficción; el de la orientación sexual incierta. Las ficciones vampíricas juegan en numerosas ocasiones con la repetida asociación entre vampirismo y concupiscencia para añadir una ambigüedad gótica respecto a la orientación sexual de los monstruos, hasta el punto en el que se puede discernir una clara tendencia a relacionar vampirismo con *homoerotismo*. A este respecto, afirman Punter y Byron que durante el siglo XIX “the vampire functions to police the boundaries between ‘normal’ and ‘deviant’ sexuality, with the narrative voice firmly positioned on the side of the ‘normal’” (269-70). Debido a las características del acto vampírico, este monstruo gótico parece especialmente diseñado para significar un deseo sexual no normativo: “With the penetrating teeth set in the softness of the mouth, the vampire mouth problematizes any easy distinctions between the masculine and the feminine” (Punter y Byron 270). Así, la boca del vampiro fusiona las categorías de penetrador y penetrado y se convierte, por esta razón, en una figura andrógina que combina la invasión masculina y la recepción femenina en un solo cuerpo (Craft 169, McGunnigle 174). Esta indeterminación supone un reto para las concepciones absolutas de género y de orientación sexual, por lo que convierte al vampiro en una figura especialmente interesante para la crítica *queer*.

Creed conecta esta ambigüedad con la prominencia del vampiro lésbico en el cine, utilizando unos análisis que se pueden aplicar también al análisis literario. Así, el lesbianismo de estas mujeres surge del propio acto vampírico, ya que “[s]ucking blood from a victim’s neck places the vampire and victim in an intimate relationship” y “[u]nlike other horror-film monsters, the vampire enfolds the victim in an apparent or real erotic embrace” (59). Creed concluye que la combinación de “lesbiana” y “mujer vampiro” es necesariamente “a happy one since both figures are represented in popular culture as sexually aggressive” (59).

Uno de los ejemplos más tempranos de esta tendencia a presentar la transgresión vampírica en directa relación con la homosexualidad la encontramos en el cuento “Carmilla” del irlandés Sheridan Le Fanu, de 1872. El relato narra la relación entre la doncella Laura y la misteriosa mujer vampiro Carmilla/Millarca; si bien esta se define como amistad, existe una clara atracción erótica entre las dos mujeres que el cine posterior ha sabido convertir en abierta sexualidad. De hecho, según James Ursini y Alain Silver (1975), Carmilla es, junto con Báthory, fuente de la mayoría de las representaciones del vampiro lésbico cinematográfico, entre las que se encuentran algunas de las enumeradas por Barbara Creed: *The Vampire Lovers* (1970), *Lust for a Vampire* (1971), *Twins of Evil* (1971), *Vampyros Lesbos* (1971), *The Velvet Vampire* (1971), *Daughters of Darkness* (1971), *Vampyres* (1974), *Immoral Tales* (1974) o *The Hunger* (1983). Este catálogo se ha ampliado enormemente desde los años noventa (la obra de Creed se publicó en 1993), con películas como las canadienses *Eternal* (2004) y *The Last Sect* (2006), la británica *Lesbian Vampire Killers* (2009) o las estadounidenses *Night Fangs* (2005) y *Minty: The Assassin* (2009), entre muchas otras. De la misma manera, cabe mencionar la insistente presencia del lesbianismo entre los vampiros fuertemente sexualizados de *True Blood* (2008 -), la versión seriada para televisión de las novelas de Charlaine Harris *The Southern Vampire Mysteries* (2001-2013).

Para Creed, la popularidad de esta figura en ficción se explica debido a su poder de transgresión.

In my view, the female vampire is monstrous – and also attractive – precisely because she does threaten to undermine the formal and highly symbolic relations of men and women essential to the continuation of patriarchal society ... As well as transforming her victims into blood-sucking creatures of the night (she does not necessarily destroy her victims), she also threatens to seduce the daughters of patriarchy away from their proper gender roles. (61)

El lesbianismo en sí se entiende aquí como una amenaza al *status quo* patriarcal, y los encuentros entre mujeres como la representación sexual de dicho miedo. En este contexto es

conveniente dibujar el deseo homosexual femenino como monstruoso, ya que, como afirma Bonnie Zimmerman, mediante el tratamiento de la mujer lesbiana como “a vampire-rapist who violates and destroys her victim, men alleviate their fears that lesbian love could create an alternate model that two women without coercion or morbidity might prefer one another to a man” (382). Así, la amenaza que se sitúa en oposición al matrimonio, la familia y las instituciones patriarcales se convierte en monstruo.

Para Creed, la vampiro lesbiana también es una figura representativa de la abyección descrita por Kristeva. Este ser no solo cruza la frontera entre la vida y la muerte, lo humano y lo animal, sino que también es responsable de un derramamiento de sangre, ejemplo cardinal de abyección: “any secretion or discharge, anything that leaks out of the feminine or masculine body defiles” (Kristeva 102). No obstante, el vampirismo lésbico es doblemente abyecto debido a la intrínseca asociación entre las mujeres y la sangre en cada una de sus connotaciones:

Blood, indicating the impure, takes on the "animal" sense of the previous opposition and inherits the propensity for murder of which man must cleanse himself. But blood, as a vital element, also refers to women, fertility, and the assurance of fecundation. It thus becomes a fascinating semantic crossroads, the propitious place for abjection where *death* and *femininity*, *murder* and *procreation*, *cessation of life* and *vitality* all come together. (Kristeva 96)⁷⁵

La abyección que simboliza el derramamiento de sangre de una mujer a manos de otra mujer se une al transgresor derrumbamiento de fronteras que proponen tanto el vampiro como la homosexualidad y a la amenaza que estos elementos representan para la sociedad patriarcal, para dar forma a la monstruosidad del vampiro lésbico.

Esta aberración con cuerpo de mujer está, lógicamente, concebida desde una perspectiva masculina. Según las teorías de Laura Mulvey, que analiza los personajes femeninos en el cine de los años cincuenta y sesenta, pero cuyas concepciones pueden aplicarse a la aparición de la mujer en el horror fílmico y literario posterior, el cuerpo femenino se encuentra supeditado a la proyección voyerista del hombre: "In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*," (837). La mujer nunca construye el significado de su propia realidad, simplemente lo recibe, lo acarrea, lo representa. La figura de la vampiresa lesbiana se presta especialmente a

⁷⁵ Cursivas en el original.

este recurso ya que está condenada a simbolizar lo ajeno (lo muerto frente a lo vivo, lo *homo-* frente a lo *hetero-*), y, por consiguiente, a carecer de capacidad significativa propia; siempre es objeto, nunca narradora. Como describe Sue-Ellen Case, y posteriormente subraya Miriam Jones, en estas y en otras ficciones “the apparatus of representation belongs to the unqueer” (Case 9, Jones 159) y la vampiro lesbiana, como encarnación última de una otredad amenazante, es una figura que fácilmente funciona como una construcción patriarcal.

Frente a esta construcción masculina del cuerpo de la mujer como monstruo homosexual, algunas escritoras *queer*, como Jeffrey McMahan, Gary Bowen, Jody Scott y Pat Califa han reinventado la conexión entre homosexualidad y vampirismo (Punter y Byron 270) para indagar en la representación de la otredad y cuestionar el punto de vista normativo. En este contexto cabría también mencionar *The Gilda Stories*, de Jewelle Gomez, que narra la historia de una mujer vampiro afroamericana, lesbiana y de clase trabajadora y que será analizada más abajo.

La indeterminación sobre la orientación sexual también está presente en las ficciones en las que los vampiros son varones. Así, en su estudio sobre el *Dracula* de Stoker, Christopher Bentley afirma que el vampiro antagonista representa una perversión de la norma (27). Mientras que Dracula es heterosexual, las circunstancias de su existencia parecen sugerir lo contrario; El conde no solo vive en un castillo recóndito con un harem de tres mujeres, sino que no establece ninguna relación sexual con ellas y prefiere invitar a hombres de negocios de países lejanos, como Harker, para utilizarlos, según McGunnigle, como juguetes sexuales (179). Este *homoerotismo* se reproduce de manera más singular en algunas de las versiones cinematográficas de la novela; mientras que en una de las primeras del *Dracula* de Tod Browning (1931), Bela Lugosi echa a sus tres compañeras para poder alimentarse de la sangre de Jonathan Harker, la versión cinematográfica de Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula* (1992) contiene una de las representaciones más poderosamente femeninas del conde, que Christopher McGunnigle denomina “Dragula” (176). De la misma manera, la pareja formada por Louis y Lestat en *Interview with the Vampire*, que adopta a la niña vampiro Claudia, plantea cuestiones acerca de la estructura familiar tradicional, y propone un modelo homosexual de organización doméstica.

La historia del acto vampírico es, en todos estos ejemplos, un modelo de dominación sexual; ya sea sutilmente erótico o poderosamente violento, el vampiro absorbe la sangre y la vida de una víctima en un encuentro íntimo y carnal. Así, estas ficciones exploran la coordinación del sexo y el horror como dos de los tabús de las culturas occidentales, además

de proponer nuevas definiciones de género y derrumbar las diferencias tradicionalmente establecidas entre los sexos.

2.2.3. El vampiro y el Nuevo Mundo

Charles L. Crow, en *American Gothic*, considera que existe una “continuing vitality of the trip of voyage as a Gothic pattern” (156). El viaje como elemento típicamente gótico funciona en una doble dirección: a nivel textual, aparece con insistencia en numerosos textos, en los que los personajes se desplazan por diferentes lugares alrededor de todo el mundo; a un nivel extra-textual, podemos conectar estos movimientos transnacionales con el desplazamiento del modo gótico a través del tiempo y del espacio. Cualquiera de estas dos proyecciones encuentra un excelente recurso representativo en la figura del vampiro: tanto el monstruo tal y como lo conocemos hoy día, como la tradición en la que nace, son productos de influencias cruzadas y desplazamientos internacionales de historias, mitologías y ficciones. Como afirma Teresa Goddu, “[t]he vampire’s ability to metamorphose into different forms—fog, bat, human—is similar to the gothic’s generic mutation just as its mobility—Transylvania to England, Florida to New Orleans—signifies the genre’s movement across diverse geographical spaces” (“Vampire” 127).

Asimismo, el tema del viaje del vampiro es una constante en numerosos textos, desde el propio *The Vampyre* de Polidori y el *Dracula* de Stoker hasta ficciones contemporáneas como “Vlad” de Carlos Fuentes o *Interview with the Vampire* de Anne Rice. Uno de los ejemplos más relevantes del eterno deambular del vampiro por el mundo lo encontramos en la novela *La sed* de la autora mexicana Adriana Díaz Enciso. Esta narración es extremadamente intertextual, y sus vampiros le deben gran parte de sus rasgos fundamentales a algunas narraciones norteamericanas como las *Crónicas vampíricas* de Rice.⁷⁶ El viaje en el que se embarcan sus protagonistas en la tercera parte de la novela los lleva a Nueva York, a las playas de Inglaterra, a Dublín, Alejandría y otros lugares del mar Mediterráneo. El mundo se dibuja como un eterno devenir para estos vampiros, que se consideran expulsados del mundo y del conocimiento, atrapados dentro de una constante peregrinación que representa el viaje del modo gótico. En todas estas ficciones, y en muchas otras, el vampiro siempre viene de fuera o se traslada a algún lugar nuevo; ya se dibuje como el “otro”

⁷⁶ En Ordiz Alonso-Collada “Los vampiros del mundo globalizado” (2012) exploro este tema en profundidad.

extranjero, o como el propio sujeto y centro de su narración, el *no muerto* literario existe en una migración constante.

Ken Gelder, en su *Reading the Vampire*, utiliza el concepto de “panoramic perception” utilizado por Wolfgang Schivelbusch para describir la manera en la que los desplazamientos en tren modifican la visión del viajero acerca de un mundo en expansión (o en reducción), y lo aplica a la relación entre las ficciones vampíricas y los viajes (Gelder 3). El vampiro en ficción se ha construido como un ciudadano del mundo, “a figure to whom boundaries (national boundaries in particular) meant very little” (Gelder 111). Según evolucionan las ficciones de vampiros y se entremezclan los géneros y modos literarios a los que pertenecen, esta visión del mundo se amplía: no solamente se propone una visión panorámica del espacio, sino también del tiempo: “It visits as many moments of history as it does countries, and each moment is as freely interactive in terms of class and ethnicity as the next one” (Gelder 111). Un ejemplo de esta evolución lo encontramos en *The Gilda Stories* de Jewelle Gomez, novela presentada como un compendio de momentos, cada uno de ellos situado en un lugar y momento diferente de la historia.

Los viajes en los que se embarcan estos vampiros, tanto dentro del texto como en un contexto extra-ficcional, no son de carácter aleatorio. Como apunta Ballesteros,

desde una fecha hipotética que podemos cifrar en el final de la Segunda Guerra Mundial, el vampiro, ayudado por la industria cinematográfica de Hollywood y por otros factores de la cultura popular, proliferará en el Nuevo Mundo, sobre todo en los Estados Unidos, mucho más que en la vieja Europa. (213)

Y es que, como afirma Auerbach, “[v]ampires go where power is,” (6) y ha sido la industria cinematográfica estadounidense la que, sin lugar a dudas, ha dado forma a las formulaciones de la cultura popular en Occidente. Es quizás por esto que muchos de los vampiros que se analizan en este estudio viajan desde el viejo mundo al nuevo: el Kurt Barlow de King se asienta en un pueblo de Maine, el Vlad de Carlos Fuentes compra una propiedad en México D.F., Isabel viaja alrededor del globo expandiendo su maldición vampírica y Louis y Lestat, los *nosferati* imaginados por Rice, regresan a Nueva Orleans después de una visita al viejo continente.

2.2.4. La deconstrucción de la otredad vampírica

La relación entre Europa, como el pasado desde el que proviene el vampiro, y América, como nueva realidad donde se asienta a lo largo del siglo XX es de especial interés

si tenemos en cuenta la caracterización fílmica de Drácula como una figura decididamente foránea. “Paradoxically”, apunta Auerbach, “Dracula was not notably foreign until he became American” (112). Mientras que el conde de Stoker procura mejorar su acento y sus conocimientos de la cultura inglesa, leyendo libros británicos, periódicos y revistas, Bela Lugosi es indudablemente extranjero (Auerbach 112-3):

His [Lugosi’s] succulently foreign intonations inspired the legend that he learned his lines phonetically, scarcely understanding the dialogue of his fellow actors. Whether or not Lugosi knew the language he made his own, his accent *became* Dracula, expelling Stoker’s adaptable invader. After his American transplantation, to be Dracula meant speaking in a different voice. (Auerbach 113)⁷⁷

El vampiro se convierte en representativo de un pasado europeo y aristocrático, en un ente extranjero proveniente de un tiempo feudal y bárbaro que viaja al nuevo mundo con intenciones colonizadoras. Este patrón se reproduce en otras ficciones victorianas que representan el miedo al otro y que Ballesteros equipara a novelas como *The War of the Worlds*, de H. G. Wells, *She* de Rider Haggard o *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, por su explotación de la otredad como fuerza invasora (Ballesteros 128). Se trata, en estas ficciones y en tantas otras que reproducen el viaje del vampiro del viejo al nuevo mundo, de lo que Gelder denomina “reverse colonisation” (12): el miedo imperial a que “aquellos a los que hemos colonizado se hagan más fuertes que nosotros y lleguen a someternos y controlarnos” (Ballesteros 128).

Esta concepción del vampiro enfatiza la división entre lo propio y lo ajeno que, como ya se ha mencionado con anterioridad, permea gran parte de la literatura gótica antes del siglo XX. Como afirman Punter y Byron, en la ficción decimonónica, “the representation of the vampire as monstrous, evil and other serves to guarantee the existence of good, reinforcing the formally dichotomized structures of belief which ... still constituted the dominant world view” (270). *Dracula*, la novela de vampiros más conocida, celebrada y representativa del mito en literatura, es el ejemplo que mejor ilustra la división tradicional entre el monstruo y el humano, el depredador inmortal y la víctima. El vampiro que imagina Stoker es claramente el enemigo en la lucha entre el Bien y el Mal (Hollinger 148). La narrativa epistolar que utiliza el autor, que se compone de un compendio de diarios y cartas que los personajes se escriben entre ellos, le da voz a todos los protagonistas humanos de manera que el vampiro queda excluido, es decir, “it keeps the outsider on the outside”

⁷⁷ Cursivas en el original.

(Hollinger 149). En un intento de conectar la maldad de Drácula con el momento histórico en que apareció, Nina Auerbach afirma que “[i]n his blankness, his impersonality, his emphasis on sweeping new orders rather than insinuating intimacy, Dracula is the twentieth century he still haunts” (1995:63). Los protagonistas de *Dracula* son buenos o malos, débiles o poderosos, humanos o vampiros. Estas dicotomías se reflejan con más claridad en la presencia de las mujeres, quienes, en la obra de Stoker, “are either pure Victorian maidens or ravens (i.e., sexual) monsters” (Hollinger 153). Esta es la oposición entre la femenina y servicial Mina y la vampírica Lucy de Stoker, que inspiró la aparición de otros monstruos femeninos como Ariadne en el relato de Hume Nisbet “The Vampire Maid” (publicado por primera vez en 1900), la narración de F.G. Loring “The Tomb of Sarah” (en 1910), o la mujer vampiro que propone el norteamericano Francis Marion Crawford en “For the Blood is the Life” (en *Wandering Ghosts*, 1911).

No obstante, y como ocurre con otros antagonistas del imaginario gótico a lo largo del siglo pasado, el vampiro fue poco a poco perdiendo su monstruosidad: mientras que el vampirismo comenzó a explicarse por la presencia de virus (como en *Those Who Hunt the Night* de Barbara Hambly, 1988) o procesos evolutivos naturales (en *The Vampire Tapestry* de Suzy McGee Charnas, publicado por primera vez en 1980), se fue alejando de sus identificaciones con el propio diablo y el mal absoluto que representa. Y mientras que las ficciones del gótico contemporáneo “domesticar” a este monstruo, el vampiro se vuelve, cada vez más, una metáfora de lo que es humano, “a figure for a humanity struggling to find an identity for itself” (Botting *Gothic Romances* 73). Es esta evolución la que convierte a esta criatura en una figura clave para el gótico posmoderno: el monstruo que se convierte en un humano, el asesino chupasangres con el que nos identificamos es el más excelente recurso representativo de la “incredulity toward metanarratives” que describe Lyotard (xxiv), de la destrucción de valores absolutos: Historia, Ciencia o Religión, con mayúsculas y, en el caso de la literatura gótica, Bien y Mal. Como afirma Veronica Hollinger, “postmodernism has undertaken to undermine and/or deconstruct innumerable kinds of inside/outside oppositional structures. This deconstruction of boundaries helps to explain why the vampire is a monster-of-choice these days, since it is in itself an inherently deconstructive figure” (201). Gracias a esta tendencia que humaniza al vampiro, se subvierten las verdades absolutas que el posmodernismo pone en duda. Se considera la novela de Anne Rice *Interview with the Vampire* como la ficción que inaugura la tendencia “domesticadora” del vampiro, por lo que este tema, y sus implicaciones sociales, se explorarán en mayor profundidad en el apartado dedicado a su estudio.

2.3. Vampiros y crítica social: el *nosferatu* estadounidense de finales del siglo XX

2.3.1. Estado de la cuestión: De cómo el cine resucitó al vampiro

Después de la publicación de la novela de Stoker, los vampiros parecen permanecer en un estado de semi-hibernación hasta que la industria cinematográfica norteamericana los rescata en 1931 con la película *Dracula* de Tod Browning (Ballesteros 217). Inglaterra no perdió su gusto por las ficciones vampíricas, pero los monstruos literarios, así como el resto de las importaciones al nuevo continente, se vieron sometidos al dominante mercado americano (Auerbach 6). Además, “el vampiro va dejando extinguir su poderosa presencia a través de las páginas de las revistas postvictorianas y de las primeras décadas del siglo XX, sumiéndose en la repetición, el sensacionalismo y la falta de originalidad” (Ballesteros 217). Para resucitar con éxito a Drácula era necesario un nuevo contexto, un territorio diferente y un medio moderno; fue así como el vampiro emigró a los Estados Unidos a tiempo para evocar los terrores del nuevo siglo americano.

La imagen del vampiro tal y como la conocemos hoy día es una hibridación de los monstruos de la tradición, la literatura y, más recientemente, el cine norteamericano, por lo que es impensable comprender la presencia del *no muerto* en América sin hacer una breve mención a estas ficciones fílmicas. Su aparición en el cine es esencial para comprender el desarrollo de ciertos atributos que caracterizarán al personaje durante el siglo XX, rasgos que nacen, en muchos casos, en las adaptaciones cinematográficas del vampiro y que responden a un determinado momento histórico y cultural que también afecta a la literatura. Ken Gelder en su *Reading the Vampire*, define al vampiro como una criatura ideal para el cine principalmente por ser “a seductive, fascinating creature of the night, tied to the reproductive technologies of the modern age and to the accumulation of capital” además de que, “as cinema itself, [the vampire] throws the usual polarity of the real and the illusory, belief and disbelief, into question” (88). Especialmente interesantes para este estudio son las adaptaciones estadounidenses de *Dracula*, ya que cada una de ellas ejemplifica una combinación entre las características iniciales del original de Stoker y los nuevos ajustes al mundo del cine, la cultura, y el momento histórico en el que surge el personaje. Como afirma Gelder, “[e]ach new vampire movie engages in a process of familiarisation and defamiliarisation, both interpellating viewers who already ‘know’ about vampires ... and

providing enough points of difference for newness to maintain itself” (86). Drácula es el vampiro icónico del cine estadounidense del siglo XX, y como tal, los cambios que el personaje experimenta en diferentes películas responden a una aclimatación, o respuesta, al contexto en el que fue creado.

La primera adaptación propiamente dicha de la obra de Stoker en los Estados Unidos es la ya mencionada película de Tod Browning. La nueva interpretación de la figura de Drácula dista considerablemente de la versión europea de F.W. Murnau, quien, en *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* de 1922, presenta un vampiro monstruoso de afiladas orejas e interminables uñas semejantes a garras. Por su parte, el primer Drácula cinematográfico norteamericano, encarnado en Lugosi, es atractivo, elegante y de apariencia humana, aspectos que se mantendrán en adaptaciones posteriores. El actor húngaro representa un personaje “who bears no monstrous marks: he is fangless, solid and elegantly human” (Auerbach 113). La aparente humanidad de este Drácula contrasta con concepciones literarias del vampiro europeo, y es un rasgo que se intensificará en la literatura y el cine del siglo XX.

En 1958 la productora inglesa Hammer Films presenta *Horror of Dracula*, dirigida por Terence Fisher y protagonizada por Christopher Lee. Esta película tuvo una gran popularidad en los Estados Unidos, y la caracterización del personaje de Drácula representa un paso adelante en el proceso de humanización del vampiro mediático. El personaje de Lee mantuvo la elegancia de Lugosi, además de su apariencia, con el pelo negro cuidadosamente cepillado y las cejas arqueadas, pero se deshizo del acento extranjero y subrayó el atractivo y la ferocidad de Drácula. Mientras que el Drácula literario podía caminar durante el día, pero perdía todos sus poderes sobrenaturales, como la capacidad para cambiar de forma, para el personaje de Lee “[a] single beam of the sun falling upon [his] body will bring instant, complete and absolute disintegration” (Douglas 35). El sol significa para el nuevo vampiro fotofóbico una barrera que no puede traspasar, una realidad física que escapa a sus poderes sobrenaturales, y que le hace “too weak to belong to the devil” (Auerbach 122). La imposibilidad de ver la luz del sol encadena más al vampiro al mundo de la noche por lo que comienza a abandonar su papel como encarnación absoluta del Mal, mostrando características cada vez más humanas al verse su mundo, como el de los mortales, dominado por reglas restrictivas.

La humanización del vampiro en el cine es parte de la ya mencionada “domesticación” del monstruo gótico. La literatura de finales del siglo XX, y especialmente a partir de las novelas de Anne Rice, recogen la evolución de la figura del *nosferatu* cinematográfico para proponer un nuevo arquetipo que representará una de las más notables

evoluciones del gótico contemporáneo. Los siguientes apartados pretenden ofrecer tres modelos que, a mi entender, ejemplifican las diferentes direcciones que ha tomado la literatura gótica de vampiros desde finales del siglo XX; mientras que Rice propone la desarticulación de las oposiciones absolutas del gótico ofreciéndole voz narrativa al monstruo con *Interview with the Vampire*, Stephen King presenta un nuevo tipo de gótico consciente y auto-referencial en *Salem's Lot*, y Jewelle Gomez utiliza la figura del vampiro para subvertir ideas preconcebidas sobre la otredad en *The Gilda Stories*. Las tres novelas eligen diferentes modos de representación del monstruo gótico para reflejar y proponer una crítica social a la realidad estadounidense de finales del siglo XX.

2.3.2. *Salem's Lot* de Stephen King.

En 1975 Stephen King publica *Salem's Lot*, una novela que se inspira en el *Dracula* original de Stoker para retomar la concepción tradicional del *no muerto*. La novela narra la historia de Ben Mears, un escritor que, después de la muerte de su mujer, vuelve al pueblo de su infancia, Jerusalem's Lot en Maine, donde pronto comienza una relación amorosa con Susan Norton. Poco después del retorno de Ben, llegan a 'Salem's Lot los señores Straker y Barlow, que aparecen como dos hombres de negocios con planes de abrir una tienda de antigüedades, pero de los que sólo el primero aparece en público. Kurt Barlow es en realidad un vampiro, que se ha mudado al pequeño pueblo para satisfacer su necesidad de sangre y aumentar el reino vampírico. Pronto comienza a alimentarse de los habitantes de Salem's Lot, y como su mordedura produce la transformación vampírica, poco a poco todos los personajes, comenzando por los niños, se convierten en criaturas de la noche. Únicamente un joven llamado Mark Petrie y Ben consiguen librarse de la transformación y terminan con Barlow, pero se ven obligados a escapar del pueblo para protegerse de todos los nuevos monstruos.

2.3.2.1. El gótico auto-referencial de King.

El mismo Stephen King afirma, en la introducción a *Salem's Lot*, que se trata de una obra basada en la novela de Stoker y en los cómics que el autor leía de niño, una combinación que surgió cuando imaginó “how Stoker's aristocratic vampire might be combined with the fleshy leeches of the E. C. comics, creating a pop-cult hybrid that was part nobility and part bloodthirsty dope” (*Salem's* xi). King describe el proceso de creación de su obra como un “game of literary racquet-ball: ‘*Salem's Lot* itself was the ball and *Dracula* was the wall I

kept hitting it against, watching to see how and where it would bounce” (*Danse* 40). Así, muchas de las características del vampiro de King coinciden con las del conde transilvano, aunque Barlow se muestre más decididamente monstruoso que Drácula. Este homenaje literario, como lo denomina el propio King (*Danse* 40), recrea algunas escenas y personajes del original de Stoker, así como los rasgos básicos de su estructura narrativa.

Susan, la principal mujer vampiro de *Salem’s Lot* y la Lucy de *Draula* son quizá los personajes que mejor reflejan esta equivalencia, ya que ambas mantienen una relación amorosa con uno de los protagonistas principales de las narraciones y las dos se transforman en mujeres vampiro atractivas y fatales. King perpetúa la imagen literaria de la mujer seductora y letal de autores anteriores y dibuja una *femme fatale* que llama a la ventana del joven Mark Petrie para cautivarle con palabras como “Let me in, I’ll show you. I’ll kiss you Mark. I’ll kiss you all over like your mother never did” (*Salem’s* 335), a la vez que establece un paralelismo con la obra de Stoker, que describe a una Lucy que inicia una seducción similar dirigida a su prometido: “Come to me Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!” (Stoker 253). Ambas mujeres son liberadas de su existencia vampírica cuando los hombres protagonistas atraviesan su corazón con una estaca de madera.

Al reutilizar la tradición seguida por Stoker, King recupera el papel del *cazavampiros* como liberador y la concepción del vampiro como representación absoluta del mal, como “earthly embodiment of supernatural Evil” (Zanger 18). Esta visión del vampiro está teñida del pensamiento religioso que actúa como adversario sagrado del Mal, y dibuja en *Salem’s Lot* un antagonista representativo del “mindless, moronic evil from which there was no mercy or reprieve” (King *Danse* 178). Barlow, como Drácula, es el agente del Mal que se opone a la religión cristiana que representa el padre Callahan, y como tal contamina de pecado todo lo que manipula. Así, los personajes de los que el vampiro de King se alimenta se transforman en seres demoníacos después de muertos, y el mismo Callahan se vuelve maldito después de beber sangre del monstruo. Cuando Barlow obliga al padre a beber sus sangre “in a travesty of communion”, éste se convierte en un “wanderer marked by the sign of the demon” (Pharr 93). Esta escena también evoca *Dracula*, ya que reproduce el momento en el que el conde obliga a Mina a beber su sangre; después de que ambos, Callahan y Mina, están contaminados por el poder maléfico del vampiro, se les prohíbe el acceso a la salvación religiosa representada por la iglesia en *Salem’s Lot* y por la hostia sagrada con la que Van Helsing intenta bendecir a Mina, en *Dracula*. Las acciones de ambos Barlow y Drácula, obedecen al deseo inmediato de extender su poder más que a la necesidad de alimentarse, y

su comportamiento ciego y mecánico personifica el despotismo del Mal absoluto de los monstruos decimonónicos.

La sociedad victoriana en la que aparece el vampiro de Stoker estaba regulada por reglas que establecían que las mujeres debían ser puras y virginales y los hombres fuertes y valerosos. Cuando el vampiro entra en escena a intercambiar sangre con las damas para transformarlas en mujeres mortíferas y sexuales, también amenaza el poder del hombre protector, de manera que el orden natural de las cosas se desestabiliza. Si añadimos el hecho de que el vampiro se presenta como la personificación del Anticristo, el equilibrio de la sociedad en la que Drácula aparece se ve amenazado también en su ámbito espiritual. Estas pautas conservadoras y religiosas del orden patriarcal solo pueden mantenerse si el monstruo es erradicado, preferiblemente exterminado por un grupo de hombres valientes que juegan el papel de proteger el *status quo*. En *Danse Macabre*, King explica la necesidad de destruir la otredad apelando a las reglas del género del horror, y afirma que “the horror story or horror movie says it’s ok to join the mob, to become a total tribal being, to destroy the outsider” (47). Los personajes de King siguen esta pauta y destruyen al monstruo al final de la narración, pero al contrario que en *Dracula*, no se restablece la paz y el orden natural. El ejército de vampiros que Barlow ha creado es tan numeroso, que Ben y Mark Petrie no pueden acabar con todos y se ven obligados a abandonar un Salem’s Lot convertido en pueblo fantasma. A de la Gran Bretaña decimonónica, en la turbada era en la que King escribe su novela se cree que la tranquilidad es difícil que conseguir, la paz inalcanzable y el orden probablemente inaccesible. Aunque el monstruo que alteró la armonía inicial haya sido destruido, el Mal sigue entre los ciudadanos, encarnado en personas que simbolizan la realidad de cualquier población norteamericana.

Además de los personajes de las mujeres vampiro y el énfasis en las características satánicas del vampiro, el gótico auto-referencial de King se manifiesta en otros elementos, como la estructura de la novela o la importancia dada a la escritura como proceso de creación. El texto incluye una recopilación de documentos varios, aunque la trama se narre desde una única voz narrativa que se focaliza alternativamente en diferentes personajes, con una técnica que podría tildarse de cinematográfica (Ballesteros 245-6) que, necesariamente, evoca la innegable importancia del cine en la reelaboración de la figura del vampiro posmoderno. Asimismo, la caracterización de los personajes protagonistas contribuye a la construcción del ejercicio metaliterario que propone King: Ben es un escritor de literatura popular, Matt es profesor de literatura inglesa y Mark es un aficionado al género del horror. No solo existe una marcada relación de los personajes con la escritura y la cultura popular,

intrínsecamente relacionada con el vampiro (Ballesteros 246), sino que además ellos mismos reflexionan sobre la propia tradición gótica y las leyendas populares de las que nace:

One was taught that such things could not be; that things like Coleridge's 'Cristabel' or Bram Stoker's evil fairy tale were only the warp and woof of fantasy. Of course monsters existed; they were the men with their fingers on the thermonuclear triggers in six countries, the hijackers, the mass murderers, the child molesters. But not this. One knows better. The mark of the devil on a woman's breast is only a mole, the man who came back from the dead and stood at his wife's door dressed in the cerements of the grave was only suffering from locomotor ataxia, the bogey-man who gibbers and capers in the corner of a child's bedroom is only a heap of blankets. (King Salem's 194)

En este fragmento, Matt intenta utilizar la mente racional para justificar los terribles acontecimientos que están teniendo lugar en Salem's Lot. Su lógica, no obstante, pronto se enfrenta a la realidad de que los monstruos sobrenaturales de la literatura y las leyendas son verdaderas amenazas.

Si en el *Dracula* de Stoker el hecho de que Van Helsing conozca las leyendas vampíricas es esencial para la derrota del monstruo, en su recreación contemporánea la herramienta que tienen los protagonistas para acabar con el vampiro es el conocimiento de las ficciones góticas. Este hecho enfatiza la caracterización del *nosferatu* como ser literario, un personaje que podría haber aparecido en "las novelas de Ben, documentado en los libros de Matt, y leído con miedo y placer por Mark" (Ballesteros 247). El propio vampiro reconoce su propia literalidad al final de la novela:

Look and see me, puny man. Look upon Barlow, who has passed the centuries as you have passed hours before a fireplace with a book. Look and see the great creature of the night who you would slay with your miserable little stick. Look upon me, scribbler. I have written in human lives, and blood has been my ink. Look upon me and despair! (King Salem's 466)⁷⁸

Barlow parece dirigirse a los personajes de la narración y a los lectores de la novela, conocedores de la literatura de vampiros previa, y que quizás estén leyendo el *Salem's Lot* delante de una chimenea. Estas palabras reúnen al lector, al escritor, a los personajes y al propio vampiro en una sola figura intrínsecamente relacionada con la escritura que configura,

⁷⁸ Cursiva en el original.

mediante el juego genérico con la tradición gótica, uno de los elementos más relevantes del gótico posmoderno de King.

2.3.2.2. La visión de la sociedad.

A pesar de los mencionados parecidos entre *Dracula* y la obra de King, existen también grandes diferencias que afectan la interpretación de las dos historias. El vampiro decimonónico habita un mundo optimista que “shines through everything like the newly invented electric light” (King *Salem's* xi) y del que es expulsado para ser destruido por unos cazadores de vampiros modernos que saben taquigrafía y utilizan máquinas de escribir. King se propone cambiar la perspectiva desde la que se narra la historia y presentar un mundo donde la tecnología sea la propia perdición humana, “where electric lights and modern inventions would actually aid the incubus, by rendering belief in him all but impossible” (King *Salem's* xi). Así, la incuestionable realidad que la tecnología ofrece al mundo moderno impide a sus habitantes creer en lo sobrenatural y misterioso, y este escepticismo significa su fin. El vampiro ya no es un monstruo lejano y antiguo que aterrizzaba a una sociedad suficientemente fuerte para deshacerse de él, además de lejana al suelo americano, sino que se convierte en un peligro local y actual de la América contemporánea.

El vampiro simboliza una presencia negativa asentada en una comunidad corriente, habitada por los verdaderos representantes de una sociedad americana cuyo apetito consumista es autodestructivo (Pharr 69). Es precisamente esta avidez incontrolada la que lo atrae a los Estados Unidos, país que describe como una paradoja: “In other lands, when a man eats to his fullest day after day, that man becomes fat . . . sleepy . . . piggyish. But in this land . . . it seems the more you have the more aggressive you become.” (King *Salem's* 271). Así, la presencia maldita del vampiro en *Salem's Lot* se convierte en el símbolo que King utiliza para denunciar la codicia materialista del mundo contemporáneo. El propio vampiro se torna ambicioso en esta atmósfera y, en su avidez de poder, no se contenta con beber la sangre de algunos ciudadanos del pueblo, sino que se alimenta de todos ellos y los convierte en vampiros, aumentando y desplegando su apetencia consumista y su influencia maldita. Como analiza Mary Pharr, en pocos días “the town is overrun, its conversion to vampirism only an intensification of the natural American desire for more, no matter the means of obtaining it” (97). Los monstruos góticos que propone King se convierten en un oscuro reflejo de los propios ciudadanos estadounidenses en su constante afán por poseer más.

La crítica social que dibuja King se enfatiza mediante la desconfianza en la posibilidad de mejora en un futuro que, según el análisis de Nina Auerbach, se refleja mediante la importancia de los niños en la narrativa. Los jóvenes hermanos Ralphie y Danny Glick son las primeras víctimas del vampiro, el germen inicial que desencadena la consiguiente conversión de todo el pueblo y consecuentemente “the heart ... of the vampire epidemic in ‘Salem’s Lot’” (Auerbach 158). El vampirismo que describe King aparece en una ominosa conexión con la niñez, lo que representa un miedo al futuro más que al pasado (Auerbach 159). La inquietud hacia un futuro poblado de monstruos insatisfechos se entremezcla con una actitud de rechazo hacia la autoridad que se representa en *Salem’s Lot* mediante la selección aleatoria de víctimas. Drácula particularmente elige, anhela, persigue y convierte a Lucy y posteriormente a Mina para extender su poder, mientras que las víctimas de Barlow son circunstanciales y, para el propio vampiro en su ansia de dominio, “as indistinguishable from each other as McDonald’s hamburgers” (Zanger 21). Las reglas que una vez habían funcionado para el vampiro decimonónico están ahora obsoletas, la victimización es absolutamente aleatoria y, en palabras de Auerbach, la metamorfosis ya no es una disciplina como había sido en *Dracula*, sino “an epidemic as indiscriminate as fire, as majority-ridden as democracy” (156). Todos los ciudadanos de Salem’s Lot tienen, tarde o temprano, acceso a los poderes vampíricos. King parece sugerir que cualquier persona, elegida o no, preparada o no, puede ejercer poder en la América moderna. Esta desconfianza en las reglas que transpira la obra de King está necesariamente ligada al momento histórico que se estaba viviendo en Estados Unidos en los años setenta (Auerbach 157). El propio autor afirma que lo que realmente le asusta de su novela no es el monstruo vampírico sino “the town in the daytime, the town that was empty, knowing that there were things in closets, that there were people tucked under beds” (Uderwood 5) y describe cómo los juicios del caso Watergate aparecían en televisión mientras él escribía su novela.

En el mundo en el que vive Stephen King, la verdadera amenaza no es la monstruosidad que pueda representar un vampiro extranjero venido del pasado, sino el consumismo voraz, la democracia abusiva y corrupta, y el futuro incierto en el que el país parece sumergirse. A pesar de sus aparentes parecidos con *Dracula*, la novela de King abandona las creencias de la narración tradicional de vampiros para convertirse en el bosquejo de las preocupaciones de un periodo histórico. Esta época en la que germina *Salem’s Lot* es la misma que vive Anne Rice cuando escribe *Interview with the Vampire*, pero, como analizaré a continuación, los recursos, personajes y metáforas utilizados por la autora de Nueva Orleans se proyectan hacia nuevas direcciones.

2.3.3. *Interview with the Vampire* de Anne Rice.

En 1975, el mismo año en el que King publica su *Salem's Lot*, Fred Saberhagen presenta *The Dracula Tape*, novela en la que un Drácula compasivo e ingenioso cuenta su propia historia. El Drácula de Saberhagen narra una historia que expone el sadismo de los hombres *cazavampiros* y la profundidad de su amor por Mina y describe sus inofensivos hábitos alimentarios basados en sangre de animales y de mujeres voluntarias. Mediante el cambio de perspectiva a la hora de narrar la historia, *The Dracula Tape* da con la clave de lo que será una de las más relevantes evoluciones del monstruo gótico contemporáneo, cuyo testigo recogerá Rice en su *Interview with the Vampire* de Anne Rice. Esta novela se publica en 1976, un año después de que apareciera *Salem's Lot* y *The Dracula Tape*, y constituye la primera obra de la saga denominada *Crónicas Vampíricas*. Tuvo un gran éxito, tanto popular como en el mundo académico, ya que presenta una nueva concepción de escritura vampírica que rechaza la tradición a la vez que le sirve de homenaje, y que presenta a un monstruo humano pero a la vez extraño, distinto a los engendros chupasangres decimonónicos y sus parientes del siglo XX. Como afirma Martin Wood, los relatos de Rice reescriben la tradición del vampiro de tal manera que obligan a los lectores a enfrentarse a las verdades últimas del propio mito (59) Rice propone una mezcla entre tradición y modernidad, que a su vez fusiona con sus opiniones y las de su generación, para crear una obra que se ve estrechamente vinculada a su momento y lugar de aparición.

Interview with the Vampire comienza con la declaración de Louis, el vampiro protagonista y narrador de la mayor parte de la historia, quien revela a un joven periodista: “I would like to tell you the story of my life, then. I would like to do that very much” (Rice 7). Empieza entonces el relato principal, que consiste en la narración de la vida de Louis contada por él mismo, a excepción de breves pausas en las que se nos recuerda que la historia consiste en una entrevista grabada en una habitación de San Francisco en lo que suponemos son los años setenta. Louis describe a su entrevistador sus primeros años como vampiro en su plantación de Louisiana y después en Nueva Orleans, donde Lestat, su compañero y creador, transforma a una niña huérfana a la que adoptan y llaman Claudia. La pequeña vampira pronto aprende a matar para alimentarse, pero según pasan los años advierte que su mente madura mientras que su cuerpo permanece infantil, por lo que comienza a odiar a su creador. Claudia idea un plan para deshacerse de Lestat envenenándolo, y después de llevarlo a cabo huye con Louis hacia Europa en busca de otros *nosferati* que puedan ayudarles a comprender

el sentido del vampirismo. En París localizan a un grupo de modernos vampiros como ellos que les invitan a su sociedad secreta. No obstante, el grupo termina con la vida de Claudia porque había roto la regla vampírica que, en su comunidad, prohibía matar a otro *no muerto*. Para vengarse, Louis prende fuego al teatro donde reside el grupo y escapa con su líder, el vampiro centenario Armand, de vuelta a los Estados Unidos. Cuando Louis regresa a Nueva Orleans tiene una pequeña entrevista con Lestat, que no había muerto a pesar del intento de asesinato de Claudia, pero que se encuentra en una situación deplorable. Cuando Louis termina su relato, el joven periodista, maravillado por la grandeza de las historias y, la imponente presencia y sabiduría del vampiro, le pide que le transforme. Louis rehúsa enojado, pero muerde al entrevistador en el cuello, se alimenta de su sangre hasta dejarle muy débil y luego huye.

Si Drácula viajaba a la Londres civilizada del siglo XIX, pero pertenecía a una comunidad rural de Transilvania, tanto Rice como King conciben a sus vampiros en Estados Unidos. El no muerto es “resolutely American” (Zanger 19), lo que acerca la ferocidad vampírica al suelo propio, y sugiere la presencia de la monstruosidad en la América del siglo XX. Así como King traslada al vampiro a su Maine natal, Rice crea un *no muerto* que, como ella, nació en Nueva Orleans. Rice dibuja una ciudad que, a pesar de ser una ciudad del Nuevo Mundo es, a la vez, antigua y moderna, primitiva y sofisticada (Gelder 110), como la propia figura del vampiro y la tradición que Rice reinventa.

La autora utiliza el viaje de Louis y Claudia a Transilvania como recurso para enfatizar su separación de la tradición vampírica que había sido dominante en literatura hasta entonces. Louis y Claudia viajan a Transilvania buscando sus raíces, pero lo que se encuentran es una realidad que no reconocen como propia. Los habitantes de Varna viven atemorizados por un monstruo que chupa la sangre de los ciudadanos, de quien se protegen colgando crucifijos y ajos encima de las puertas. Los vampiros protagonistas observan el temor de los mortales, pero, al contrario que sus predecesores, son inmunes a los símbolos religiosos y al ajo. En un homenaje al *Dracula* de Stoker, Rice evoca la figura de Jonathan Harker en Transilvania mediante el viaje de Louis y Claudia. Tanto los vampiros como el *gentleman* inglés se encuentran con una mujer del pueblo que les ofrece un crucifijo como protección.⁷⁹ El ser al que finalmente se enfrentan Louis y Claudia tiene más en común con

⁷⁹ Louis nos cuenta cómo la mujer que les indica el lugar exacto donde encontrar al vampiro primero les ruega que no se acerquen y después les ofrece su crucifijo: “suddenly behind me she cried out for me to wait. I turned to see she’d ripped the crucifix from the beam over her head, and she had it thrust out towards me ... “Take it, please, in the name of God”, she said” (Rice 167). En una escena paralela, una mujer se acerca a Jonathan

las concepciones monstruosas propuestas por Murnau y Herzog que con los atractivos y elegantes vampiros de años posteriores: con “two huge eyes bulged from naked sockets, and two small hideous holes made up his nose; only a putrid, leathery flesh enclosed his skull, and the rank, rotting rags that covered his frame were thick with earth and slime and blood” (Rice 173), “canine teeth”, “fetid breath”, “clawlike fingers” y “mass of tangled filth that was his hair” (Rice 72), el vampiro europeo es una figura físicamente deshumanizada. Asimismo, su comportamiento agresivo y animal dista enormemente de las refinadas maneras de Louis y Claudia hasta el punto de ser descrito como un “mindless animated corpse” (Rice 173). Con este contraste entre la monstruosidad exacerbada del monstruo transilvano y la elegancia e inteligencia de los vampiros norteamericanos, la novela expresa su rechazo a Europa del este como fuente de inspiración, ya que esta parece excesivamente primitiva (Gelder 111) y, por tanto, enfatiza el intento de la autora de separarse de la tradición para crear un nuevo paradigma.

2.3.3.4. El vampiro secular.

Lo que lleva a Louis a París es la búsqueda de una verdad para su existencia, ya que la religión católica no le ofrece una respuesta. Después del intento de Claudia de asesinar a Lestat, Louis comienza a correr y termina en el interior de una catedral, pero pronto descubre que el alivio para su alma y las respuestas a sus preguntas no se encuentran en la iglesia: “God did not live in this church; these statues gave an image of nothingness. *I* was the supernatural in this cathedral. I was the only supermortal thing that stood conscious under this roof!” (Rice 131).⁸⁰ Argumenta Gelder que es precisamente este traumático desengaño el que permite a Louis comenzar a comprender la realidad que lo rodea: “his subsequent belief in vampires ... is a kind of modern, secular replacement for his lost Catholic faith” (111). La ausencia absoluta de fe cristiana de Louis le permite al vampiro creer en cualquier cosa, incluso en algo tan extraordinario como su propia existencia.

La presencia de la religión en *Interview with the Vampire* es especialmente relevante si se compara con las obras anteriores, en las que el vampiro encarnaba un mal tan absoluto que podía identificarse con el Anticristo. En estas narraciones, los sacerdotes luchaban contra las fuerzas malignas del vampirismo, los crucifijos ejercían un gran poder frente al *no*

Harker en Bistritz: “She went down on her knees and implored me not to go ... She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck offered it to me” (Stoker 13).

⁸⁰ Cursiva en el original.

muerto, y los cuerpos sagrados quemaban con su pureza la piel maldita de los vampiros, como la frente de Mina en *Dracula* o la mano del padre Callahan en *Salem's Lot*. No obstante, los crucifijos y las hostias santificadas no pueden liberar a los mortales del abrazo del vampiro, cuya reinvencción carece de los atributos folklóricos anteriores. El propio Louis califica de “sheer nonsense” la creencia que dicta que los vampiros no pueden mirar los crucifijos, para luego admitir “I can look on anything I like. And I rather like looking on crucifixes in particular” (Rice 25). El lector pronto advierte que los vampiros de Rice no son encarnaciones del Anticristo, a pesar de que algunos de los personajes humanos de *Interview with the vampire* piensen lo contrario, como los esclavos de la plantación de la que Louis es dueño en Luisiana o su vecina Babette. Ésta, que había conseguido sacar adelante su propia plantación después de la muerte de su hermano gracias a los consejos de Louis, descubre su realidad vampírica y le acusa de ser una criatura del diablo. “Creature of the devil”, grita ella, “get thee behind me, Satan” (Rice 65), a lo que Louis responde “You called me devil. You are wrong” (Rice 66). El comportamiento de Babette puede leerse como evocación a la tradición anterior, y la aserción de Louis como la declaración del propósito de la autora de alejarse de ella.

La diferencia en la postura de Rice frente a la religión está directamente relacionada con la cultura del momento histórico en el que nace. *Dracula* se publica en el seno de una sociedad moralista que daba gran importancia a la religión. La doctrina cristiana, en una u otra de sus variantes, se traslada al continente americano y continúa constituyendo una parte importante de las sociedades del nuevo mundo. Por esta razón el vampiro, como representante del Mal último, debía ser destruido por las fuerzas de Dios encarnadas en sacerdotes y simbolizadas en sus armas religiosas, como los crucifijos o las hostias sagradas. No obstante, *Interview with the Vampire* se escribe en una época decididamente secular; en los Estados Unidos del siglo XX “decreased respect for institutionalized religion contributes to many author’s abandonment of the diabolic image of the vampire” (Carter 29-30). Esta consciente falta de énfasis en la lucha del monstruo gótico contra la religión tradicional responde a una era en la que el catolicismo y otros sistemas religiosos han probado ser instituciones que no merecen la fe de sus devotos (Roberts 139). El mismo Louis lo reconoce: Dios no vive en esta iglesia.

2.3.3.5. La voz narrativa y la ruptura de las dicotomías

En obras anteriores en las que el vampiro había simbolizado la otredad del monstruo, además de la encarnación del Anticristo, el *no muerto* había sido tratado como el claro antagonista de la historia en un intento de marginarlo del mundo de los mortales. Las historias decimonónicas presentaban a los humanos como protagonistas absolutos que poseían la verdad, el Bien y la voz narrativa, mientras que el punto de vista del vampiro era inexistente. La modificación del código narrativo tradicional que propone Rice, siguiendo a Saberhagen, crea una nueva concepción de monstruo, “bringing the vampire closer to readers both spatially and psychologically” (M. Wood 61). Louis, como narrador de su propia vida, nos da a conocer no solo su historia, sino también sus reflexiones, sentimientos y razones. Como apunta Zanger, el hecho de hacer comprensible y cercana al lector la vida del asesino permite crear a “cognate theatrical experience in which we, as readers or viewers, can, vampire-like, feed on their [the killer’s] bloody vitality, not voyeuristically, as in the case of *Dracula*, but as conjoiners and communicants” (25). El lector ya no es un mero espectador de las atrocidades del monstruo, sino que como mortal es, así como el periodista que entrevista a Louis, un receptor de los sentimientos y sensaciones del vampiro en el proceso comunicativo de la narración.

Los nuevos recursos de Rice son revolucionarios y subversivos, ya que proponen una deconstrucción gótica de muchas de las oposiciones binarias asentadas en la tradición. En palabras de Gail Abbott Zimmerman, “[i]n Rice’s domain, concepts that were once clear opposites no longer are; the lines between life and death, good and evil, are blurred” (108). La autora sugiere una reelaboración del pensamiento binario que opone el Bien y el Mal, lo femenino y lo masculino, el vampiro y el humano mediante diversos métodos. Las fronteras construidas entre estos conceptos desaparecen y surge “a new generation of morally ambiguous, sympathetic vampires” (Williamson 101) para quienes la línea divisoria entre géneros se vuelve difusa y que ven sus antiguas características monstruosas suavizadas y humanizadas.

La principal barrera que Rice destruye es la que separa los conceptos absolutos de Bien y Mal. Los actos del nuevo *no muerto* que Rice crea no responden al eterno “cosmic conflict between God and Satan”, sino que son “expressions of individual personality and condition” (Zanger 18). Consecuentemente, la autora deconstruye la idea del vampiro como Anticristo y permite la existencia de vampiros buenos y malos, infernales y sacrificados, benévolos y diabólicos, es decir, con tan diferentes características y etiquetas morales como los humanos. El mismo Lestat es descrito en la mayor parte de *Interview with the Vampire* como un ser ambicioso, feroz, cruel y vengativo, para terminar siendo un ser destrozado y

solo que inspira compasión. No obstante, el cambio de Lestat es mayor si comparamos la primera novela de las ‘Crónicas Vampíricas’, en la que aparece descrito y juzgado a través de los ojos de Louis, y la segunda obra, *The Vampire Lestat* (1985). El vampiro sufre un cambio radical, “from a brutal, sullen, and finally broken vampire in *Interview* to a creature much more vibrant and appealing in *The Vampire Lestat*” (M. Wood 70). Rice parece sugerir que los vampiros no son malignos porque el Mal esté cifrado en la esencia de su ser, sino que, como los humanos, son individuos capaces de tomar decisiones morales. Esta individualidad es, en palabras de Sandra Tomc, “the zone of war between good and evil, salvation and damnation, between compromised survival and all-out annihilation” (112). La eterna lucha entre el Bien y el Mal ya no significa una guerra entre lo humano y lo vampírico, sino que es una batalla que se libra en la individualidad de cada uno, sea mortal o inmortal. Como esta batalla desaparece como elemento principal de la narración, no existe un orden moral que se viola cuando aparece el vampiro y por consiguiente no son necesarios unos guerreros *cazavampiros* que defiendan el *status quo*. Rice rehúsa incluir en sus obras una conveniente moralidad que permita situar la maldad fuera de la esfera de la voluntad humana y sugiere, como había hecho King, que el Mal contra el que luchaban los *cazavampiros* decimonónicos ha evolucionado y puede encontrarse en cada uno de nosotros.

Otra de las barreras que Rice echa abajo, directamente relacionada con la anterior, es aquella que dictaba la separación categórica entre lo humano y lo vampírico. Drácula y sus parientes tradicionales eran monstruos solitarios, como el vampiro que Louis y Claudia encuentran en el monasterio abandonado en Varna, pero los protagonistas de Rice son comunitarios ya que viven en sociedad. Los nuevos *no muertos* tienen relaciones de amor, odio, rivalidad, amistad entre ellos, es un proceso que imita las conexiones entre humanos. También son capaces de juzgar sus propias decisiones ya que su “comunal condition permits them to love, to regret, to doubt, to question themselves, to experience interior conflicts and cross-impulses” (Zanger 22). Estas características sociales necesariamente refuerzan la humanización del vampiro, que se convierten, en palabras de la propia Rice en “finely tuned imitations of human beings imbued with this evil spirit” (Ramsland 60). El mismo Louis se asemeja más a un romántico decimonónico amante de la brevedad de la existencia humana que a un monstruo sanguinario. Es un vampiro consternado, al que deprime la maldad que encuentra en sí mismo y trastornado por la necesidad de matar a inocentes para sobrevivir. M. Wood afirma que Louis es “more akin to Hamlet than to Dracula” (65) y apela al romanticismo del protagonista de Rice que convierte su vida vampírica en una tortura para su propia existencia. En cuanto a Claudia, un personaje que al comienzo de la novela se nos

presenta como una “fierce killer now capable of the ruthless pursuit of blood with all a child’s demanding” (Rice 90), también parece humanizarse a lo largo de la historia. Este progreso es simultáneo al desarrollo intelectual de la pequeña vampira, que pronto descubre que aunque su mente madura, su cuerpo de niña de cinco años permanece inmutable. Su sufrimiento y su rabia contra Lestat por convertirla en lo que es humanizan al personaje, que se convierte en una heroína trágica que anhela una plenitud que es inalcanzable. Cada uno de los vampiros de Rice tiene unas peculiaridades diferentes, además de poseer rasgos personales típicamente humanos, como una altura, edad y apariencia propias, así como un lenguaje y un estilo característicos. “The new vampire”, argumenta Zanger, “becomes more human with each modification of Stoker’s original conception” (20). La concepción del *no muerto* evoluciona de un monstruo *chupasangres* solitario y simple como Drácula a un aristocrático y elegante vampiro, que opta por vivir en sociedad y cuyo desarrollo como personaje le dota de una individualidad que lo distingue de sus congéneres.

2.3.3.6. La transgresión sexual

En su propuesta de ruptura de barreras tradicionalmente establecidas, Rice reproduce el motivo de la incertidumbre acerca de la orientación sexual que tan extensamente se ha desarrollado en las ficciones góticas contemporáneas. Son muchos los estudios críticos que han explorado la homosexualidad de la pareja formada por los vampiros protagonistas basándose, principalmente, en el marcado erotismo del fragmento en el que Lestat convierte a Louis (Byrne 178, Benefiel 262), que combina la penetración de los colmillos en la víctima con el acto, más tradicionalmente femenino, de nutrir al inocente con los fluidos del propio cuerpo, en este caso con sangre (Benefiel 262). Además, la relación entre los vampiros y Claudia representa un modelo canónico de familia nuclear, tan cercano a la norma que incluso es paródico. Como afirma Candance R. Benefiel,

In *Interview with the Vampire*, two handsome, young male vampires, Louis and Lestat, together create a daughter. This beautiful child vampire, named Claudia, will never physically age. And this ménage exists with apparent happiness and harmony for some-sixty-five years, far beyond the length of most mortal marriages. (264)

Para enfatizar esta relación y subrayar la ironía no faltan en la narración ejemplos de los vampiros ejerciendo de padres de la manera más tradicional. Así es como Louis recuerda su vida con Claudia:

And, carrying her to the crib, I sat beside her and sang to her, and she stared at me as she clung to that doll, as if trying blindly and mysteriously to calm a pain that she herself did not begin to understand. Can you picture it, this splendid domesticity, dim lamps, the vampire father singing to the vampire daughter? (Rice 181)

A pesar de evocar el modelo normativo de unidad familiar en algunos aspectos, la relación entre Lestat, Louis y Claudia es también extremadamente transgresora: para crear un nuevo ser como ellos, los personajes de la obra transforman a sus amantes en sus hijos, de manera que el vampiro “creador” se convierte en madre, padre y pareja y sus “creaciones” son sus hijos/amantes. Como afirma Benefiel, “[t]he vampire family, incestuous and blurred as it is, presents a subversive alternative model to the nuclear family” (263). Esta concepción transgresora de familia está directamente relacionada con la ambigüedad respecto a la orientación sexual de sus protagonistas. En el universo vampírico que propone Rice, la creación de un nuevo vampiro implica una intimidad más cercana a la que ofrecía la “Carmilla” de Le Fanu que a la violenta invasión de Drácula; es un acto de amor en el que las dos partes dan y reciben (G. A. Zimmerman 109). De esta manera, el erotismo del intercambio se sitúa en la sangre y no en los genitales, por lo que las oposiciones de sexo que dividen a los humanos son irrelevantes. Como afirma G. A. Zimmerman, “[f]reed from traditional constraints, the vampire act becomes an abstraction of human sexuality” (109). Quizás el pasaje que mejor ilustra esta afirmación es el momento en el que Louis bebe la sangre de Claudia:

I couldn't bear it, looking at her, wanting her not to die and wanting her; and the more I looked at her, the more I could taste her skin, feel my arm sliding under her back and pulling her up to me, feel her soft neck. Soft, soft, that's what she was, so soft. ... I wanted her! And so I took her in my arms and held her, her burning cheek on mine ... I won't tell you again what it was like, except it caught me up just as it had done before, and as killing always does, only more; so that my knees bent and I half lay on the bed, sucking her dry. (Rice 85)

El deseo de Louis se describe en unos términos que sugieren una pasión humana y, cuando finalmente toma a Claudia, la unión se dibuja similar al contacto sexual excepto que, para el vampiro, el placer se obtiene de la sangre y no en los órganos reproductores. Las diferencias en los genitales femeninos y masculinos se vuelven irrelevantes incluso para la reproducción, que también se lleva a cabo, en el modelo de Rice, a través del intercambio de sangre.

Esta deconstrucción de las diferencias sexuales de los vampiros sitúa el modelo que propone Rice en conexión con las ideas sobre el género de la crítica feminista y *queer*. Así,

una lectura del universo sexual y genérico de estos monstruos góticos desde las teorías de autoras como Judith Butler convierten al vampiro en un modelo de género indeterminado, un ejemplo contemporáneo al que aspiran las filosofías libres de los determinantes tradicionalmente patriarcales. En *Gender Trouble*, la autora afirma que

[t]he notion that gender is constructed suggests a certain determinism of gender meanings inscribed on anatomically differentiated bodies, where those bodies are understood as passive recipients of an inexorable cultural law. When the relevant “culture” that “constructs” gender is understood in terms of such a law or set of laws, then it seems that gender is as determined and fixed as it was under the biology-is-destiny formulation. In such case, not biology, but culture, becomes destiny. (12)

Butler propone romper las ataduras que conectan el sexo, el género y la orientación sexual para que estas se conviertan en entidades flexibles. Otros autores de crítica *queer*, entre los que destaca Marjorie Garber también han insistido en esta idea:

Why do we resist the idea that erotic life is all part of the same set of pleasures, that there is only sexuality, of which the ‘sexualities’ we gave so effectively and efficiently define are equally permissible and gratifying aspects? Because to do so would threaten the social structure of which ‘civilization’ and ‘society’ are built. (64)

Mediante la asociación del erotismo con la sangre, Rice distancia la atracción sexual de los genitales, de manera que conceptos de sexo y de género se vuelven obsoletos en la misma manera que reivindican Butler y Garber. En este sentido, las *Crónicas Vampíricas* responden a los preceptos de la disciplina de análisis del “gótico *queer*”, una perspectiva contemporánea de los textos de terror que busca interrogar “the oppositions that have traditionally characterized sexual politics, in particular such familiar oppositions as heterosexuality/homosexuality, masculine/feminine, sex/gender, closeted/out, centre/margin, conscious/unconscious, nature/culture and normal/pathological, to name a few” (E. Hanson 175). La orientación sexual y el placer se convierten en entidades que fluyen libremente y que no dependen ni de realidades corporales ni de prescripciones sociales. Los vampiros de Rice disfrutan de una sexualidad que se sitúa más allá del modelo humano, alejado del canon sexual, lejos de las imposiciones culturales y de las oposiciones tradicionales, y se convierten, por esta razón, en figuras claves del gótico contemporáneo.

2.3.3.7. El vampiro domesticado y el momento histórico

Como ya se mencionó más arriba, el cambio fundamental que propone la narrativa de Rice es la aplicación de una nueva perspectiva sobre lo propiamente gótico, de manera que las historias del nuevo paradigma se relatan desde el centro mismo del terror “filtering them though the consciousness of the horrors that inhabit them” (Gordon y Hollinger 2). Así, Rice provee a sus vampiros de razón, voz narrativa y protagonismo, de manera que el centro de atención de la narrativa ya no se sitúa en la víctima humana, sino en el vampiro. Este cambio transforma el terror visceral que provoca el monstruo que nos persigue por las noches en “the psychological horror of the monster within” (G. A. Zimmerman 107). El nuevo vampiro de Rice es eminentemente contemporáneo, (Zanger 23), un ciudadano de nuestros tiempos, un ser peligrosamente parecido a nosotros que vive una existencia repleta de pecados. Al hermanar a humanos y vampiros, la autora determina que ninguno de los dos es menos monstruoso que el otro, e incita a temer los fallos humanos más que a los seres fantásticos. Para Rice, igual que para King, el Mal no se encuentra en lo ajeno fantástico, sino que ronda la sociedad que ambos autores comparten. Así, estos autores convierten al vampirismo literario en un síntoma de la enfermedad de su sociedad contemporánea.

Los vampiros de Rice, como los de King, responden a una era de líderes caídos: el caso Watergate y la desilusión después de la guerra de Vietnam debilitan la confianza de los ciudadanos en las autoridades norteamericanas. Mientras que King describe una colonización vampírica desprovista de reglas como espejo de la sociedad norteamericana, que debido a la pérdida de confianza en las autoridades ya no parece atesorar sus normas, Rice presenta un vampiro débil que, a pesar de su poder e inmortalidad, no conoce sus orígenes ni la razón de su existencia. Ni los vampiros de *Salem's Lot* ni los de *Interview with the Vampire* tienen unas reglas claras que regulen su presencia en el mundo, ni una naturaleza definida como demoniaca o divina a la que conectar su origen. De la misma manera, Louis, Lestat, Claudia y Barlow escogen a sus víctimas de una manera completamente aleatoria, lo que contrasta con el diabólico cortejo de Drácula para con Lucy y Mina. Este vacío de autoridad vampírica encarna, en palabras de Nina Auerbach, “the diffused authority of American democracy” (160). Así, la realidad norteamericana del siglo XX se ve reflejada en la figura de los vampiros de King y Rice quienes, a pesar de ser manifiestamente desemejantes, responden a un mismo desengaño.

Asimismo, la figura de Louis conecta directamente con otra cuestión esencial de la cultura norteamericana, e incluso de la civilización occidental del siglo XX: la eterna promesa de felicidad, libertad y realización personal que los ciudadanos deben alcanzar en una sociedad desarrollada. Louis es un personaje al que no se le permite ser feliz ya que su

individualidad siempre se encuentra atrapada entre la necesidad de matar para comer y la repulsión que siente hacia el asesinato, entre el pecado y la necesidad de redención, entre la ignorancia y la búsqueda de sus orígenes, entre el mundo sobrenatural y el humano. Los derechos constitucionales americanos a la vida, a la libertad y a la búsqueda de la felicidad (Williamson 103) se convierten para Louis en *no muerte*, en restricciones vitales como no poder ver el sol, o la imposibilidad de vivir sin matar, y en la eterna búsqueda de salvación y respuestas. Williamson compara el vampiro decimonónico con el nuevo (anti-)héroe atendiendo a las restricciones que ambas figuras representan para sus respectivas sociedades: “[J]ust as the monsters who stalked the eighteenth and nineteenth-centuries reminded those times of the limits to the promises of ‘reason’, our vampires remind us of the limits of the promises of our own time; the promises of personal fulfillment, significance and happiness” (103). La autora además sugiere que los tiempos modernos no sólo ofrecen estas promesas consagradas por la ley norteamericana, sino que de alguna manera exigen la libertad y la felicidad de sus ciudadanos y “when we don’t achieve the success we are promised ... we too are outsiders to the Anglo-American dream” (Williamson 103). De esta manera la otredad ya no está definida por la mortalidad/inmortalidad, por la diferencia entre humanos y monstruos, sino que se cifra en términos sociales. Tanto un vampiro como un mortal puede ser un “otro” si no consiguen integrarse correctamente en una sociedad de individuos que han logrado, o fingen que han logrado, la felicidad y la libertad que predica su constitución. Este disfraz de felicidad con el que la sociedad se viste lo denomina Anne Rice “[t]he confort of mediocrity” (Ramsland 66), que se contrapone con el “longing for immortality and freedom” (Ramsland 65) que representan sus vampiros. Mientras que la nación finge ser feliz, el vampiro reconoce su prisión y añora una libertad que nunca le será concedida. Mediante la presencia de Louis, que reconoce la imposibilidad de ser libre, Rice denuncia la falsedad de la sociedad norteamericana de su época.

2.3.3.7. “El espíritu de su época”: *Interview with the Vampire* y el gótico posmoderno.

Anne Rice revoluciona la literatura gótica de vampiros y crea un nuevo género híbrido en el que la tradición se mezcla con la modernidad y la realidad social. Las oposiciones binarias que habían regulado el género en épocas anteriores encuentran disueltas sus fronteras y las diferencias entre sus extremos comienzan a ser absurdas. El nuevo vampiro pierde su naturaleza animal para humanizarse, no solamente porque la autora le dota de conciencia y sentimientos, sino también porque comparte con los ciudadanos los problemas de la sociedad

a la que pertenecen. El eje de lo gótico ya no es un tiempo pasado, sino que el presente se vuelve protagonista y el futuro incierto. En esta atmósfera de escepticismo la diferenciación entre masculino y femenino ya no tiene importancia, y la religión es inservible para responder a las grandes preguntas del individuo, ya sea humano o vampiro. En un mundo en el que los líderes se corrompen y fracasan, la fantasía crea héroes quienes, como no defienden las normas, no defraudan al no respetarlas.

Para Botting, la ruptura de dicotomías absolutas que propone la novela de Rice es la base sobre la que se asienta la reivindicación posmodernista que se esconde detrás de una aparente falta de pretensiones contemporáneas. A pesar de configurarse como un pastiche de ideas románticas, *Interview with the Vampire* presenta una repetición de tropos y estructuras exento de parodia o reflexividad sobre su propio juego genérico (*Gothic Romanced* 75). No obstante, el anacronismo de la figura del vampiro, que tanto dentro como fuera del texto existe a través de distintas épocas, se incluye como elemento incierto en la transgresora disolución de fronteras que ofrece la autora, y es precisamente esta ambigüedad la que define el espíritu de finales del siglo XX. Afirma Botting:

The temporal crossings are thus incorporated into the other crossings, between life and death, home and abroad, self and other (in sexual and racial senses), that constituted so much of the vampire's frisson, once in horror and now in sympathy. In Rice, the crossing itself is distinguished as the feature that establishes the basis of the vampire's positively projective liminality. And crossing, which highlights between-states, also blurs distinctions, as it does when defining a spirit of an age as the spiritlessness of any age. (*Gothic Romanced* 83)

Se refiere aquí Botting a una de las conversaciones que Louis tiene con el vampiro Armand cuando ambos se encuentran en París: "I'm not the spirit of any age," afirma Louis, "I'm at odds with everything and always have been! I have never belonged anywhere with anyone at any time!" (Rice 258) a lo que Armand responde "This is the very spirit of your age" (259). Armand continúa comparando el individualismo de Louis con el comportamiento de otros vampiros:

They reflect the age in cynicism which cannot comprehend the death of possibilities, fatuous sophisticated indulgence in the parody of the miraculous, decadence whose last refuge is itself-ridicule, a mannered helplessness. You saw them; you've known them all your life. You reflect your age differently. You reflect its broken heart. (Rice 259)

Según Botting, los otros vampiros parecen, en la descripción de Armand, regodearse en la decadencia decimonónica, por lo que son mucho más acordes con el espíritu contemporáneo; “Indeed”, afirma Botting, “the cynicism and sophistication vies with parody and self-ridicule to situate the reference in the non-localisable hyphen of post-modernity” (82). Para Botting, la figura de Louis como reflejo del “broken heart” de una época necesariamente evoca el sentimiento romántico, pero también señala “the exhaustion of affect and the an-aestheticisation of feeling that post-modern aesthetics take as their starting point. The appeal to a lost romance, moreover, demonstrates the nostalgia that, in postmodernism, is linked to the loss of grand narratives” (*Gothic Romanced* 84). La novela de Rice no solo expone la nostalgia por un romance perdido, sino que, como ya hemos visto, también se convierte en testigo de la pérdida de los grandes líderes, tanto religiosos como políticos, de las verdades que una vez separaron conceptos absolutos como el Bien y el Mal y de las promesas de felicidad y libertad que promulga la constitución americana. Rice es plenamente consciente de la capacidad del vampiro para reflejar las realidades de su época y propone un juego en el que unos monstruos habitan un tiempo ficcional y anacrónico para reproducir el pensamiento contemporáneo. Así, tanto los cínicos vampiros que menciona Armand, como el propio Louis, se convierten en reflejos de una época al final de la historia. La narración, en definitiva, utiliza el gótico para mirar hacia un pasado romántico que se proyecta hacia un presente posmoderno.

2.3.4. *The Gilda Stories* de Jewelle Gomez.

Jewelle Gomez representa un nuevo paso en la evolución de la literatura de terror, ya que propone un alejamiento aún mayor de la perspectiva tradicional de representación del monstruo y elige los márgenes del discurso canónico como punto de partida. Aunque *The Gilda Stories* no está narrado en primera persona como *Interview with the Vampire*, la narración está focalizada en la figura del vampiro protagonista, de manera que, como lectores, podemos conocer los pensamientos, sensaciones y anhelos del monstruo y, consecuentemente, identificarnos con él. La protagonista que dibuja Gomez es una mujer afroamericana que escapa de la esclavitud en 1850 para encontrarse con una pareja de mujeres vampiro que la ayudan. Una de ellas, de nombre Gilda, decide terminar con su vida y le ofrece su legado a la chica, que tomará su nombre al ser transformada en vampiro. Así se convierte en el personaje principal de la narración, que detalla su relación con la vampiro nativo-americana Bird y sus viajes alrededor de los Estados Unidos durante dos siglos. El

último capítulo de la novela, tiene lugar en el año 2050, en un futuro distópico en el que la tierra está contaminada: todo aquel que tiene recursos vive en otro planeta, y los vampiros son descubiertos y perseguidos porque su sangre garantiza la vida eterna. Como heredera de una larga tradición de vampiros viajeros, Gilda se muda desde la rural Louisiana hasta San Francisco, de ahí a un pequeño pueblo en Missouri, a Boston, Nueva York y de vuelta a la América rural, para terminar huyendo de los cazadores de vampiros en Machu Picchu.

Debido a que las protagonistas de la novela son mujeres vampiros pertenecientes a grupos sociales tradicionalmente apartados del discurso canónico y de poder, *The Gilda Stories* se ha visto como una metáfora de la marginalidad (Punter y Byron 270). La novela, publicada en 1991, es un producto tanto de contexto histórico y social en el que nace como de la propia propuesta reaccionaria de su autora. Auerbach considera que la novela de Gomez es, “like other Reaganesque vampire fictions, a diluted vision of a benevolent endangered species” (184); la sociedad vampírica que propone la autora está formada por individuos generosos, no por asesinos, y el momento de beber la sangre de la “víctima” se convierte en un intercambio más que en un ataque: los vampiros ofrecen esperanzas, pensamientos positivos y sueños dulces a cambio de alimento. Auerbach sitúa la narrativa en relación a la creciente popularidad de la literatura homosexual que comenzó a tomar forma en los años ochenta. La misma Jewelle Gomez afirma que escribió su novela durante esta década, pero la publicó a principio de los noventa, una época de cambios políticos y culturales que estaba lista para recibir un manifiesto social en forma de novela de vampiros: “Somewhere in the late 80’s the dark vision offered by vampires became of interest to more than the cultists I knew” (“Recasting” 87). *The Gilda Stories*, como *Salem’s Lot* e *Interview with the Vampire*, refleja una era de desconfianza en las autoridades, donde se deben buscar las figuras heroicas en los lugares comunes. Como afirma la propia autora, “[t]he women’s movement showed us how much we want heroic figures. And I wanted to show that we already had them—in our families—and with some creative thought they could be strategically placed within our culture” (“Recasting” 87). Esta es la creatividad que lleva a Gomez a reflejar las reivindicaciones de su época mediante la reinención de la figura del vampiro, recipiente de las significaciones culturales a través de los años.

Como se mencionó más arriba, la indeterminación acerca de la orientación sexual tan unida a la figura del vampiro favorece la representación del erotismo homosexual y, más concretamente, del lésbico. En ficciones como “Christabel” de Coleridge o “Carmilla” de LeFanu, la figura de la mujer vampiro que se alimenta de otras mujeres es, por definición, el símbolo último de la violencia y la transgresión. En estos textos, la homosexualidad del

engendro femenino es únicamente otro de sus rasgos monstruosos; la representación de su realidad se dibuja desde una perspectiva heterosexual y masculina, desde la que se define la “normalidad” en oposición a la otredad del monstruo. Desde este punto de vista, la mujer vampiro lesbiana se convierte en una amenaza, no únicamente por la relación abyecta de lo femenino con la sangre, sino también por su capacidad de alterar los sistemas de poder asociados a lo patriarcal.

Esta es la tradición representativa de la mujer en las ficciones de vampiros con la que se enfrenta Jewelle Gomez cuando se propone escribir *The Gilda Stories*. La autora, en un artículo en el que analiza su propio trabajo, afirma que escribió la novela después de leer otras ficciones de vampiros e investigar en el origen del mito. Desde esta perspectiva conocedora de la tradición, Gomez denuncia la falta de personajes femeninos poderosos en las novelas de Anne Rice y en películas como *The Lost Boys* (1987) o *A Vampire in Brooklyn* (1994), donde “women remain decorative rather than powerful” (“Recasting” 89). Estas ficciones, que recrean la “to-be-looked-at-ness” del cuerpo femenino que se describía anteriormente, se escriben, según la autora, siguiendo preceptos capitalistas:

Economics and politics shape both what gets considered for publication and what we write. Publishing is a business above everything else. Publishers and editors push the idea that only books with men as central characters will “sell big” —that is, big enough to make everyone who stands between the writer and the final printed page rich. (“Recasting” 89-90)

Según Gomez, esta es la razón por la que los editores procuran disuadir a los escritores de presentar trabajos con mujeres protagonistas, o con personas de color (“Recasting” 90). Además, la autora subraya la notable escasez de ficciones fantásticas escritas por mujeres negras y lesbianas, quienes parecen haber considerado la escritura como una estrategia funcional más que como entretenimiento (“Speculative Fiction” 950).⁸¹

En este contexto, Gomez escribe una novela que surge desde la más enérgica marginalidad del discurso canónico, presentando una protagonista que no solamente es una vampiro lesbiana, sino que también es una mujer afroamericana que ha escapado de la esclavitud. Gomez le da la vuelta a todas las convenciones del género gótico para proponer un nuevo modelo de otredad que no esté dictaminado ni por el canon patriarcal ni por la tradición de la literatura de terror, que comienza por convertir al monstruo en sujeto de su propia historia.

⁸¹ Gomez utiliza el término “speculative fiction” para designar la literatura de ciencia ficción y la fantasía (“Speculative Fiction” 948).

2.3.4.1. Gilda/Gomez y la historia/el canon.

Los vampiros de Gomez son resultado de la reapropiación que la autora hace de las formas de la tradición, cuyas metáforas se ven expuestas y, por lo tanto, adquieren nuevos significados. Al situar a una mujer afroamericana en el papel de “otro” vampírico, Gomez exhibe los significados que tradicionalmente se han venido asociando al monstruo gótico: peligroso por su sexualidad desde el punto de vista patriarcal y alejado de la luz desde el discurso religioso, transgresor desde ambos. Como afirma Jones, la novela responde a sus propias preguntas sobre la construcción del monstruo: “It asks: who are really made monsters in contemporary hegemonic discourse? The broad answer is: the disenfranchised” (153). Gomez invierte las funciones metafóricas del vampiro para darles un nuevo significado desde los márgenes del discurso hegemónico que se proyecta en tres direcciones al mismo tiempo: 1) en relación al propio modo gótico, 2) en conexión con las reinterpretaciones contemporáneas de la literatura de vampiros y 3) como parte de un amplio contexto político y cultural (Jones 153).

Gomez no solo desdibuja las fronteras que separaban conceptos absolutos, como había hecho Rice, sino que invierte los valores asociados con cada uno de los dos lados de las dicotomías. La autora establece una clara división entre los márgenes y el centro del canon, tanto dentro como fuera de la narración; desde dentro, proyectando la monstruosidad hacia los personajes masculinos de raza blanca y hacia afuera, ofreciendo un nuevo modelo de heroína/monstruo benévolo a la tradición gótica y a los movimientos de liberación sexual. Además, Gomez es consciente de la naturaleza “marginada” de su novela: la narración presenta personajes primariamente femeninos, se publicó en una editorial especializada en literatura feminista y escrita por lesbianas y se inscribe dentro de la literatura de lo insólito, que durante muchos años fue ignorada por la crítica. En lo que concierne al texto, sus personajes son mujeres vampiros pertenecientes a grupos étnicos tradicionalmente segregados del poder. En este sentido, la escritura de Gomez es una ficción *sobre* los márgenes formulada *desde* los márgenes.

Asimismo, la autora ofrece una nueva interpretación de los monstruos góticos en su negociación con la otredad: si la indeterminación acerca de la propia naturaleza del “otro” es un rasgo intrínseco a su representación gótica, Gomez redibuja ciertos límites que separan las esferas de lo propio y lo ajeno para situar la otredad en el mismo centro (representada por el hombre blanco, por las esferas de poder) y la heroicidad en los márgenes (encarnada en el

vampiro, en las personas de color, los nativo americanos, los homosexuales). La inversión de papeles, se manifiesta desde el principio de la novela, cuando “the Girl” (que posteriormente se convertirá en Gilda), asesina al hombre que estaba a punto de violarla:

His center was bright, and blinding as he placed his arms—one on each side of the Girl’s head—and lowered himself. She closed her eyes. He rubbed his body against her brown skin and imagined the closing of her eyes was a need for him and his power. He started to enter her, but before his hand finished pulling her open, while it still tingled with the softness of her insides, she entered him with her heart which was now a wood-handler knife”. (*Gilda* 11)

The Girl responde al ejercicio de violencia colonizadora, a la ejecución de poder del hombre mediante la penetración de su cuerpo con un cuchillo. Es ella la que ejerce la invasión del cuerpo ajeno, pero es la víctima la que representa la monstruosidad: “Looking down at the blood soaking her shirt and trousers she felt no disgust. It was the blood of signaling the death of a beast and her continued life” (Gomez *Gilda* 11). La inversión de roles continua cuando la sangre del hombre muerto pierde las connotaciones que la asocian con la suciedad y lo abyecto para adquirir cualidades purificadoras; mientras la sangre templada cubre su cuerpo, the Girl recuerda la primera vez que recibió un baño: “The intimacy of her mother’s hands and the warmth of the water lulled the Girl into a trance of sensuality she never forgot. Now the blood washing slowly down her breastbone and soaking into the floor below was like that bath—a cleansing” (Gomez *Gilda* 12). La sangre sigue intrínsecamente conectada con la femineidad y, en este caso, con la sensualidad asociada a ella; no obstante, y al contrario de lo que se refleja en ficciones anteriores, no representa una imagen de abyección, sino que se configura como símbolo de una liberación. La asesina, que después se convertirá en vampiro, recupera su y se limpia en una sangre que simboliza un nuevo comienzo dentro del texto, y una nueva tradición gótica, fuera de él.

El propio formato en el que se presenta la novela también se puede entender como un manifiesto que rechaza el modo tradicional de entender la realidad. Las diferentes historias en *The Gilda Stories* tienen lugar en diferentes tiempos y en diferentes lugares de los Estados Unidos, y cada una de ellas presenta una visión de la historia del país desde un punto de vista tradicionalmente marginado. Gilda está anclada a la historia racial del país, ya que vive la esclavitud y los movimientos de liberación en los años setenta, pero también a la propia literatura; en la penúltima de las historias, se nos narra cómo comienza a escribir y publicar las aventuras de su propia vida, “the stories of her history” (Gomez *Gilda* 220). Se convierte este en un proceso literal de reescritura del pasado, en un ejercicio metaliterario que propone

poner en duda las verdades absolutas de la historia. La incertidumbre gótica acerca del pasado se mezcla aquí con la transgresión, a la vez que prevalece, tanto en la propia narrativa como fuera de ella, la existencia de “historias” sobre el concepto absoluto de “historia”.

El final de la novela sugiere un retorno a lo aborigen como refugio frente a los horrores distópicos. Huyendo de los cazadores de vampiros que los persiguen para conseguir su sangre, Gilda busca un santuario en Machu Picchu, un lugar intrínsecamente relacionado con lo indígena, acompañada de otros vampiros: dos lesbianas negras, un hombre negro heterosexual, dos hombres blancos homosexuales y una lesbiana nativo-americana. Los vampiros, en palabras de Jones “have literally returned to the site of original conquest and refigured it as a haven” (166). Los representantes de lo limítrofe vuelven a sus guaridas, a la vez que reivindican el centro del origen indígena; desde su nuevo refugio al margen del discurso hegemónico, proponen una revisión de la historia, la sociedad y la tradición literaria gótica.

2.3.4.2. La reescritura del cuerpo femenino.

Si el modelo de sexualidad que proponían los protagonistas de Rice podría considerarse *pansexual*, Gomez separa el sexo de la alimentación vampírica para presentar un erotismo lésbico que funciona por sí mismo, sin estar necesariamente unido al vampirismo. Sus personajes se alimentan y tienen relaciones sexuales pero, por lo general, no con las mismas personas. Esta diferenciación quebranta la asociación del erotismo con el poder y, por consiguiente, con la indefensión de la víctima del gótico tradicional (Jones 161-2). Gomez propone un modelo de sexualidad igualitario, en el que los seres sobrenaturales no mantienen relaciones con los mortales, a la vez que conecta la femineidad con el erotismo y la maternidad. El extracto analizado anteriormente, en el que *The Girl* asocia el baño que le dio su madre con un sentimiento de sensualidad mientras está cubierta de sangre aún cálida es solo uno de los ejemplos que unen estos elementos. El personaje que mejor aúna los rasgos sensuales con los maternos es Bird, la hermana/madre/amante de Gilda:

She [Bird] pressed Gilda’s mouth into the red slash, letting the blood wash across Gilda’s face. Soon Gilda drank eagerly, filling herself, and as she did her hand massaged Bird’s breast, first touching the nipple gently with curiosity, then roughly. She wanted to know this body that gave her life. Her heart swelled with their blood, a tide between two shores. To an outsider the sight may have been one of horror: their faces red and shining, their eyes unfocused and black, the sound of their bodies slick

with wetness, tight with life. Yet it was a birth. The mother finally able to bring her child into the world, to look at her. It was not death that claimed Gilda. It was Bird. (Gomez *Gilda* 140)

Las amantes beben la sangre de la otra pero no para alimentarse, como podría ser el caso de la mujer vampiro de “Carmilla”, sino para consumir un acto que las convierte en familia. Tampoco existe una diferenciación entre el atacante y la víctima, y la sensualidad del pasaje se asienta sobre la igualdad de ambas partes en el acto. Para nosotros como lectores, la monstruosidad se desancla tanto del acto vampírico como del lésbico; al compartir con las amantes un momento de unión, dejamos de ser extraños, por lo que ya no contemplamos la escena con horror.

Al relacionar la sangre y la maternidad con la sensualidad, Gomez también deconstruye el tropo del parto monstruoso, que es una constante en la representación de la mujer especialmente en el cine de horror, y una de las representaciones del cuerpo grotesco según Mikhail Bakhtin. En palabras del autor, el nacimiento se dibuja como grotesco a través de la representación de la madre y su “gaping mouth, the protruding eyes, sweat, trembling, suffocation, the swollen face...” (308). Como analiza Creed, el parto es grotesco porque la superficie del cuerpo ya no está cerrada e intacta, “rather the body looks as if it may tear apart open out, reveal its innermost depths” (58). Es este aspecto del embarazo y el parto el que exploran la literatura de terror y las películas de horror, desde *Frankenstein* hasta la serie de *Alien* o *Dawn of the Dead* (2004), en la que una mujer alumbró a un bebé zombi o la serie *American Horror Story* (2011-), en la que la protagonista da a luz a gemelos, hijos de un padre humano y de un fantasma, respectivamente, para terminar muriendo desangrada. En oposición a estas imágenes abyectas de la maternidad, Gomez ofrece una evocación positiva del poder femenino (Jones 163), desvincula la sangre de la monstruosidad y propone un nuevo modelo en el que las relaciones entre mujeres vampiro son sensuales y familiares al mismo tiempo. La sangre deja de ser impura y se convierte, como en el pasaje anterior, en el símbolo de la purificación, la creación y de un nuevo comienzo.

Para Victoria Amador, esta reconfiguración de los temas y tropos góticos que ofrece Gomez, que alejan la monstruosidad del vampiro, se unen con el tono compasivo de la narración y reafirman modos tradicionales de femineidad, “reclaiming these stereotypes as central rather than oppositional to feminist ideology” (10). Gomez no está interesada en ocupar el discurso canónico, sino en dibujar un nuevo modelo desde el propio margen de la tradición. Desde su posición como feminista y lesbiana, la autora reivindica la compasión y el amor como sentimientos centrales del amor entre mujeres. Todas las decisiones que toma

Gilda se plantean desde un enfoque que enfatiza esta idea: su sexualidad y su identidad son parte de una amplia perspectiva feminista (Amador 13) que, aplicada a la figura del vampiro, transforma su naturaleza desde el interior. Así, el amor entre mujeres se codifica en elementos tanto sexuales como familiares. Como bien resume Shannon Winnubst, “[t]he vampires in Gilda’s family range from her Native American lover/mother/sister to her African American lover/brother to the pair of White male lovers who are best friends and brothers” (9), de manera que se reproduce una ambigüedad en las relaciones familiares que le permite al vampiro recuperar su cualidad de figura incierta: “For Gomez, the vampire ‘floats’, assuming many different embodiments. It is slippery.” (Winnubst 9). La *pansexualidad* que representaban las relaciones entre vampiros en las novelas de Rice adquiere una nueva dimensión en la narrativa de Gomez; decididamente lesbianas, sus protagonistas disfrutaban de una sexualidad separada de la necesidad de alimentarse, en el contexto de una familia en la que el amor, la sensualidad y la compasión como rasgo característicamente femenino, son elementos necesariamente vinculados entre sí y alejados de cualquier concepción grotesca o abyecta del cuerpo femenino.

2.3.4.3. El modo gótico en *The Gilda Stories*.

Gomez deshace la división entre depredador y víctima al presentar el acto vampírico como un intercambio y no como un ataque, y la muerte como una parte esencial de la vida. Como afirma la misma autora, “The concept of predator/vampire is classically male and European. But in the larger perspective, ecologically, all life is interdependent and death is a natural part of life—not necessarily a separate horror” (“Recasting” 91). Los vampiros que dibuja Gomez parecen haber dejado de ser peligrosos, ya que no necesitan matar para sobrevivir, ni imponer su poder sexual sobre sus víctimas. Su relación con la sangre no se establece en el contexto de lo abyecto, sino que se entiende como algo a medio camino entre lo sensual y lo familiar. Llegados a este punto, parece acertado preguntarse dónde reside el gótico de la narración. Según la autora, su intención al escribir *The Gilda Stories* fue la de incorporar la mitología del vampiro a situaciones emocionales desde una perspectiva lésbica/feminista (“Recasting” 86). Si la tradición con la que Gomez funde el mito del vampiro aboga por la necesaria conexión entre la vida y la muerte y el amor entre mujeres, ¿qué le queda de terrorífico al vampiro? En conclusión, ¿pierde su conexión con la literatura de terror el vampiro reinterpretado, el que se inserta dentro de nuevas categorías y tradiciones?

En su estudio del gótico afroamericano, Cedric Gael Bryant afirma que la novela de Gomez se plantea revisar el propio concepto de monstruosidad: “Writing the African American gothic, then, allows monstrosity to do exactly what Dracula cannot do, given the odes of textual, authorial control that Bram Stoker imposes on the narrative: dominate, take over the page” (550). Se refiere Bryant aquí a la capacidad del vampiro para funcionar como elemento principal sobre el que se enfoca la narración, como centro mismo de una historia propia presentada desde su propia perspectiva. No obstante, es este un recurso que, como se ha venido insistiendo en este estudio, se utiliza en ficción principalmente a partir del trabajo de Anne Rice. La cuestión acerca de desde qué elementos se construye el gótico en *The Gilda Stories* ha quedado sin resolver.

Desde mi punto de vista, la principal aportación de la novela de Gomez al gótico contemporáneo se cifra en la reconstrucción que la autora hace de los motivos principales de la tradición a través de un complicado juego genérico. Como se analizó más arriba, las reivindicaciones de la autora tienen lugar tanto dentro del texto que habitan sus protagonistas como en relación con la realidad extratextual. El intercambio que Gomez hace con la tradición se convierte en un ejercicio de reinención posmoderna en el que se revisa un concepto tan representativo del modo gótico como es el de la otredad. Gilda se configura como la antítesis de Drácula, el vampiro por antonomasia. Es “the opposite of the desired opposite, the Other of the Other” y, como tal, “Gilda opens the volatile powers of the vampire and disrupts the desired return to the Same” (Winnubst 9). Mediante la presentación de una figura radicalmente antagonista a Drácula, Gomez expone el propio funcionamiento del modo gótico y su ominosa obsesión con el retorno del pasado.

El hecho de que la autora elija la figura del vampiro para presentar su propia interpretación del terror también es revelador; el vampiro, como encarnación última de la ambigüedad gótica, codifica una serie de complejas significaciones liminales, como la muerte y la vida, o lo animal y lo humano. Gomez utiliza esta indeterminación como base sobre la que asentar un nuevo concepto de otredad que se opone al modelo hegemónico. La autora redibuja la dicotomía entre depredador y víctima para invertirla y dotarla de una dimensión histórica; si el afroamericano ha sido perseguido debido a su raza durante los años, en la novela de Gomez se convierte en depredador. Y esta inversión es, para la propia autora, poderosa pero terrorífica (Jones 157). Bryant también observa el fortalecimiento de los personajes de raza negra en la narrativa de Gomez, y considera *The Gilda Stories* y *Beloved* como dos ejemplos de la dirección hacia la que se proyecta un gótico afroamericano que nació con las primeras narraciones de esclavos: “These writers and texts represent a significant

Africanist presence—as *producers* of, and not simply as *subjects* in, the prevailing modes of gothic and grotesque narrative discourse in American literature and culture” (541).⁸² Desde su posición en los márgenes del discurso canónico, Gomez propone un “otro” cuya monstruosidad no es necesariamente amenazante, pero cuyos rasgos fundamentales se definen en relación a su falta de acceso al poder; el vampiro se mantiene, a pesar de los cambios, en las sombras.

Finalmente, el nuevo concepto de otredad que ofrece Gomez invita al lector a considerar dónde se sitúa la verdadera monstruosidad de las sociedades que habitamos. La autora recupera la metáfora marxista del vampirismo⁸³ para ofrecer una realidad en la que los poderosos son los verdaderos engendros *chupasangres*: “Racists, rapists, and pimps, and the power-hungry rich who hire the Hunters to track down the vampires and who, as governments and corporations, have poisoned the earth beyond repair. These are the people who literally feed off others” (Jones 167). Sobre este hecho se proyecta la inversión final de la tradición que propone Gomez, así como la característica más gótica de su narración, que nos invita a respetar a los vampiros y a temer la realidad que nos rodea.

2.4. El vampiro latinoamericano

2.4.1. Estado de la cuestión

La figura del vampiro en Hispanoamérica nace en el contexto del gótico decimonónico, con siniestros relatos fantásticos que, en ocasiones, se desarrollan en la estela de algunos relatos anglosajones, ricos en ambigüedades y apelaciones a los miedos más primarios asociados con el vampirismo, como la muerte en vida o el entierro prematuro. En los últimos años destaca la apropiación de la figura literaria del vampiro por autores que la utilizan para diversos propósitos, como dibujar sus propias concepciones del mundo o introducir recursos contemporáneos, ya sea una comicidad posmoderna o la expansión hacia nuevos territorios.

Existen algunos ejemplos de cuentística latinoamericana decimonónica y de principios del siglo XX que eligen la figura de *nosferatu* para evocar diferentes tipos de miedos. Entre

⁸² Cursivas en el original.

⁸³ En *El Capital*, Karl Marx asoció el vampirismo con el capitalismo por la capacidad que ambos muestran de succionar los recursos esenciales de sus víctimas: “El capital es trabajo muerto que no sabe alimentarse, como los vampiros, más que chupando trabajo vivo, y que vive más cuanto más trabajo chupa” (179).

estos ejemplos destacan las narraciones de autores como Rubén Darío, que escribe el ya mencionado “Thanatophobia” o algunos relatos de Horacio Quiroga, como “El almohadón de plumas” o “El vampiro”. En estos cuentos, la figura del vampiro se presenta como un ente sobrenatural que invade la realidad cotidiana de los protagonistas. No faltan en estas primeras manifestaciones los tropos tradicionales del género, como la mujer fatal, la terrorífica ambigüedad que genera la posibilidad de la vida después de la muerte o las turbaciones asociadas con el poder ominoso de los avances tecnológicos. Por ejemplo, tanto el relato “El vampiro” como “Thanatophobia” exploran el poder de la tecnología para traer de la muerte a una mujer que se convierte en obsesión y perdición de los protagonistas, en una versión femenina del monstruo del doctor Frankenstein.

Ficciones más contemporáneas utilizan la figura del vampiro principalmente de dos maneras: por un lado, encontramos narraciones que reproducen y reutilizan muchos de los modelos anglosajones para adaptarlos a su propia realidad, como es el caso de *La sed* (2001) y *La ruta del hielo y la sal* (1998), de los mexicanos Adriana Díaz Enciso y Jose Luis Zárate, respectivamente, o *Vampyr* (2009) de la colombiana Carolina Andújar; por otro lado, destaca el uso de la parodia por parte de autores más reconocidos como son Julio Cortázar, Griselda Gambaro, Carmen Boullosa o Carlos Fuentes. Ya se ha hablado de la tendencia a la parodia que presentan los textos góticos latinoamericanos. La reapropiación de motivos que propone la visión paródica encuentra un excelente recurso representativo en la figura del vampiro, receptáculo de innumerables significaciones sociales a través de la historia y posiblemente el monstruo más célebre del imaginario gótico. De esta manera, los autores citados se apropian de unas formas tradicionales que se han convertido en parte del gótico global para ofrecer una visión que expone muchas de las incongruencias que se esconden detrás de los manidos motivos y recursos del discurso tradicional del terror. Este es el caso de las dos narraciones que se analizan en este apartado, la novela corta/cuento largo “Isabel” de Carmen Boullosa y el relato “Vlad” de Carlos Fuentes. Además de mostrar un marcado recurso paródico, estos textos utilizan a los vampiros como metáforas culturales que recogen una serie de significaciones varias conectadas con la realidad de México en general, y de su capital metropolitana en particular.

2.4.2. “Isabel” de Carmen Boullosa

La narrativa de Boullosa se caracteriza por un eclecticismo formal y genérico difícil de definir según estándares tradicionales; su coqueteo con la hibridación literaria incluye

diferentes vías que han sido caracterizadas de distintas maneras, como “la antinovela de formación fantástica con ribetes góticos, la novela de alegoría política, la novela histórica de corte postmoderno o la recodificación de las novelas de terror y de realismo mágico” (Madrid Moctezuma 26). Quizás la característica de la producción literaria de Boullosa que más interesa a este estudio sea su desafío a las formas totalizadoras de diferentes tipos de discursos, tanto sociales como literarios, entre los que se incluye el heroísmo en los mitos y la historia nacional de México (Blanco-Cano). En el caso de “Isabel”, la autora decide entremezclar diferentes géneros y sus motivos más representativos, tonos serios y paródicos, diferentes perspectivas y discursos, para proponer una interpretación de la contemporaneidad mexicana y su relación con la historia, así como redibujar el cuerpo femenino dentro del discurso patriarcal imperante.

“Isabel” aparece en el volumen *Prosa rota*, que la autora publica en 2000. La protagonista de Boullosa es una joven mexicana que, destrozada por un amor que ya no es correspondido, altera su naturaleza para invocar a la muerte, y así se transforma en vampiro. La primera víctima a la que muerde es Jaime, el hombre que durante años la había mantenido en una sed emocional (Blanco-Cano), pero a él le siguen numerosos amantes, a los que paulatinamente también asesina y convierte en vampiros. Paralelamente a esta epidemia vampírica, Isabel también extiende la peste por la ciudad de México, y posteriormente a otros lugares, como San Francisco o Roma. Finalmente, la protagonista llega a Nueva York, donde se enamora y, en consecuencia, toma conciencia de su propia naturaleza abyecta y de todas las muertes que ha causado, por lo que decide suicidarse. La sombra de la realidad social de México se proyecta de diferentes maneras sobre el cuerpo de Isabel, víctima y victimaria de su propia condición, de una manera transgresora que pone en tela de juicio distintas verdades absolutas relacionadas con el poder en los ámbitos nacional y literario.

2.4.2.1. La deconstrucción del género literario

En una primera lectura, lo que más distingue al texto es su experimentación formal; se mezclan en la novela diferentes voces y perspectivas, a la vez que se exploran relaciones textuales como la del narrador con el autor. La historia de Isabel la cuenta, a veces, la propia Carmen Boullosa y otras veces un narrador/a omnisciente y desconocido. Isabel, Jaime y Tere, la que fuera mejor amiga de Isabel, también presentan sus puntos de vista, e incluso la autora permite acceder a la narración a los muertos de la ciudad de México y a un “comité de expertos”, para que le ayuden a buscar un final adecuado a la historia. Cada una de estas

voces narrativas tiene un interés diferente: la propia Isabel quiere que la autora la libre de su existencia, mientras que la Carmen Boullosa narradora quiere actuar como testigo de la vida de la mujer vampiro, negando cualquier capacidad de decisión sobre la misma. Así, Isabel y Boullosa dialogan:

— ¿Por qué no me dejaste ejecutar mi decisión? —volvió a preguntarme Isabel.

—Era imposible, Isabel, te lo prometo.

—Todo hubiera sido posible para ti. Tú escribías la novela.

—No es verdad. Yo anotaba lo que iba pasando.

—No es cierto. Sácame de aquí, por favor, sácame.

—No tengo más que mi nombre para arrojarte. Tenlo...

—No lo quiero. ¡Quiero carne!

—Mi nombre, Carmen, se parece a la palabra que buscas.

—No quiero palabras. Quiero coger, irme a la cama. Sácame de aquí, ¡ya!

Se quedó encerrada, no pude sacarla. Si hubiera encontrado el modo de fugarla, me hubiera encantado hacerlo. (Boullosa 242)

Este ejercicio de metaliteratura propone una visión posmoderna de la realidad, cuya verdad, como la de la historia de Isabel, solo depende del punto de vista desde el que se narre. Como afirma Juli A. Kroll, ““Isabel” literally un-writes itself as a method for allowing the text’s narrator to speak to her character and to the reader in apostrophic fashion, as well as to question her own narrative ability. This allows the imagined “author” to both present and problematize the text’s ostensible lessons” (102). Esta incertidumbre textual y ontológica se enfatiza mediante la ruptura de las dicotomías sobre las que se asienta la propia ficción: primeramente, las diferencias entre la narradora, la autora y los personajes se desdibujan en el momento en el que todos ellos tienen acceso al acto de narrar. Consecuentemente, se rompe la barrera que separa la realidad y la ficción y el tiempo real y ficticio, ya que, a pesar de que la novela sea el resultado de diferentes voces, la narradora/autora constantemente defiende que es una historia verdadera que está pasando en el mismo momento de la lectura: “¡Ah! ¡Lector, lectora! ¿En qué tiempo puedo contarlo? ¿Con qué voz? Debo aclarar que si carraspeo y no sé por dónde ir, es sobre todo porque la historia es verdad, está ocurriendo ahora mismo” (Boullosa 182). Finalmente, y siguiendo las coordenadas de la ficción gótica, el texto neutraliza la delgada barrera que separa la vida y la muerte al convertir México en un gigantesco cementerio: “[e]l panteón, si en otros tiempos dibujaba el límite entre los muertos y los vivos, ahora lo desdibujaba. ¿Quién está vivo en esta ciudad? El territorio de los muertos es lo que está vivo en esta historia. Porque es una historia de Vampiros” (Boullosa

221). La presencia del vampiro le sirve a la autora para unificar el mundo real del Más Allá y añadir un elemento caótico más a la insistente hibridación formal de su narrativa.

Los elementos de la tradición gótica se entremezclan en el relato de Boullosa con otros géneros, como la novela de folletín, la narración policial o el relato erótico, en un “mestizaje genérico” que mantiene un “diálogo intertextual con la tradición literaria” (Madrid Moctezuma 27). La interpretación consciente que la autora ofrece del modo gótico es, al mismo tiempo, intertextual y paródica. El vampiro de la autora mexicana no puede reflejarse en un espejo y solo puede morir si se le clava una estaca en el corazón o es decapitado. Boullosa también hace referencias específicas a la novela gótica de vampiros por antonomasia: el *Dracula* de Bram Stoker. Así, los perros que habitan México D.F. se convierten en lobos cuando ataca la peste y comienzan a alimentarse de sangre humana, lo que le permite a la autora reutilizar una de las citas más conocidas del original de Stoker: “Escuche... son los hijos de la noche. ¡Qué hermoso concierto!” (Boullosa 220). La autora convierte otro de los momentos más conocidos de *Dracula* en un canto macabro que envuelve a una Isabel prisionera, cautiva de unas autoridades que desean determinar si es ella la que transporta la peste de un país a otro:

(Coro que se escucha a lo lejos:

“Nada puede haber más espantoso que esas horribles mujeres que esperaban –que esperaban- chuparme la sangre”

¡Chuparme la sangre!

¡Chuparme la sangre!”). (Boullosa 243)⁸⁴

La cita original es parte del diario de Jonathan Harker quien, después de haber escapado de la muerte a manos de las voluptuosas y sensuales mujeres vampiro que viven con el conde, teme por su propia vida. La diferencia en la narración de Boullosa estriba en que la *femme fatale* y la prisionera son la misma, e Isabel sufre, no por su vida, sino por no tener un amante disponible. Este recurso recupera la tradición gótica a la vez que la transforma, ya que las temibles vampiresas de Stoker se convierten, en este caso, en una ninfómana desesperada.

De la misma manera, la muerte de Jaime a manos de Tere resulta una escena paródica por el manifiesto uso exagerado de diversos elementos de la tradición: Isabel muerde a Tere y, en una escena de erotismo lésbico, la asesina. Ésta despierta de su muerte unos días después convertida en vampiro y, comprendiendo la terrible verdad sobre la naturaleza de Isabel y lo que le ha ocurrido a Jaime, decide liberar a este del enterramiento en vida

⁸⁴ Los paréntesis aparecen en el original.

clavando una estaca en su corazón. Boullosa dibuja una escena en la que Tere, transformada por la sobrenatural belleza del vampiro, cabalga sobre un caballo en el cementerio, bajo la luz de la luna. La propia autora, consciente del notorio *goticismo* de la escena, interrumpe la narración para comentar: “¡Y qué hermosa se ve Tere cabalgando en el panteón iluminado por la luz emanada del astro de la muerte, la luz del fósforo de los huesos, lunas que vencen la oscuridad de la tierra para brillar!” (Boullosa 221). La comicidad expuesta por este lenguaje exageradamente romántico, las fórmulas excesivas del gótico tradicional y la propia apelación de la escritora a que la suya es “una historia de Vampiros” se enfatiza cuando Tere, después de decidir desnudarse sin razón alguna, y de terminar con la muerte en vida de Jaime, se fabrica una capa y sale volando, para después desplomarse sobre una estaca y morir. “Colorín, colorado”, comenta la autora, “el cuento de Tere se ha acabado” (Boullosa 227).

Efectivamente, debido al uso reiterado de las características del gótico y su diálogo con otros géneros, los críticos sitúan la narración de Boullosa dentro de la posmodernidad (Prado y Madrid Moctezuma). Esta alegación se acentúa con la multiplicidad de voces y perspectivas presentes en “Isabel”, además de con la capacidad que tiene el cuento de cuestionar la propia realidad, dentro y fuera del texto, que se completa con una falta total de autoridad/autoría, de manera que “[e]l juego narrativo alcanza límites insospechados pues la historia termina escapando del poder del narrador principal: la propia Carmen Boullosa” (Blanco-Cano). Como analizaré a continuación, Boullosa aprovecha el caos generado por esta experimentación genérica para proponer una serie de visiones acerca de la interpretación del cuerpo femenino y la realidad contemporánea de México.

2.4.2.2. La reinención del cuerpo

En “Isabel”, Boullosa recupera la figura de la mujer vampiro como mujer fatal, y el erotismo que habían destilado personajes anteriores desde Lilith hasta Carmilla o las novias de Drácula. No obstante, esta sensualidad, que en otras obras se creaba mediante un juego de evocaciones y sugerencias, es manifiestamente explícita en el lenguaje de Boullosa, hasta el punto de que la mujer vampiro, que según la tradición había sido el terror de hombres inocentes, se transforma en una ninfomaniaca que se encuentra en constante necesidad de carne, sangre y sexo. Para Madrid Moctezuma, este cambio supone una desmitificación de la sensualidad de la mujer vampiro que adquiere “tintes grotescos” (33). No obstante, la reinterpretación que ofrece Boullosa de la relación entre vampirismo y erotismo es resultado

de la intención de la autora de romper las imposiciones genéricas a las que han estado sometidas las mujeres en su país a través del tiempo.

Mediante la introducción de una mujer poderosa, peligrosa y extremadamente sexuada, cuyo erotismo está intrínsecamente conectado con la muerte, Boullosa parece recuperar el modelo de mujer que encarna la alteridad desde una perspectiva patriarcal, tan presente en las ficciones góticas del siglo XIX y, aún hoy, en muchas películas de horror. Esta interpretación de la sexualidad desemboca en la construcción de prototipos femeninos de cuerpos cosificados; el erotismo explícito presente en el cine de horror, desde las producciones de la Hammer hasta las películas más contemporáneas se articula alrededor de primeros planos de cuellos, bocas, pechos y muslos femeninos. Esta reducción del cuerpo de la mujer a sus partes sexuadas necesariamente trae consigo su degradación a puro objeto: “una vez cosificado su cuerpo, es más fácil hacer con la mujer lo que se desee pues carece de una entidad real, no existe ya como un ser humano, y se verá como un mero objeto de placer masculino” (Etxeberria 638). Esta perspectiva masculina nos la presenta Boullosa a partir de la presencia de los amantes de Isabel quienes repudian su cuerpo (“¿Busca un alivio inmediato, este muchacho? ¿Qué busca? Está caliente... Pero parece que desprecia el cuerpo de Isabel” [Boullosa 189] o se aprovechan de su incansable sed (“Luzbel ha pasado la bola de la tipa entre sus amigos, y todos le cobran un billete por cogérsela y dejarse chupar un poco de sangrita” [201])). No obstante, además del punto de vista que nos presenta el cuerpo de Isabel convertido en objeto de placer masculino, Boullosa también describe el goce de la propia mujer, que parece encontrar alivio a su tristeza solo a través del sexo. El erotismo y la muerte aparecen intrínsecamente conectados, como ya los había descrito Jacques Lacan: “The presence of sex in the living being is bound up with death” (154). A este respecto, Juan Etxeberria describe ciertos ámbitos de la violencia patriarcal asociada a la cosificación del cuerpo femenino:

[E]l carácter hipnótico y vertiginoso de ambos misterios [la muerte y el sexo], así como el deseo de que sirvan como vía de escape al resto de acontecimientos cotidianos, hace que para algunos sicópatas poseer al otro no sea un proceso que termine tras el encuentro sexual convencional, puesto que normalmente no provoca en ellos la paz deseada, y por lo tanto es necesario ir más allá, subiendo en la escala de violencia. (368)

Este comportamiento sicótico es el que se reproduce en la historia de Isabel. En este caso, no obstante, no se trata de un tipo de violencia que demuestre la masculinidad hegemónica del hombre, sino que es la propia mujer cosificada la que la ejerce. Isabel es, al mismo tiempo,

víctima (de su relación “vampírica” con Jaime, que absorbió sus fuerzas hasta el punto de volverla loca de amor, del deseo de los hombres y la degradación de su propio cuerpo) y victimaria (en su papel como vampiro y *femme fatale*). Boullosa introduce las dos perspectivas para exponer las propias construcciones sexuadas del cuerpo y para desafiar ciertas concepciones genéricas.

En una entrevista concedida a Cristina Santos y Adriana Spahr, se le pregunta a Boullosa el porqué de la intrínseca conexión establecida entre sexualidad y monstruosidad en sus figuras femeninas, a lo que la autora responde enfatizando la figura de la Virgen como modelo impuesto a la mujer mexicana: “En ella [la Virgen], la torre de marfil, la más bella de todas, la perfecta, cabían todas las cualidades porque era virginal. De modo que al elegir el ejercicio de la sexualidad, debía elegirse también una nueva representación de la identidad que fuera voluntariamente monstruosa” (9). Así, debido a que la sexualidad no es una llave de la liberación (Santos y Spahr 9), la mujer que busca el placer del cuerpo se convierte, al mismo tiempo, en una figura monstruosa y en una alternativa al modelo virginal. Juli A. Kroll interpreta el texto de Boullosa como una propuesta feminista desde un subjetivismo posmoderno que cuestiona los modelos tradicionales de mujer, más allá de la figura de la virgen:

Addressing a perceived crisis in feminine subjectivity, “Isabel” participates in creative configurations of late twentieth-century feminist problems through clever manipulation of violent-horrific and womanly erotica as a way of rereading sexist and repressive heterosexual and romantic paradigms and their corresponding fictive, fairy tale narratives. This style and the questions it raises create a new poetic language and textual spaces for the radical urban *Putá*, *Llorona* and *Coatlicue* who displace Mexican virgins and brides with new millennium anti-heroes. (96)

Así, la mujer sexuada se convierte en *dislocadora* del orden social. Isabel no respeta los preceptos patriarcales que imponen sobre ella la elección de uno de los dos modelos establecidos (el virginal o el matrimonial) y sustituye la supuesta permanencia del matrimonio por la variedad sexual. La mujer sexuada de la tradición gótica, representada como monstruosa debido a su capacidad de alterar el orden patriarcal, se convierte en protagonista en el relato de Boullosa precisamente para exponer las incongruencias de su propia representación: mediante la reproducción del motivo que vincula la monstruosidad con la sexualidad femenina, la autora lo exhibe y, consecuentemente, lo critica. Isabel es una víctima de su propia naturaleza sexuada que, en lugar de funcionar como receptáculo de los miedos patriarcales, busca y define su propio placer. Es un engendro consciente de su

monstruosidad, que dibuja sus propios significados. Además, como afirma Blanco-Cano, “[e]lla busca llevar a su cama a un ser diferente cada noche; uno que represente un aspecto totalmente diferente del espectro social. Su deseo trasciende las categorías de género, la raza y la clase”. Isabel colecciona un arcoíris de amantes provenientes de diferentes contextos, y el erotismo de la narración se expande a través de la figura del vampiro hasta trascender tanto la diferencia sexual y genérica, como nacional: “Los cuerpos, entonces, son más amplios que el mundo. La pulgada del clítoris no tiene márgenes, la boca más honda que el océano, no hay palabras, ni nalgas, ni culo, ni labios, ni espalda, ni pechos, sino el tirón del gozo, la marea del gozo” (Boullosa 188). Propone Boullosa un nuevo modelo de sexualidad femenina, similar a la definida por las teorías *queer* y reproducida por otras ficciones de vampiros, pero intrínsecamente conectada con el cuerpo de la mujer mexicana, rompiendo “con el rictus de decencia sexual y dignidad tradicionalmente impuesta a los cuerpos femeninos en el texto nacional” (Blanco-Cano). El ambiente caótico en el que se ve inmersa Isabel responde así a la interpretación que Boullosa ofrece de la realidad y la historia nacional, que será examinada en el siguiente apartado.

2.4.2.3. La disolución de la historia nacional

Además de funcionar como un contrapunto a la imagen de la víctima femenina de la tradición gótica por un lado, y a la mujer fatal por otro, la figura de Isabel disloca la imagen ideal de la mujer pasiva y asexual que propone la república liberal en el México del siglo XIX. Asimismo, para Blanco-Cano, el hecho de que Boullosa elija reproducir el género “rosa-gótico” demuestra una voluntad de “evocar y desplazar varios de los discursos románticos con los que se formuló la identidad mexicana, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX”, pero sitúa su ficción en una contemporaneidad cuya coherencia se cuestiona a través del uso de la figura del vampiro. La presencia del vampiro como representante de lo sobrenatural descoloca las verdades de los grandes proyectos posrevolucionarios que se asentaban sobre la racionalidad y el progreso. Al contrario que lo prometido por estos discursos triunfalistas, la realidad de la nación mexicana de finales del siglo XX aún dista de alcanzar el proyecto modernizador.

La crítica a la desigualdad social del México contemporáneo se hace efectiva mediante la introducción de la peste, que afecta a la inmensa población de vagabundos que malviven en la ciudad:

Los periódicos no decían nada. Las estaciones de radio no decían ni pío. Las cifras se ocultaban. Por decenas caían, como moscas se morían los rostros anónimos, lastimados desde su nacimiento por la carcajada imbecil de la miseria. Era posible ocultar su muerte, porque su miseria no tenía voz. (Boullosa 211)

No obstante, la peste derroca a la ley del dinero que ha generado las diferencias de clases para instaurar la ley de la muerte: “¡Qué rico se vengaron entonces del silencio al que les habían sometido! La ciudad era de los miserables, de los que vivían en condiciones indignas, porque era su ley la que imperaba. Su ley era de la muerte” (212). La presencia de la mujer vampiro como representante de la muerte rompe con la desigualdad social e instaura el caos en un territorio gobernado por la irracionalidad. Como inmortal, Isabel es la única capaz de desenmascarar las verdades aceptadas de los discursos dominantes. Como afirma Blanco-Cano,

la mordida mortal y sexual de Isabel se convierte en la sinécdoque de la heroína de los olvidados del progreso: lo indigno no será su sexualidad sino la sistemática manutención de la pobreza que los diversos sistemas gubernamentales han perpetuado como moneda común para la mayor parte de los ciudadanos.

Así, Boullosa critica el sistema que dibuja la sexualidad femenina como una amenaza, cuando esta pasa a un segundo plano; lo verdaderamente monstruoso no es Isabel, sino la realidad que se vive fuera de su alcoba. De hecho, el comportamiento de Isabel deshace las desigualdades de la sociedad que la rodea principalmente de dos maneras: 1) al no hacer distinción de género o raza entre las personas de las que se alimenta, la epidemia vampírica se extiende uniformemente por toda la población de la ciudad de México y el resto de países que visita en Europa y Estados Unidos, y 2) al estar relacionada con la peste,⁸⁵ también actúa de agente igualador de destinos.

El juego genérico y la crítica intrínseca a los recursos formales que utiliza Boullosa funcionan de manera acorde con el gótico contemporáneo. En un artículo en el que explora algunas instancias del gótico mexicano y su relación con la presencia del terror en Estados Unidos, Antonio Alcalá concluye que “the Gothic has become the voice of skepticism

⁸⁵ Como bien apunta Madrid Moctezuma (32), es el Conde de Siruela el que apunta a la conexión entre las plagas históricas y el vampirismo: “Las epidemias de vampiros coinciden a menudo con épocas de plagas, durante las cuales hombres, mujeres y niños morían y se pudrían en los campos, como los corderos de su rebaño, dejado un hedor insoportable. En medio de este panorama se propagan las habladurías sobre vampiros, se comentan casos, se recomienda emplear ajo como protección y desenterrar a los muertos sospechosos para clavarles estacas o quemarlos... el vampiro simboliza la llegada de la peste y se le atribuye toda la causa de su origen. Por espacio de cien años, estas «epidemias» ocurrieron en Istria (1672), en el este de Prusia (1710 y 1721), Hungría (1725 a 1730), en la Serbia austríaca (1725 a 1732), de nuevo entre los prusianos (1750), en Silesia (1755), Valaquia (1756) y en Rusia (1772)” (35-36).

directed towards the failed project” (535). Este recurso conecta, una vez más, las imaginaciones góticas con la perspectiva posmoderna, y propone una visión fragmentada de la realidad y la historia que rompe con los esquemas hegemónicos de poder económico y, en el caso de la narrativa de Boullosa, también patriarcal:

The transgressions that break limits and boundaries in the Gothic point at the idea that there are as many versions of the world as there are perceptions of it. Although there is an official account accepted by the social group, there are always myriad forms of unrecognized versions of events. The Gothic fulfills the role of giving expression to such manifestations of unacknowledged history, and when doing this, it enables authors to question and reveal what lies beyond the realistic accounts of an event. (Alcalá 536)

La voz que el gótico contemporáneo ofrece a aquellos que no han podido contar su historia se refleja en el *multiperspectivismo* de la historia de Isabel que, a su vez, entronca con los rasgos esenciales del posmodernismo sudamericano, caracterizado por “su capacidad reactiva, contestataria y subversiva y su compromiso con unos contextos devastados por crisis económicas, inestabilidad democrática, injerencias “neocolonialistas” externas y sistemática marginación de los pueblos indígenas” (Díez Cobo 49). Frente al uso que se venía haciendo de la mujer vampiro como recipiente de los miedos patriarcales, Boullosa sitúa en el cuerpo femenino el lugar de la subversión, de manera que propone una ficción gótica que, escrita desde los márgenes, cuestiona las verdades impuestas sobre los individuos en un contexto inestable y caótico. A pesar del tono optimista que la autora utiliza al narrar la historia de Isabel, el escepticismo inherente al enfoque de Boullosa cristaliza en una visión oscura y desesperanzadora de las relaciones humanas: “Both Isabel’s sexual and amorous subjectivity and suffering, along with the story “Isabel” as an act of creation and dialogue with its readers, then, ask that the reader grapple with the impossibility and necessity of connecting with other human beings at the end of the millennium” (Kroll 102). La búsqueda incansable de la conexión de los cuerpos que lleva a cabo el personaje sobrenatural de la narración paradójicamente refleja el fracaso en las relaciones humanas contemporáneas. Isabel es una mujer vampiro que se adhiere a la tradición desde su posición en la posmodernidad. Su erotismo se convierte en enfermedad, y su angustia existencial en muerte. Los elementos de la leyenda y la literatura anterior, fusionados con los nuevos recursos instauran una comicidad que aparecerá con posterioridad en el “Vlad” de Carlos Fuentes.

2.4.3. “Vlad” de Carlos Fuentes

“Vlad” es el último cuento de los pertenecientes al volumen de relatos *Inquieta compañía* que el autor publica en 2004, y constituye una obra de especial relevancia; el vampiro que dibuja Fuentes no es solo un monstruo decimonónico de peligrosos colmillos, sino que se convierte en una especie de pretexto para dibujar una serie de preocupaciones del autor sobre el tiempo y la realidad mexicana. Así, encontramos en “Vlad” una reinención de la tradición gótica que es cómica a la par que sobria, y arcaica a la vez que moderna. El relato de Fuentes acoge una gran variedad de referencias a películas y textos escritos de distintos orígenes, aunque principalmente anglosajones, para configurar una obra que resume los rasgos esenciales que ha mostrado el vampiro hispanoamericano en literatura.

Fuentes ya había dibujado otros personajes, dueños de las tinieblas y delegados de la muerte en obras anteriores. Así, en una obra como *Aura* encontramos la figura decrepita de una mujer que juega con el tiempo. Nos habla Paz de la obsesión del autor mexicano por “el rostro arrugado y desdentado de una vieja tiránica, loca y enamorada. Es el antiguo vampiro, la bruja, la serpiente blanca de los cuentos chinos” (11). La anciana bruja de la novela de Fuentes habita un espacio gótico que puede reproducir un castillo encantado, o una tumba vampírica, en el que nada es lo que parece, el tiempo parece no importar, y el humano protagonista no es más que una víctima de lo sanguinario sobrenatural. Mientras que el Vlad de *Inquieta compañía* se alimenta de sangre, *Aura* bebe un vino rojo y espeso, y ambos sirven vísceras sangrientas en la mesa. Las criaturas que rondan la más reciente colección de relatos de Fuentes pertenecen al mundo de lo sobrenatural y, como *Aura*, *Consuelo*, o la propia figura del vampiro literario, habitan un espacio ambiguo en el que la muerte reina sobre la vida.

Los cuentos de *Inquieta compañía* reciclan algunos de los personajes con los que Fuentes ya había experimentado en otros trabajos aunque, esta vez, aparecen como repeticiones de sí mismos. El autor es consciente de estar inscribiendo su trabajo dentro de la tradición de lo insólito y decide ejercer un papel de actualizador de la tradición explorando, como afirma Duncan, la naturaleza misma de la fantasía literaria en el mundo posmoderno (227). Los relatos de la colección incluyen una nueva perspectiva que convierte a las brujas, los fantasmas y especialmente los vampiros en monstruos contemporáneos:

Globalization, racism, hate and prejudice based on religious and ethnic differences, class conflict, imperialism, exploitation, and other social themes are extremely important in the tales, and they place us firmly in the twenty-first century, where the

collision between Mexico's past and the future has created a narrow gap through which the fantastic can emerge. (Duncan 227)

En “La buena compañía” se nos presentan unas misteriosas ancianas que parecen haberse “quedado detenidas en otra época” (*Inquieta* 104) y que beben sopa de sangre, además de poseer un sótano con féretros, mientras que en “La bella durmiente” una mujer, que parece sumida en el sueño eterno, despierta de su muerte en vida sólo bajo el tacto del narrador, de manera que su existencia se alimenta del vigor ajeno. Estos elementos, junto con la agonía en la vida escénica de la Ofelia de “El amante del teatro”, y los fantasmas que retornan de la otra vida en “La gata de mi madre”, se configuran como alusiones al vampirismo, que el lector debe desenterrar de entre tantas tinieblas, para convertirse en preámbulo lapidario para “Vlad”, el último de los relatos del volumen, y el que muestra la figura de un vampiro axiomático heredero de una larga tradición de *chupasangres* universales.

“Vlad” está relatado en primera persona por un narrador que describe su vida cotidiana en México D.F., su hogar, su adoración por su hija y la fogosidad de su matrimonio. Sin embargo, ya desde el principio se nos advierte que algo escalofriante está a punto de invadir su tranquila existencia: “Cuando, semanas más tarde, la horrible aventura terminó, recordé que en el primer momento atribuí al puro azar que Dávila anduviese de viaje lunamielero en Europa y Uriarte metido en un embargo judicial cualquiera” (*Inquieta* 203). Debido a la ausencia de sus colegas en el trabajo, aparentemente justificada, el narrador del relato se reúne con su jefe, el anciano señor Zurinaga, en la antigua mansión porfiriana de éste. Allí Navarro recibe el sombrío encargo de encontrar techo a un noble procedente de los Balcanes, que no es otro que el mismísimo Drácula. Sin embargo, la verdadera identidad del extranjero se revela primeramente al lector, que sabe leer los diferentes signos que la dilucidan, como el hecho de que el visitante “sólo tolera la luz artificial” (Fuentes *Inquieta* 216), únicamente aparece de noche, o utiliza ropajes y pelucas que son manifiestos disfraces para ocultar su verdadera naturaleza, entre muchos otros. El protagonista, por su parte, no descubre la naturaleza vampírica de Vlad hasta que lo encuentra durmiendo en un ataúd en un túnel plagado de murciélagos, así como tampoco reconoce el peligro que la criatura presenta para su vida cotidiana hasta que su mujer y su hija lo abandonan para seguir al conde.

Más que la ambición de poder que dictaba los movimientos de Drácula, Vlad se muestra principalmente interesado en la hija pequeña de Navarro, que es físicamente idéntica a la niña vampiro que transformó al conde transilvano de Fuentes en *Nosferatu*, y que éste presenta y trata como a su hija. La mujer y la niña del protagonista no se muestran como víctimas de un monstruo procedente de un mundo ajeno, sino que parece que

conscientemente eligen la compañía del conde frente a su propia vida cotidiana. Mientras que la niña Magdalena juega con su nueva amiga, la pequeña vampira Minea, Asunción, la esposa de Navarro, una vez que ya vive con Vlad, le confiesa: “No soy prisionera. Me he escapado de tu prisión” (*Inquieta* 265). Así, el narrador se ve obligado a abandonar la mansión del vampiro, que se transforma en un castillo antiguo delante de sus ojos, y retornar a su vida diaria, solitario, vencido, y “condenado a muerte porque viviría con el conocimiento de lo que viv[ió] para que la negra tribu de Vlad no muriera” (*Inquieta* 270).

“Vlad” es quizás uno de los textos que mejor ejemplifican el concepto de *globalgothic* que se expuso más arriba. El cuento es, al mismo tiempo, una exploración de la literatura gótica en un contexto universal, y un examen de la situación real de México en esta realidad; responde, al mismo tiempo, a contextos globales y locales. Las referencias a otros textos de la tradición que configuran el complejo entramado intertextual que representa “Vlad” actúan como homenaje a la literatura y el cine de terror desde sus inicios hasta la actualidad, a la vez que sitúan el texto en el contexto del gótico global. Por otro lado, el vampiro, como personificación de la complejidad temporal que representa el gótico, le sirve a Fuentes para explorar temas relacionados con la identidad, el pasado y el futuro de un México que aún se querrela con la modernidad.

2.4.3.1. “Vlad” y la tradición gótica universal

Las referencias a otros textos en el relato son numerosas y variadas, y responden a diversos propósitos. No sólo elige Fuentes la figura del vampiro, antagonista por excelencia del imaginario gótico, como elemento principal de su narración, sino que disemina por el texto una serie de referencias reconocibles a otros vampiros literarios y fílmicos que ponen de manifiesto la intención del autor de conectar con una tradición anterior. Estos elementos de unión con otras prácticas son tan exagerados que necesariamente invitan a una interpretación paródica del texto (Ordiz Vázquez “IncurSIONES” 131), pero a la vez lo universalizan ya que sitúan las raíces de sus elementos en diversos lugares del mundo.

Así, Fuentes introduce referencias específicas al conde de Stoker, entre las que destaca el traslado del vampiro desde un espacio arcaico a un mundo moderno y reconocible, como el Londres del escritor irlandés en el siglo XIX. De la misma manera, el Maine natal de Stephen King en *Salem’s Lot* o la vibrante Nueva Orleans de Anne Rice en *Interview with the Vampire*, funcionan como nuevos espacios que habita un renovado vampiro. Otras referencias más específicas conectan el relato de Fuentes con el original de Stoker, como el

nombre del criado de Vlad, Borgo, o de la pequeña vampira, Minea. El primero evoca inevitablemente Paso Borgo,⁸⁶ un desfiladero en una zona de Rumanía cercana a la frontera con Ucrania donde el carruaje del conde espera a Jonathan Harker para llevarlo a su castillo en Transilvania. El nombre “Borgo” se configura como una tenebrosa referencia al *Dracula* original, incluso para quien no haya leído la novela de Stoker y, por esta razón, Fuentes lo utiliza como referencia explícita a este vampiro literario decimonónico. Minea, por su parte, tiene un nombre decididamente similar a la prometida y posteriormente esposa de Jonathan Harker, Mina Murray.

El vampiro de Fuentes también guarda una destacada similitud con una de las versiones cinematográficas del conde transilvano, el *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Francis Ford Coppola. La obra del escritor mexicano siempre se ha configurado en una relación muy directa con el cine, que se refleja, entre muchos otros, en su homenaje literario a *Citizen Kane* (1941) en *La muerte de Artemio Cruz*, o en su trabajo de guionista, junto con Gabriel García Márquez, para *El gallo de oro* (1964), adaptación de un texto de Juan Rulfo. Así, Fuentes, como Coppola, decide presentarnos una visión retrospectiva del Vlad Tepes histórico para definir el presente del vampiro, en vez de únicamente mostrar un monstruo delegado del Mal absoluto sin dimensión histórica que explique su comportamiento más allá de alusiones y conexiones con Satán. Christopher McGunnigle, en su estudio sobre la adaptación cinematográfica de Coppola, afirma que “Coppola’s version creates a new heterogeneous blend of the corrupted legends of Prince Vlad the Impaler woven together with the literary Dracula within a Harlequin Romance format” (172). Esta combinación de la historia de Vlad, príncipe de Valaquia, con la ficción de Stoker, y la ambientación entre romántica y circense que aporta el director, se refleja en la obra de Fuentes, en la que el vampiro se asemeja a un *drag queen* de ultratumba que duerme en una cripta pero posee un dormitorio “con toda suerte de cosméticos y una fila de soportes de pelucas” (Fuentes *Inquieta* 230) y se viste con un batón “con cuello de piel de lobo” y “largo hasta los tobillos, digno del zar de una ópera rusa, bordado de oros viejos” (Fuentes *Inquieta* 233). Este Drácula transformado de Fuentes parece una réplica cómica del Gary Oldman de la adaptación cinematográfica, que recibe a Jonathan Harker en su castillo vistiendo algo similar a un batín, de seda roja brillante con bordados en oro y una cola tan larga que arrastra lánguidamente, y con un peinado excesivamente elaborado para no ser una peluca. De la misma manera, algunas de las frases de Vlad son manifiesto reflejo de las palabras del Oldman vampírico,

⁸⁶ Este afamado puerto se dio a conocer gracias a la narración de Stoker, y ahora es el lugar del hotel Castel Drácula, además de la sede de otras atracciones turísticas relacionadas con el vampiro transilvano.

más que homenajes al conde transilvano original. Así, mientras que Drácula se disculpa por no acompañar a Jonathan Harker en su cena, nada más llegado éste al castillo del noble, con un “I pray you, be seated and sup how you please. You will, I trust, excuse me that I do not join you; but I have dine already, and I do not sup” (Stoker 27), el vampiro de Coppola y el de Fuentes son notablemente menos circunspectos y, debido a lo esperable de sus comentarios, incluso cómicos. Así, un vampírico Gary Oldman afirma “You will, I trust, excuse me that I do not join you but I have already dined and I never drink... wine”, mientras que el Vlad de Fuentes, después de que Navarro le pide que le acompañe con una copa, responde concisamente, y a imagen de la versión cinematográfica, “Yo nunca bebo... vino” (Fuentes *Inquieta* 221). Cabe destacar que el mismo diálogo se reproduce ya en el *Dracula* de 1931 con Bela Lugosi y que el uso que Coppola hace de ella es también una reapropiación de esta obra. La afirmación, excesivamente evidente para un lector de nuestro siglo, acentúa la clave irónica del relato del escritor mexicano, a la vez que funciona como guiño a las versiones cinematográficas.

La cualidad más significativa que Fuentes recoge del vampiro de Coppola es la que le concede una nueva dimensión ligeramente más humana. Sin llegar al extremo de los vampiros de Anne Rice, convertidos en nuevas versiones de un Fausto condenado a las tinieblas, Coppola y Fuentes presentan un ser cuyas acciones se ven dominadas ya no por el afán de poder que inspiraba al Drácula original, sino por sentimientos más humanos, como el amor. Así, el vampiro de Coppola renuncia a la vida natural cuando clava su espada en una cruz cristiana en su castillo, y convierte a su difunta esposa Elisabeta en su nueva religión mientras manifiesta “I renounce God! I shall rise from my own death to avenge hers with all the powers of darkness!” Coppola convierte a Drácula en un hombre enamorado que dedica su vida eterna a la búsqueda de su esposa perdida, que aparece personificada en Mina Murray, la prometida de Harker. Es entonces esta figura de Elisabeta/Mina la causante de la conversión en vampiro del guerrero Draculea (supuestamente Vlad Tepes) en un primer momento y, en segundo lugar, de su viaje a Londres en búsqueda de la personificación de su esposa perdida. La naturaleza vampírica y las acciones del Vlad de Fuentes, por su parte, también están supeditadas a una figura femenina, en este caso la niña Minea. Es la pequeña vampiro la que le da al Conde su vida eterna, cuando éste se encuentra enterrado vivo en una lápida incomunicada como castigo por sus múltiples crímenes y, por ella, Vlad, después de buscar muchos años una compañera de juegos perfecta para su Minea, viaja a México, en búsqueda de Magdalena. Ante la estupefacción del narrador, el vampiro manifiesta:

Mírela bien y entiéndalo bien. No me interesa su esposa, Navarro. Me interesa su hija. Es la compañera ideal de Minea. Son casi gemelas, ¿se dio usted cuenta? Viera usted la cantidad de fotografías que hube de escudriñar en las largas noches en mi arruinado castillo en la Valaquia hasta encontrar a la niña más parecida a la mía. (*Inquieta* 258)

Así como en el relato de Fuentes Magdalena y Minea se nos describen como prácticamente gemelas, en la versión de Coppola Winona Ryder interpreta a ambas: Elisabeta, la esposa del Draculea/Vlad Tepes histórico, y a la virginal Mina Murray, personificación de ésta. Las niñas tienen “La misma estatura. La misma cara. Sólo el atuendo era distinto” (*Inquieta* 255), de la misma manera que Coppola viste a Ryder con dos indumentarias distintas para encarnar a diferentes personajes. Y así como Vlad describe la ardua tarea que le llevó a encontrar a Magdalena, un Drácula disfrazado de noble victoriano susurra a la Mina de Coppola “I have crossed oceans of time to find you.” El Drácula de la gran pantalla encuentra un retrato de Mina que descansa encima de la mesa de Harker, e inmediatamente reconoce la cara de su amada Elisabeta. Así, la Mina del film y la Minea del relato comparten más que un expreso parecido en sus nombres, y se presentan como elementos indispensables para la configuración del argumento, como razones para la vida eterna y maldita de los vampiros de la pantalla y el papel, y como figuras que añaden una explicación al comportamiento del monstruo, que consecuentemente, como padre o enamorado, se impregna de humanidad.

La película de Coppola surge durante lo que se considera el *horror boom* norteamericano, un periodo que comprende los últimos años del siglo XX en los que la literatura de terror gótico adquiere tal importancia que se la llega a considerar un fenómeno cultural (Goddu “Vampire” 126). Los años previos atestiguan la publicación de obras que dotan a sus vampiros de voz narrativa, los dibujan como seres compasivos y cariñosos, incluso a veces menos egoístas que los hombres y mujeres del mundo, o los sitúan en una comunidad que los convierte en seres sociales y, por consiguiente, más humanos. Afirma McGunnigle que “Coppola intended to portray more accurately the story of the original Dracula-figure whom Stoker depicted in his novel” (172). No obstante, el nuevo *nosferatu* que crea el director está necesariamente influenciado por este cambio progresivo en la figura literaria del vampiro que se refleja en las obras ya mencionadas, y el Drácula de la gran pantalla adquiere una dimensión más humana a través de los ojos de Coppola, que contrasta con la concepción satanizada que dibujó Stoker. Mientras que el conde transilvano original era un personaje plano, que respondía a los designios de una lucha bien definida contra el Bien, el nuevo Drácula es una figura con diversos niveles que responde a diferentes concepciones de vampiro. McGunnigle define las tres personalidades del Drácula de Coppola

como “Wild Thing” (180), “Dragula” (179) y “Prince Vlad” (180). Esta caracterización tripartita también puede servirnos para definir las diferentes caras de los monstruos de Fuentes que, como figuras híbridas, son un producto de concepciones y tradiciones variadas.

Así, la “Cosa Salvaje”, “a werewolf-like creature of raw naked masculinity who brings along with it a tempest of rain and lesbian kisses in the garden” (McGunnigle 180) que arranca violentamente la virginidad de Lucy en el jardín en la versión de Coppola, representa la bestialidad reprimida, los instintos sexuales más básicos, y su naturaleza “is monstrous in its identification with such unacceptable desires.” (McGunnigle 180). En “Vlad” este deseo monstruoso se plasma en el fragmento en el que Borgo, ante los ojos atónitos de Navarro, se lleva a su boca los pezones de la pequeña Minea, hasta que desaparecen, poco después de afirmar que no tocará a Magdalena porque “el amo”, “*se réserve les petits choux bien pour lui*” (Fuentes *Inquieta* 256). En ambos textos se relaciona la monstruosidad y la sexualidad en la evocación de una imagen de abyección.

Por otro lado, McGunnigle define la segunda concepción de vampiro en *Bram Stoker’s Dracula* de la siguiente manera: “Dragula is Dracula’s epitomized Other, a violent, effeminate, emasculated, homosexual, cross-dressing, pimping Count who combines all sexual perversions into an asexual form” (176). Apoya el autor su argumento en el ya mencionado atuendo del Conde cuando conoce a Jonathan Harker:

While Stoker’s Dracula possessed ‘bushy hair that seemed to curl in its own profusion’ (16), Dragula’s aristocratic hair-style, woven up into a double bun is likewise a feminine characteristic, ever so similar to the wig that Norman Bates wears in *Psycho* when he dresses up as his Mother. His pomp and circumstance outfit comes across as nothing more than a rather elegant and expensive bridal train. Combining these feminine traits with Dragula’s wrinkled and pallid complexion and limp-wristed claps of glee as his brides devour a small infant, Dracula is a terrifying figure of irresolute gender. (McGunnigle 177)

En “Vlad”, Navarro descubre la existencia de este violento y afeminado conde después de encontrar las numerosas pelucas en su recámara, cuando el vampiro sale de la ducha mostrando su cuerpo, “blanco como el yeso”, que no tiene “un solo pelo en ninguna parte, ni en la cabeza, ni en el mentón, ni en el pecho, ni en las axilas, ni en el pubis, ni en las piernas” (Fuentes *Inquieta* 231). El *Drágula* de Fuentes es, así como el de Coppola, una figura homosexual, travestida y, a la vez, de género ambiguo.

Por su parte, el “Príncipe Vlad”, de la versión cinematográfica, que representa la cara del personaje que pierde a su esposa amada, elige una vida eterna y maldita para poder

vengar su muerte y para poder reencontrarse con ella, se presenta ante Mina como un seductor que termina cautivando a la dama, y cuyo erotismo alcanza su clímax en la escena que ambos comparten, en el aposento de ella:

MINA: Yes, my love, you found me.

DRACULA: My most precious life.

MINA: I've wanted this to happen. I know that now. I want to be with you always.

Segundos después, Mina bebe sangre del pecho abierto del conde transformado en Príncipe Vlad. Esta cara de Drácula la conocemos en el relato de Fuentes a través de una Asunción convertida en vampiro que afirma: “Gozo con Vlad. Es un hombre que conoce instintivamente todas las debilidades de una mujer...” (Fuentes *Inquieta* 265). Sin embargo, el lado más humano del vampiro de Fuentes, que funciona como el equivalente al príncipe descrito por McGunnigle, es el que permite a Vlad mostrar su afecto por la pequeña Minea. El nuevo *nosferatu* no viaja a México únicamente para alimentarse de sus mujeres y extender su reino de terror, sino que tiene unas razones más altruistas y, al cuidar de una pequeña vampiro, desaparece parte de su monstruosidad. Así como las acciones del Príncipe Vlad de Coppola responden a su pasión amorosa, más fuerte que el tiempo y la muerte, el vampiro de Fuentes actúa en beneficio de su pequeña, su “única y verdadera familia” (Fuentes *Inquieta* 258).

Tanto Coppola como Fuentes buscan la conexión del vampiro ficcional con la figura de Vlad Tepes, y ambos autores entremezclan tradición literaria y realidad histórica para configurar sus *no muertos*. Mientras la supuesta relación de Drácula con Tepes en la versión cinematográfica se especifica al comienzo del film, a modo de introducción al argumento posterior, la dimensión histórica del personaje de “Vlad” la conocemos a través de un manuscrito que Zurinaga entrega a Navarro. Los acontecimientos que se narran en dichos papeles coinciden, de una manera bastante precisa, con la crónica de la vida de Tepes. El gobernante ascendió al trono de Valaquia en 1448, como indica el relato de Fuentes, y fue un dirigente cruel y sanguinario. Muchas de las acciones atroces que se describen en “Vlad” tienen una razón histórica en las actuaciones del personaje, que gustaba de torturar amputando diferentes partes de la cara de sus enemigos y los genitales de las mujeres. Parece que también es verídico el hecho de que abrió el vientre a una de sus amantes que había asegurado estar embarazada de él. Ciertos nombres que aparecen en “Vlad” también son históricamente verídicos, como el de Barasab Laiota, vioivoda del principado de Valaquia en distintas ocasiones durante el siglo XV. Es también notable que uno de los hijos del Vlad original sea Minhea III, príncipe de Valaquia de 1508 a 1510, mientras que, como ya he

apuntado, la hija adoptada del vampiro de Fuentes (y su mayor obsesión) se llama Minea, y la esposa de Jonathan Harker en la novela de Stoker, y el amor perdido y recuperado del Drácula de Coppola tengan de nombre Mina. Las actividades sanguinarias del Vlad histórico se configuran como un castigo cruel a sus enemigos, y una sanción brutal contra acciones que consideraba inmorales, como el adulterio. Fuentes, no obstante, se detiene en la violencia sin justificación de las mismas. Así, el escritor añade ferocidad a los hechos históricos, comentarios como “Vlad sólo estaba aliado con Vlad y con el poder de la crueldad” (Fuentes *Inquieta* 249) y un nuevo final, en el que el dirigente rumano termina su vida humana enterrado vivo, para favorecer la leyenda vampírica que rodea al personaje. De esta manera, la intertextualidad presente en el relato de Fuentes tiene una dimensión cinematográfica, que lo conecta con versiones de la gran pantalla, principalmente la adaptación de Coppola, una histórica, que lo relaciona con la vida del gobernador Vlad Tepes, y una literaria, que lo vincula a otros vampiros del imaginario poético de la tradición.

Mauricio Molina apunta que el relato de Fuentes presenta “múltiples elementos provenientes de Le Fanu, Bram Stoker o las versiones cinematográficas de *Nosferatu*, la de Murnau en su versión muda y la de Werner Herzog protagonizada por Klaus Kinski” (35). Así, el vampiro de Fuentes, como el de las dos versiones alemanas de *Nosferatu*, no tiene pelo y su cuerpo es “completamente liso, como un huevo” (Fuentes *Inquieta* 231), lo que evoca irremediamente la imagen de la cabeza ovoide de ambos *nosferati*. De la misma manera, las “uñas de vidrio, largas, transparentes” (Fuentes *Inquieta* 220) son parejas a las de los vampiros de las versiones cinematográficas.

Fuentes añade un rasgo monstruoso a la caracterización de su vampiro y convierte a los hipnotizadores ojos de otros Dráculas en dos cuencas vacías, “[d]os ojos sin ojos. Dos lagunas de orillas encarnadas y profundidades de sangre negra” (Fuentes *Inquieta* 242). Sin embargo, y a pesar de su aspecto grotesco, Vlad también se configura como un seductor, que, de acuerdo con Asunción, conoce “instintivamente todas las debilidades de una mujer...” (Fuentes *Inquieta* 265). Borgo, el sirviente jorobado de Vlad, podría considerarse una versión del Quasimodo de los *Universal Monsters*, las criaturas de terror de las películas de la productora norteamericana Universal. La galería de monstruos que estos estudios llevaron a la gran pantalla comienzan con *The Hunchback of Notre Dame* (1923) y continúan con películas como *The Phantom of the Opera* (1925), *Dracula* (1931), *Frankenstein* (1931), *The Mummy* (1932), *The Invisible Man* (1933), *Bride of Frankenstein* (1935), *Werewolf of London* (1935), *Son of Frankenstein* (1939), *The Wolf Man* (1941), o *Creature from the Black Lagoon* (1954). En *House of Frankenstein* (1944), el malvado doctor Niemann tiene un

asistente corcovado, y juntos escapan de prisión para encontrarse con Drácula, el Hombre Lobo y el monstruo de Frankenstein. También la productora británica *Hammer Productions* cuenta con un gran número de películas en las que aparecen jorobados siniestros, como *The Revenge of Frankenstein* (1958), en la que el doctor que le da el título al film trasplanta el cerebro de su giboso ayudante a un nuevo cuerpo. Asimismo, la representación sexual del vampiro es una característica que se asemeja más a los rasgos de las películas de la Hammer que al relato moralista y cristiano de Stoker. En su análisis de *Horror of Dracula* (1958), Patrick Day subraya como la versión cinematográfica dibujó la sexualidad del vampiro, y de Mina y Lucy, como mucho más explícita de lo que el escritor irlandés hubiera aceptado:

While the plots of the Hammer movies are, as with Stoker's novel, stories of deadly battle between Good and Evil, a second drama is enacted on the screen through images of the tension, rather than the confluence, between the moral story and the sexual spectacle. Even as Dracula is trying to take their souls, we see Lucy and Mina prepare themselves for him while lying in bed, accepting his advances as if he were a lover. (21)

Tanto Vlad, como Borgo y la niña vampiro, así como los protagonistas humanos del relato de Fuentes son seres manifiestamente sexuales, y esta característica carnal, probablemente heredada de las versiones cinematográficas de *Dracula*, se aleja notablemente de las sugerencias moralistas de Stoker.

La figura de la niña vampiro, por su parte, evoca inevitablemente a Claudia, la pequeña *no muerta* de *Interview with the Vampire* de Anne Rice. La descripción que Fuentes, a través de Navarro, hace de la pequeña vampiro, la única familia de Vlad, presenta una imagen grotesca de una figura a medio camino entre una niña y una muñeca de porcelana, pero a la vez siniestra y fatal, una versión infantil de la seductora *femme fatale* de otros relatos vampíricos, como la Carmilla de Le Fanu, o la Isabel de Boullosa, pero cubierta de un halo de falsa inocencia:

La otra niña vestía toda de rosa, como las muñecas en el cuarto que yo había visitado esta mañana. Usaba un vestido rosa de falda ampona y llena de olanes, con rosas de tela cosidas a la cintura, medio color de rosa y zapatillas de charol negro. Tenía una masa de bucles dorados, en tirabuzón, con un moño inmenso, color de rosa, coronándola.

Era de otra época. (Fuentes *Inquieta* 255)

Si la novela de Rice fue notoria entre público y crítica, la homónima versión cinematográfica de 1994 dirigida por Neil Jordan, con Brad Pitt, Tom Cruise, Antonio Banderas y una

pequeña Kirsten Dunst como la niña vampiro, convirtió a Louis, Lestat y Claudia en los vampiros representativos del nuevo paradigma del gótico norteamericano y occidental. Es, por tanto, inevitable que cualquier narración en la que aparezca una pequeña vampiro evoque la novela de Rice o la adaptación de Jordan. Claudia, como Minea, también tiene un pelo rizado y lleno de tirabuzones dorados, su aspecto físico es el de una muñeca y se convierte en hija adoptiva de unos vampiros. La propia niña pide cuentas a Lestat y a Louis sobre su eterno aspecto infantil, y pregunta al primero, en la versión cinematográfica, sobre la razón del mismo: “You dress me like a doll. You make my hair look like a doll’s. Why?” De la misma manera, las dos mujeres vampiro poseen un gran número de muñecas en una habitación de aspecto inocente pero siniestro: “Aquí todo era de color de rosa. Las cortinas, los respaldos de las sillas, el camisón tendido cuidadosamente junto a la almohada. ... Había media docena de muñecas reclinadas contra las almohadas. Todas rubias y vestidas de rosa. Pero todas sin piernas (Fuentes *Inquieta* 240). Fuentes añade un toque lúgubre a la habitación de Minea con la implícita amputación de las extremidades de los juguetes por parte de la niña. Claudia, por su parte, cansada de su aspecto de eterna infante y deseando una figura de mujer, asesina a una dama y esconde su cuerpo en su cama, debajo de una montaña de muñecas.

De la misma manera, Didier, el hijo de Navarro y Asunción que murió ahogado cuando era un niño, representa no solamente la conexión entre la infancia y la muerte que aparece en “Vlad”, y también en las descripciones de Claudia en *Interview with the Vampire*, sino que también encarna la imposibilidad del niño de crecer alguna vez, el “retrato para siempre fijado en la niñez” (Fuentes *Inquieta* 215). Esta interrupción del crecimiento que impone la muerte es la obsesión de la niña vampiro de Rice y se configura como el desvelo que finalmente desemboca en su destrucción.

El relato de Fuentes está repleto de referencias a otras obras y diversas intertextualidades que no han sido analizadas. Por ejemplo, Don Eloy se refiere a su morada citando el *Prelude* de Wordsworth -“*A dreary mansion, large beyond all need... repitió con ensoñación insólita el anciano abogado*” (Fuentes *Inquieta* 207)-, mientras que Minea y Magdalena cantan en el jardín, rodeadas de estacas, la letra de *Golden Slumbers* de The Beatles, a su vez basada en el poema “Cradle song” de Thomas Dekker:

*Sleep, pretty wantons, do not cry,
And I will sing a lullaby:*

Rock them, rock them, lullaby... (Fuentes *Inquieta* 268)⁸⁷

“Vlad” presenta así una figura vampírica que concentra diferentes tradiciones literarias y filmográficas, pero que también conecta con otros ámbitos culturales del mundo occidental. Las últimas palabras del monstruo de Fuentes funcionan como epítome a esta conglomeración de referencias mediante su conexión con otros vampiros de la tradición:

- ¿Se va de la Ciudad de México? - insistí con voz de opio.

- No, Navarro. Me *pierdo* en la Ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Bremerhaven, en Nueva Orleans, donde quiera que me ha llevado la imaginación y el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta. Me confundo entre las multitudes nocturnas, saboreando ya la abundancia de sangre fresca, dispuesto a hacerla mía, a reanudar con mi sed la sed del sacrificio antiguo que está en el origen de la historia... Pero no lo olvide. Siempre soy Vlad, para los amigos. (Fuentes *Inquieta* 267)

Estas palabras universalizan el mito del vampiro, y conectan todos los *nosferatu* de la historia de la literatura y el cine, que se funden en una única figura. Así, el Lord Ruthven de Polidori en *The Vampyre*, que ronda Londres y Roma, el Drácula de Stoker, que aterroriza a la sociedad londinense del siglo XIX, el Lestat de Rice, que en *The Vampire Lestat* (1985) viaja a la capital italiana en época de Augusto, pero que en *Interview with the Vampire* reside en Nueva Orleans y el *Nosferatu* de Murnau, que se pasea por las nocturnidad de Bremen, se unen al *no muerto* mexicano para conformar una única figura en el imaginario occidental que, a su vez enlaza con los sacrificios sanguinarios de la Antigüedad. Este vampiro, ahora universal, es el terror que deambula en las noches de la imaginación humana, y es siempre el mismo, “Vlad, para los amigos”.

2.4.3.2. El gótico y la realidad mexicana

El monstruo de Fuentes es heredero de una larga tradición de monstruos universales, nacidos en el papel, en el celuloide, y en los terrores conscientes e inconscientes de los pueblos. Sin embargo, Vlad no es únicamente un producto del pasado que habita el presente de un México D.F. superpoblado, no es solo un fantasma gótico que retorna para rondarnos, sino que se configura como un fruto híbrido de dicho legado y de las propias preocupaciones y rasgos definitorios de la narrativa del autor. Fuentes es consciente de la reiteración, quizás

⁸⁷ En cursiva en el original.

excesiva, de la aparición del vampiro en la literatura de terror, y aún así nos presenta un protagonista inocente e iluso que parece no saber leer los signos que se presentan ante sus ojos, y que ignora la naturaleza vampírica de Vlad incluso páginas después de que el lector ya la haya adivinado. La ingenuidad de Navarro es tan obvia, que evoca la de heroínas góticas de siglos anteriores pero que en nuestro siglo ya roza la necedad, hasta el punto de resultar cómica. Así lo analiza Matías Barchino Pérez, quien afirma que “Fuentes se adentra con sumo gusto en unos relatos que cumplen paso por paso con los elementos caracterizadores del viejo relato de terror como una solución literaria paradójica y en cierta medida irónica” (37). Ya la primera escena que nos presenta el autor mexicano augura el irremediable encuentro del protagonista con el monstruo gótico ya que, en la descripción de la mansión de Zurinaga, encontramos condensadas en únicamente dos párrafos, palabras como “oscuro”, “gélida”, “piedra gris”, “terciopelo rojo”, “macabro”, “cabezas taladradas”, “fantasmagóricos”, “pesadillas”, “distorsiones” “horror” y “miedo” (Fuentes *Inquieta* 206). La reunión consciente de los tópicos y el lenguaje del primer gótico, junto con la inocencia inverosímil del narrador a pesar de los múltiples indicios de lo siniestro y las numerosas referencias a otros relatos y filmes, así como los intentos de Vlad por ocultar su naturaleza mediante un disfraz ridículo son algunos de los rasgos que acentúan la comicidad del cuento de Fuentes.

Barchino Pérez afirma que el escritor mexicano aprovecha “la sensación de *déjà-vu* que deja en el lector la aparición de elementos ya conocidos para preocuparse de nuevo por algunas de sus obsesiones personales e intelectuales” (38). Así, el autor se apropia del gótico y reutiliza sus tópicos más reconocibles, de manera que nuestra atención se centra en nuevos elementos, en otros argumentos que no son meras repeticiones, para así introducir sus propios razonamientos y preocupaciones. “[T]he Gothic in Fuentes”, alega Gutiérrez Mouat, “is the dark mirror, buried deep within the larger work, that reflects negatively on the mainstream themes deployed by the author’s more established novels” (99). De esta manera, argumenta el crítico, los temas principales que encontramos en la narrativa de Fuentes, como los referentes a la identidad mexicana, al tiempo y a la importancia de la historia, reaparecen en sus relatos góticos con una nueva esencia siniestra.

En la conclusión a su trabajo *Unraveling the Real* (2010), Cynthia Duncan interpreta los cuentos comprendidos en *Inquieta compañía* como ejemplos de la dirección que está tomando la literatura de fantasía escrita en el territorio latinoamericano en el contexto posmoderno. Para la autora, la obra explora temas nativos en el contexto universal, “it attempts to explore the way Mexicans deal with the notion of self and otherness on a personal, national and international level” (228). El protagonista del primer cuento de la

colección, “El amante del teatro”, es una figura extremadamente paradójica, cuyas contradicciones reproducen el choque entre el viejo y el nuevo mundo, repetidamente investigado en otras obras de Fuentes. Lorenzo (Larry) O’Shea es un mexicano de ascendencia irlandesa que vive en Londres, orgulloso de ser mexicano pero que prefiere vivir en Londres, a pesar de que se siente inseguro por ser un latino habitando un mundo anglo. O’Shea trabaja como técnico en la industria cinematográfica pero nunca acude al cine, ya que prefiere el teatro, y está convencido de que la tecnología ha sustituido a la imaginación y la creatividad en el mundo moderno pero, cuando está solo, construye mundos imaginarios que se convierten en su realidad. Por estas razones, Duncan considera el personaje de Lorenzo O’Shea una inversión del de Vlad:

Vlad is a Central European count living in Mexico City. Like Lorenzo, he feels displaced outside his native land, he lives in complete isolation from others, and he tries to avoid contact with the world around him. But while “the lover of the theater” feels weak and intellectual, Vlad is strong and powerful. Lorenzo becomes a victim, and Vlad is the victimizer. Vlad does not doubt himself and does not hesitate; he knows what he wants and he takes it. (Duncan 228-9)

El personaje de O’Shea es más similar al de Navarro, que se configura como la principal víctima del conde: al final del cuento, Navarro se encuentra con que su mujer y su hija le han abandonado, con que todo lo que daba significado a su vida ya no existe: “Lorenzo and Yves suffer because they cannot find a way to fit into the world around them, Lorenzo because he is a foreigner in another land, and Yves because he allows a foreigner to dominate him in his own land” (Duncan 229). Ambos personajes son un producto de siglos de colonialismo, de la crueldad del mundo contemporáneo y del desequilibrio entre el viejo y el nuevo mundo (Duncan 229). Los dos son figuras que desafían las verdades construidas sobre la identidad mexicana y reflejan la realidad del individuo en el México D.F. contemporáneo en un contexto global.

El otro tema recurrente de la narrativa de Fuentes, que tiene un protagonismo especial en “Vlad” es el del tiempo. Afirma Barchino Pérez que “el denominador común de toda la obra de Fuentes es la importancia que ha concedido siempre al problema del tiempo y su tratamiento narrativo” (29-30). El tiempo, para el autor, es de naturaleza misteriosa, ya que, tanto pasado como futuro pertenecen a la inmediatez del presente y a la imaginación humana, en un mundo en constante cambio. La clave que enlaza las ideas de Fuentes con las concepciones góticas en general, y que se aplica particularmente a su particular vampiro es la que subraya la importancia del pasado como elemento necesario del presente. Afirma el

propio Fuentes: “Cuando expulsamos al pasado por la ventana, no tarda en regresar por la puerta principal, disfrazado de las más extrañas maneras” (Fuentes *En esto* 272). En “Vlad”, el atuendo que viste el pasado es de monstruo del ayer, heredero de una larga tradición de vampiros occidentales y los ritos y sacrificios antiguos que originan la Historia. El vampiro de Fuentes se configura como una figura paradójica, ya que es una criatura inmortal que vive fuera del tiempo lineal (el propio Vlad confiesa “La niña me arrancó del tiempo y me condujo a la eternidad” *Inquieta* 262), pero a la vez encarna un pasado histórico y literario que habita un presente cambiante. Pasado y presente están superpuestos en la narración y la existencia de ambos es necesaria para comprender la naturaleza del vampiro y del tiempo eterno que habita.

Se establece así un paralelismo entre la ciudad de México y la figura del *nosferatu*, que representa estos tiempos superpuestos que comparten un mismo espacio. Así es como describe Navarro la mansión de su jefe, el señor Zurinaga:

Es una de las últimas mansiones llamadas porfirianas, en referencia a los treinta años de dictadura del general Porfirio Díaz entre 1884 y 1910 -nuestra *belle époque* fantásica- que quedan de pie en la colonia Roma de la Ciudad de México. A nadie se le ha ocurrido arrasar con el barrio entero, para construir oficinas, comercios, o condominios. (Fuentes *Inquieta* 205)

Esta descripción, que aparece poco después de comenzar el relato, augura la posterior invasión del pasado en el presente, y es una estructura que ya había utilizado años antes el propio Fuentes en *Aura*:

Te sorprenderá imaginar que alguien vive en la calle de Donceles. Siempre has creído que en el viejo centro de la ciudad no vive nadie. Caminas con lentitud, tratando de distinguir el número 815 en este conglomerado de viejos palacios coloniales

Levantarás la mirada a los segundos pisos: allí nada cambia. (Fuentes *Aura* 13)

Así se describe la calle en la que viven Aura y Consuelo, que pertenecen a dos momentos diferentes de la historia, y que confluyen en el presente de su protagonista, Felipe Montero. Tanto en “Vlad” como en *Aura*, la realidad sobrenatural encarna diferentes tiempos que amenazan la realidad del protagonista, en un espacio también formado por un pasado y un presente superpuestos. “La ciudad de México”, afirma Barchino Pérez, “permanece casi siempre como un elemento que, a pesar del cambio implacable de su fisionomía y el acoso de la especulación y de su descomunal población, permanece arraigada a su propia historia” (34). “Todos sus tiempos son uno”, declara Fuentes hablando de México, “el pasado ahorita, y el futuro ahorita, el presente ahorita” (Fuentes *En esto* 184). El presente y el pasado se

funden en los cuentos góticos del autor, y la figura del vampiro en “Vlad” actúa como encarnación de esta nueva concepción no lineal, que coincide con la multiplicidad temporal del espacio mexicano que ronda. Y esta nueva noción de tiempo está irremediabilmente unida a la identidad mexicana, enredada en diferentes tiempos, entre los que destacan el moderno y el nativo. “Un repertorio de posibilidades que hemos olvidado o aplazado o expulsado de nuestros conceptos de tiempo progresista nos aguarda calladamente en el mundo indígena”, afirma Fuentes, “reserva de todo lo que hemos olvidado y despreciado, la intensidad ritual, la sabiduría atávica, la imaginación mítica, la relación con la muerte, la manera de contar el tiempo” (Fuentes *En esto* 272).

No obstante, el pasado y el presente no son los únicos tiempos que aparecen en “Vlad”. Ricardo Gutierrez Mouat afirma que, en Fuentes, “the nostalgia for the past is not as important as the critique of the future” (302). El relato del escritor, además de una marcada intertextualidad, una trabajada ironía y un desarrollo de una nueva concepción de tiempo, esconde una crítica al presente de México, enmascarada en breves comentarios de Navarro, además de en la asociación de la infancia con la muerte. Así, el narrador recuerda la ciudad de México, en el pasado, como una capital “pequeña, segura, caminable, respirable, coronada de nubes de asombro y ceñida por montañas recortadas con tijera” (Fuentes *Inquieta* 244), pero lo que se encuentra, cuando se dispone a conducir su moderno BMW hasta la mansión de Zurinaga por última vez, es un espacio contaminado y desolado, reflejo constante de grandes desigualdades sociales:

Nunca me pareció más torturante la lentitud del tráfico, la irritabilidad de los conductores, la barbarie de los camiones desvencijados que debieron quedar proscritos tiempo atrás, la tristeza de las madres mendigas cargando niños en sus rebozos y extendiendo las manos callosas, el asco de los baldados, cirgos y tullidos pidiendo limosna, la melancolía de los niños payasos con sus caras pintadas y sus pelotitas al aire, la insolencia y torpeza obscena de los policías barrigones apoyados contra sus motocicletas en las entradas y salidas estratégicas para sacar «mordida», el paso insolente de los poderosos automóviles blindados, la mirada fatal, ensimismada, ausente, de los ancianos cruzando las calles laterales a tientas, inseguros, hombres y mujeres de pelo blanco y rostros de nuez resignados a morir como vivieron. (Fuentes *Inquieta* 245)

Y frente a toda la miseria de la realidad, el mundo utópico de las quimeras publicitarias, blancas, rubias e irreales: “Los ridículos, gigantescos anuncios de otro mundo fantástico de brasieres y calzoncillos, cuerpos perfectos, pieles blancas y cabelleras rubias, tiendas de lujo

y viajes de encanto a paraísos comprobados” (Fuentes *Inquieta* 245-6). México se dibuja, en los ojos de Navarro y las palabras de Fuentes, como un lugar al que la modernidad ha conducido a la pobreza, en oposición a la opulencia de los poderosos y la corrupción policial. En esta selva de asfalto y humo los niños y los ancianos, como representantes de los extremos de la existencia, son miserables, y el único reducto de felicidad reside en los delirantes paraísos inexistentes de los carteles publicitarios, que prometen una realidad mejor que la que los habitantes de la ciudad pueden permitirse. Como también había hecho Boullosa, Fuentes utiliza la figura atemporal del vampiro para exponer el desengaño del proyecto de modernidad en el país mexicano. A este respecto afirma Duncan,

With modern communication systems, improved transportation, and a tendency toward a globalized culture and economy, the world seems to be getting smaller, but human beings are more isolated than ever and each day understand each other less.

History has taught them nothing; the world has not become a better place. (234)

A pesar de ser una renovada ciudad cosmopolita inserta en una realidad cada vez más global, México continúa siendo escenario de las mayores injusticias sociales y de un tipo de barbarie económica y colonizadora; aunque lleven nuevas caretas, los monstruos del pasado todavía rondan el presente.

Antonio Alcalá González relaciona el evidente fallo de la modernidad que explora la narrativa de Fuentes con la propia realidad histórica que lleva al país a ignorar su propio pasado. México nació del Virreinato de Nueva España para que los nuevos americanos, hijos de españoles, pudieran llegar a la cima de una sociedad marcadamente jerárquica donde los individuos procedentes de la península eran los privilegiados. Así, “the Mexican war of independence produced a country where, from the beginning, one rejected the past while striving to climb the social ladder” (Alcalá González 534). Para los mexicanos, el pasado constituye una herencia aceptada e incluso venerada, pero “there is no meaningful dialogue with the past, as it is never consulted in planning Mexico’s future” (535). Es precisamente en este hecho en el que se codifica el fracaso del proyecto de modernidad en el país que, para Alcalá González, se refleja en la misma existencia de Yves Navarro. El protagonista de “Vlad” piensa que su familia es perfecta, y para mantener esta perfección decide evitar hablar del accidente que se llevó a su hijo mayor en las playas de Acapulco, ignorando así el pasado. Vlad, por su parte, es una criatura que no solo proviene del pasado sino que existe en un continuo devenir de tiempos, desde el que expande su maldición. Navarro se convierte en víctima del monstruo que conoce su historia, su proyecto de vida fracasa y su realidad se transforma en metáfora de la situación mexicana: “If the protagonists of Fuentes’ stories

consider themselves to be the norm, then the norm is an unfinished, immature entity that seems to go nowhere, just as the writer's country is condemned to remain unless it confronts time as mobile and constantly changing" (Alcalá González 544).

Esta desalentadora visión de un México D.F. que no augura mejora alguna se complementa en "Vlad" con un pesimismo implícito hacia el futuro, que se representa en la siniestra asociación entre los niños y la muerte. Los tres infantes que se nos presentan en el relato de Fuentes son Didier, que muere ahogado cuando sólo tiene doce años, Minea y Magdalena. Mientras que esta última es la razón por la que Vlad decide instalarse en México, Minea es la pequeña vampiro, la "eterna niña de la noche" (Fuentes *Inquieta* 261) que convierte al Drácula de Fuentes en un *nosferatu*, un muerto que mata. No es únicamente el pasado el que ronda y amenaza el presente, sino que el futuro, encarnado en la figura de una niña vampiro, también simboliza una amenaza para la realidad de los protagonistas humanos. Si el moderno presente de la sociedad está sucio y contaminado, el futuro es meramente un cadáver. De la misma manera, Magdalena nunca experimentará la vejez, el futuro nunca dejará marcas en su cuerpo, ya que Vlad la arrastrará al reino de la muerte antes de que eso ocurra: "Estoy esperando que su hija crezca, Navarro.", afirma Vlad, "Va a permanecer conmigo. Será mi novia. Un día será mi esposa. Será educada como vampiro." (Fuentes *Inquieta* 261).

Carlos Fuentes nos presenta en "Vlad" un monstruo que se configura como un pastiche de tradiciones góticas y realidades modernas. Su nuevo Drácula es un vampiro antiguo pero joven, heredero de las producciones literarias de diversos autores como Polidori, Le Fanu, Stoker o Anne Rice, y de grandes creadores del celuloide como Coppola o Murnau. Es un *nosferatu* estrictamente universal a la vez que globalmente mexicano, que representa el viaje a través de diferentes tiempos y espacios que ha emprendido en vampiro literario, y que no termina en el México del siglo XXI, sino que extiende sus alas hacia un futuro incierto, "emigrando a nuevos sepulcros" (Fuentes *Inquieta* 270). Es un vampiro resueltamente posmoderno, cuya propia existencia es engañosa e irónica, que repite los tópicos del género de terror y los impregna de una siniestra comicidad para trastocar la interpretación de su eterna *no muerte* literaria. Es también, como toda obra gótica, un reflejo de las obsesiones de su creador, de las consideraciones múltiples del tiempo en las que cree Fuentes y de las preocupaciones del escritor por la realidad y situación del progreso de México. De esta manera, Vlad se configura como una imagen con colmillos y capa negra de un pasado sangriento y peligroso, un presente amenazado y un futuro que, si no conduce a la muerte, es al menos ominoso e incierto.

Capítulo 3

El fantasma contemporáneo

“What is a ghost? Unfinished business is what.”

Salman Rushdie, The Satanic Verses.

3.1. El fantasma en América

3.1.1. Introducción: La historia del fantasma en el imaginario popular occidental

Junto con los vampiros, los fantasmas representan las figuras monstruosas del gótico sobrenatural que consiguen la evocación del miedo mediante la recuperación del pasado. A través de la historia, los espíritus de los fallecidos vuelven de la tumba para defender dogmas religiosos, exigir el enterramiento digno de sus cuerpos o reclamar justicia. Como figuras indeterminadas que se sitúan entre dos realidades, pero que personifican un pasado que nunca se ha dejado completamente atrás, también han sido delineados e interpretados como representantes de la historia colectiva, con sus injusticias sociales, sus guerras y sus consiguientes traumas culturales. A través del tiempo, la aparición de los fantasmas en el imaginario popular ha estado anclada a los sistemas de pensamiento de los distintos países y, particularmente, a sus creencias religiosas. Una de sus características principales es la intrínseca conexión que establecen con la indeterminación narrativa: una inmensa colección de historias de fantasmas basan la intriga de su argumento en cuestionar la propia presencia de los espíritus y, en muchas ocasiones, el terror viene dado por la prueba final de su existencia. Esta ambigüedad se relaciona con una dificultad que se ha venido dando a través de la historia para diferenciar entre apariciones narradas como reales (de personas que atestiguan haber experimentado un contacto con el Más Allá) e invenciones literarias: si bien las primeras se dibujan como situaciones empíricas, las segundas son manifiestamente ficcionales. No obstante, los dos tipos son narraciones que juegan con la incertidumbre que provoca la posibilidad de la vida después de la muerte.

Precisamente debido a esta delgada línea que separa las apariciones supuestamente verídicas de las literarias, es de especial interés introducir este apartado con un breve resumen de las variaciones experimentadas por la figura del fantasma en diferentes contextos históricos. Para ello utilizaré principalmente el texto *Ghosts. Appearances of the Dead and Cultural Transformation* de R. C. Finucane (1996), que recoge con excepcional detalle algunos de los más destacados relatos de apariciones “reales” en la historia occidental así como las diferentes creencias asociadas con la vida después de la muerte y cómo éstas reflejan distintas realidades culturales, filosóficas y, sobre todo, religiosas.

Según Finucane, es durante la época de la antigua Grecia cuando surgen y se desarrollan los motivos fundamentales asociados a los fantasmas que después aparecerán tanto en el folklore como en la literatura de los países europeos y americanos. Los primeros fantasmas que encontramos en la tradición escrita son los descritos por Homero que, si bien interactúan con los mortales, nunca evocan terror. Los espíritus que describe Homero son criaturas pasivas, impotentes y quejumbrosas que, en contadas ocasiones, abandonan su prisión en el Hades para ofrecer consejos o información a los vivos, pero a los que no se les tiene miedo. Como se pregunta Finucane, “[w]hy would harmless, drab creatures trapped in an utterly dull place attract much concern?” (5).

Esta concepción del fantasma se modifica durante la Grecia ateniense, ejemplificada por la Atenas gobernada por Pericles. La creciente complejidad de la sociedad, el interés en el arte, la literatura y el hombre en sí mismo, provoca un desarrollo del culto a los héroes. Además, aumentan las preocupaciones espirituales como resultado de la incertidumbre causada por las guerras y los conflictos políticos que acompañan al crecimiento de las ciudades y, para enfrentarse a esta situación, la población parece resguardarse en dogmas religiosos y supersticiones sobrenaturales. Las diferentes creencias de la época clásica hablan de muertos que continúan “vivos” bajo sus tumbas después de la muerte (Finucane 7) o en forma de espíritu cerca de los lugares donde yacen sus cuerpos (Finucane 8). Estas creencias podrían ser la base sobre la que se asienta el terror asociado al cementerio, lugar donde, según numerosas ficciones góticas, aún deambulan los espíritus de los muertos enterrados en las tumbas. Otras creencias aseguran que el espíritu abandona el cuerpo a la hora de la muerte para viajar al Más Allá, ya fuera a un lugar neutro como el Hades o a espacios de reposo o castigo, como el Eliseo y el Tártaro (Finucane 8). En estos casos, los muertos únicamente abandonan sus espacios designados por una serie de razones que se repiten insistentemente tanto en las crónicas clásicas como en ejemplos posteriores. Entre estos motivos destacan los fantasmas que solicitan ritos de sepelio adecuados, los que ofrecen consejo a los vivos o, de

forma más sugerente, los que regresan para denunciar a los responsables de sus muertes y exigir justicia. Este último motivo es quizás el más recurrente en la literatura y el cine de terror a través del tiempo, ya que aparece en ficciones variadas alrededor del mundo, desde películas como las americanas *Ghost Story* (1981), *What Lies Beneath* (2000) o la coproducción mexicana/española *El espinazo del diablo* (2001). Durante esta época también aparece el motivo del ejército fantasma, que surge de las supuestas apariciones en la llanura de Maratón en el siglo II, donde los atenienses habían ganado la batalla a los persas más de medio siglo antes (Finucane 13). Este tropo se repite con insistencia en ficciones modernas, como en *The Lord of the Rings* (publicado por primera vez en 1954) de Tolkien y su Ejército de los Muertos, además de dibujar una conexión entre la muerte masiva y las apariciones fantasmales que resurgirá en la época moderna asociada a la presencia de traumas culturales.

Los espectros se convierten, a partir de la Edad Media, en herramientas que utilizan las religiones para ofrecer pruebas de sus dogmas, desde la necesidad de venerar las reliquias hasta la propia existencia del alma inmortal. Los fantasmas medievales, como habían hecho los clásicos, vuelven de la muerte para pedir que se les dediquen los ritos mortuorios adecuados, además de para intentar purgar los pecados cometidos en vida (Finucane 39, 44). En términos generales, durante esta época se acentúa el miedo a la muerte, que se extiende entre una población empobrecida y enferma, y que se refleja en la línea “Timor mortis conturbat me”, muy común en la poesía británica durante el siglo XIII. Este hecho, unido a la progresiva debilitación del poder de la iglesia durante la baja Edad Media, desemboca en la aparición de un tipo de fantasma cuya misión fundamental será asegurar la existencia de una continuidad entre este mundo y el siguiente (Finucane 51). Así, el papel de estas apariciones desde el Más Allá consiste en avisar a los vivos de la importancia de la confesión y de la absolución, además de cumplir otras funciones no necesariamente religiosas, como exigir justicia ante un hecho cometido en vida.

De la Reforma en Gran Bretaña surge un nuevo tipo de creencias religiosas que niegan la existencia del purgatorio, lugar desde el que supuestamente regresan la mayoría de los fantasmas descritos por la tradición católica, por lo que se comienzan a ofrecer explicaciones alternativas para la presencia de espectros en el mundo de los vivos. La división social y religiosa existente en la sociedad británica durante el siglo XVI entre católicos y protestantes ofrece dos interpretaciones opuestas acerca del origen de estas apariciones: “opinion divided into two main camps as far as visitors from the otherworld were concerned. Generally, Protestants ... believed that apparitions were illusory, demonic or angelic, and Catholics that they were just as likely to be the returned souls of the dead”

(Finucane 93). Esta dicotomía se refleja de manera especialmente interesante en la figura del fantasma de *Hamlet* de William Shakespeare, una obra que ha sido tratada como gótica en numerosas ocasiones.⁸⁸ En este texto, el autor inglés “makes by far the fullest use of the belief in ghosts current in his own day” (Moorman 196). Como afirma Finucane, gran parte de la audiencia entendería, desde una perspectiva protestante, que el fantasma de la obra era de naturaleza demoniaca, mientras que el resto creería que era un visitante proveniente del purgatorio (112). Esta ambigüedad se construye conscientemente, y es uno de los rasgos más góticos del texto de Shakespeare, ya que no solo introduce una indeterminación sobre la naturaleza del elemento sobrenatural, sino que genera una atmósfera de peligrosidad y misterio asociada a la figura del fantasma que continúa apareciendo en ficciones literarias y fílmicas contemporáneas.

Durante la época barroca, los fantasmas comienzan a ser representados en el estado en el que se encontraban en el momento de su muerte (Finucane 149), lo que genera un imaginario de espíritus heridos, quemados o desfigurados hasta el punto de ser monstruosos. Por su parte, la Ilustración trae consigo un cambio en la manera de entender el mundo de lo sobrenatural: al elevar la razón por encima del mundo espiritual la religión se ve irremediadamente afectada y, por consiguiente, cambian las creencias en las apariciones. Así, afirma Finucane que “[s]upernatural tales and superstitious beliefs were offensive of merely fatuous to literati of such persuasions” (163). No obstante, y como ya se ha explorado con antelación, a medida que las creencias folklóricas pierden relevancia, de sus sombras nace la literatura de terror, preocupada por representar lo extraño y lo sobrenatural con el fin de evocar el miedo. La existencia de espíritus provenientes del otro mundo se pone constantemente en duda, lo que se refleja en las ficciones del primer gótico: aunque cuenten con una explicación racional o sobrenatural, gran parte del argumento de estas primeras novelas de terror se asienta sobre la duda que genera la posible existencia de fantasmas y otros seres demoníacos.

La fascinación por lo gótico se desarrolla durante el romanticismo decimonónico a partir de un creciente interés por el pasado, que genera un gran número de relatos centrados en la figura del fantasma. La obsesión romántica por la juventud y la muerte también contribuye al atractivo de la figura del espíritu, así como a la aparición de otros terrores, entre los que

⁸⁸ Las lecturas góticas de la extensa obra de Shakespeare son numerosas, y entre ellas destaca el volumen *Gothic Shakespeares*, editado por John Drakakis y Dale Townshend en 2008, que contiene un artículo centrado en *Hamlet* escrito por Townshend: “Gothic and the Ghost of Hamlet”. Otros análisis de este motivo son “The image of ghost in W. Shakespeare’s «Hamlet»: on the way to «Gothic» literary tradition” de B. R. Napstok (2009) y el volumen *Shakespearean Gothic*, editado por Christy Desmet, y Anne Williams (2010), entre otros.

debemos destacar el miedo a ser enterrado con vida. Finucane atestigua que esta es una aprensión extendida durante el siglo XIX tanto en Gran Bretaña como en América, que Edgar Allan Poe supo recoger acertadamente en su ficción (177). Durante la época victoriana aparece el subgénero de la “ghost story” o historia de fantasmas, cultivada en Inglaterra por autores como Dickens y en el continente americano por escritores de la talla de Henry James, Edith Wharton o Rubén Darío. Los avances científicos que se llevan a cabo durante el siglo XIX se combinan, en el imaginario de estos relatos, con el mundo de los espíritus, de manera que las historias de fantasmas de la literatura desarrollan, en numerosas ocasiones, temas relacionados con la toma de drogas y medicamentos, psiquiatría y mesmerismo (Finucane 180). Esta tendencia sobrevive en ficciones literarias y fílmicas contemporáneas que utilizan el imaginario del fantasma para explorar los estados alterados de la mente, de manera que enfatizan la indeterminación espectral de la aparición a la vez que subrayan la cualidad ominosa que puede tener la propia psique.

Un elemento especialmente interesante de los fantasmas durante el siglo XIX es que no tienen un objetivo concreto para visitar a los vivos. Al contrario que los espíritus familiares de épocas anteriores, que regresan para dar consejo o exigir justicia, las apariciones descritas durante la época victoriana parecen no tener una finalidad precisa: “the ‘purposeful’ spirit had become a decidedly second-rate citizen of the Victorian underworld” (Finucane 194). Al perder las razones concretas para volver, los fantasmas se convierten en figuras cuya única función comienza a ser la de asustar a los vivos. Al desprenderse de cualquier propósito, se convierten en elementos vacíos de significado, abiertos a trabajar como metáforas de todo tipo de miedos. Son, también, los representantes últimos de la búsqueda de la inmortalidad.

La situación del espectro en el siglo XX es compleja debido al gran número de reinterpretaciones contemporáneas y a sus múltiples significaciones. David Roas afirma que “el fantasma ha perdido la importancia que tuvo en la literatura fantástica del siglo XIX” (“Voces” 107); si bien estoy de acuerdo con que el protagonismo de esta figura en el imaginario de lo insólito ha disminuido, en parte debido a la irrupción de monstruos más mediáticos como son el vampiro o el zombi, creo que el fantasma continúa siendo un engendro esencial en las ficciones literarias y fílmicas contemporáneas, especialmente a partir de finales del siglo XX. Como afirma Jeffrey Andrew Weinstock, “[o]ur contemporary moment is a haunted one” (3). El fantasma posmoderno es el resultado de la tradición cultural que comienza en la época clásica, mezcla de apariciones presentadas como reales frente a las literarias, y de una reflexión autoconsciente sobre la misma. Los espíritus contemporáneos,

además de representar ciertas deudas con el pasado, y de convertirse en figuras terroríficas que evocan el miedo a la muerte, al enterramiento en vida o la fascinación por la inmortalidad, son ahora herramientas que sirven para reflejar la intrínseca incertidumbre que empapa la experiencia contemporánea. Como afirma Jacques Derrida, “[c]ontrary to what we might believe, the experience of ghosts is not tied to a bygone historical period, like the landscape of Scottish manors, etc., but on the contrary is accentuated, accelerated by modern technologies like film, television, the telephone. These technologies inhabit, as it were, a phantom structure” (“Ghost Dance” 61). Si bien son muchos los críticos que han analizado el propio carácter espectral de la tecnología,⁸⁹ lo que nos interesa en este punto es enfatizar la contemporaneidad del carácter fantasmal de lo que nos rodea y su conexión con el fantasma literario.

3.1.2. Significados contemporáneos del fantasma

Como una figura a medio camino entre la vida y la muerte, pero también entre lo material y lo etéreo, lo real y lo imaginario, el espectro ha estado siempre unido a una indeterminación que cuestiona, por un lado, su propia existencia y, por otro, la realidad. David Roas también relaciona esta incertidumbre textual con la presencia de lo sobrenatural en literatura: “la existencia de lo imposible, de una realidad diferente a la nuestra, conduce, por un lado, a dudar acerca de esta última y, por otro, en directa relación con ello, a la duda acerca de nuestra propia existencia: lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad” (“Voces” 95). De esta manera, la literatura que enfrenta los mundos de lo cotidiano y lo sobrenatural pone de manifiesto “la relativa validez del conocimiento racional”, ya que “ilumina una zona de lo humano donde la razón está condenada a fracasar” (95). Este tipo de literatura, que el autor denomina fantástica pero que, como ya se argumentó más arriba, yo entiendo como más cercana a lo gótico, utiliza la mera existencia del fantasma como elemento que invita a cuestionar la propia racionalidad: el miedo que evocan los espíritus surge, entonces, del hecho de ser figuras que ponen de manifiesto la ausencia de conocimiento que tenemos acerca de lo que nos rodea. Esta ambigüedad generada por lo sobrenatural adquiere un papel relevante en la edad contemporánea y en su manera de entender el mundo. Afirma Weinstock que

⁸⁹ Destacan, entre otros, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (1969) de Walter Benjamin y *Finitude’s Score: Essays for the End of the Millenium* de Avital Ronell (1994).

ghosts are unstable interstitial figures that problematize dichotomous thinking ... Neither living nor dead, present nor absent, the ghost functions as the paradigmatic deconstructive gesture, the “shadowy third” or trace of an absence that undermines the fixedness of such binary oppositions. (Weinstock 4)

Los espíritus se convierten en figuras de abyección tal y como la describe Kristeva, además de elementos siniestros en el sentido freudiano: familiares y extraños, cercanos y lejanos, propios y ajenos. “To speak of the spectral, the ghostly, of haunting in general,” afirma Julian Wolfreys, “is to come face to face with that which plays on the very question of interpretation and identification, which appears, as it were, at the very limit to which interpretation can go” (x-xi). Los espectros son representantes de lo irrepresentable, del miedo a lo intersticial y, al mismo tiempo, delegados de la imposibilidad de conocimiento absoluto que impregna el discurso posmoderno. Por estas razones son, como veremos en los apartados posteriores, útiles herramientas para poner en duda la veracidad de la historia, del pasado y de la propia realidad.

No obstante, el miedo relacionado con la indeterminación ontológica que propone el espectro no es la única fuente de terror de las historias de fantasmas. Si las consideramos como parte fundamental del gótico es fácil comprender cómo pueden evocar el miedo mediante diferentes recursos. Afirma Julia Briggs que, si bien el elemento fundamental de estas ficciones es el desafío que proponen al orden racional y las leyes de la naturaleza, los procedimientos que utilizan para conseguirlo varían con cada actualización:

The source of terror may intrude into the familiar in the form of the past and the dead or the untamed world of nature, or from the human mind, as dreams do ..., or it may come from the rational world itself in the form of scientific aberration; it may even come from such characteristically human ambitions and activities such as war, oppression, persecution, which the twentieth century had made peculiarly its own. (122)

El terror que producen las apariciones en las ficciones de fantasmas puede ser tanto individual como colectivo, de origen tanto científico como sobrenatural y tanto histórico como eminentemente contemporáneo. En los apartados siguientes exploraré más a fondo algunos de los rasgos y motivos fundamentales sobre los que se construyen estos textos en la época posmoderna.

3.1.3. La casa encantada y otros contextos

En un comentario de la lectura de Freud del *Gradiva* de Jensen, Derrida afirma que toda apariencia fantasmal depende de un contexto: “haunting implies places, a habitation, and always a haunted house” (*Archive* 86). Efectivamente, la casa encantada es un motivo especialmente representativo del gótico en general y de las historias de fantasmas en particular, presente en incontables ficciones, desde el propio castillo en Otranto, la casa de los Usher en el cuento de Poe, el hotel Overlook en *The Shining*, o los espacios en “Casa tomada” de Cortázar, “La casa de azúcar” de Silvina Ocampo o la hospedería de “En la ruta” de Gustavo Nielsen (en Gandolfo, Elvio E. *El terror argentino*), entre muchos otros. Si, como ya apuntaba en el capítulo anterior, el castillo gótico representa la confusión generada por un espacio en el que nada es lo que parece (“even commonly accepted definitions of the human and the non-human, the natural and the supernatural, drop away like the rotting fortifications themselves”, afirman Punter y Byron [260]), la casa encantada por fantasmas es la actualización de este motivo. Es, por tanto, el espacio que mejor representa la disolución de fronteras que propone el gótico: “It is the place where the blurring of boundaries is given its most literal depiction, in the motion of ghosts through walls, as though the psychic or phantasmatic required a manifestation in the form of representation if only so as to be able to pass over that which otherwise cannot be spoken” (Wolfreys 7).

La casa encantada se convierte en símbolo de lo incierto no solo en relación a su capacidad de representación visual de la ambigüedad física del fantasma, sino también como símbolo de la doble naturaleza de lo siniestro freudiano. Si lo *unheimliche* emerge de lo *heimlich* (literalmente, “casero”, “hogareño”), entonces las apariciones requieren de un espacio cotidiano para manifestarse. El propio M. R. James defiende la necesidad de desarrollar la historia de fantasmas desde la cotidianeidad, de manera que es necesario presentar un contexto familiar y unos personajes ordinarios, ya que estos elementos conseguirán “put the reader into the position of saying to himself, ‘If I’m not very careful, something of this kind may happen to me!’” (vi). En el modelo que propone James, la afinidad del lector con los personajes es esencial para la evocación del terror, así como la identificación del espacio encantado como propio a la vez que ajeno:

We may inhabit the spaces and places in question (whether we refer to our sense of identity or our homes, which indeed we also comprehend as belonging to a sense of selfhood), but the spectre, though incorporeal, is incorporated into the very economy of dwelling, even as its otherness both exceeds and serves in the determination of the identity of place. (Wolfreys 7)

Así, el espacio que habitamos no se define solo por nuestra presencia, sino también por la existencia del “otro” morador: aquello que es nuestro también es ajeno, espectral, siniestro.

3.1.4. El fantasma domesticado

En *Totem and Taboo*, Sigmund Freud explora la ambivalencia intrínsecamente unida a los fantasmas, de manera que la relación que se establece entre los vivos y los muertos “gives rise to two completely opposed psychical structures: on the one hand fear of demons and ghosts and on the other hand veneration of ancestors” (*Complete Works* 65-66). Los espectros exigen veneración y generan terror al mismo tiempo, y esta ambigüedad se refleja en una doble concepción contemporánea del fantasma literario y, sobre todo, fílmico. Así, nos encontramos con dos tipos de espectros: por un lado, los que evocan un miedo atávico a la muerte, cuyo contacto con los vivos es categóricamente antagónico y su fuente de terror y, por otro lado, los que regresan de la muerte como consejeros, cuya presencia en el mundo de los vivos no genera inquietud.

Ejemplos de fantasmas benévolos en la cinematografía de finales del siglo XX son los que aparecen en las películas *Ghost* (1990), *Casper* (1995), *Michael* (1996), *City of Angels* (1998) y *The Sixth Sense* (1999), entre otras. Por otra parte, el hecho de aceptar la representación de lo sobrenatural como representante de la muerte en un entorno cotidiano es la base sobre la que se asienta el realismo mágico de novelas como *Cien Años de Soledad* (1967) de Gabriel García Márquez o *Como agua para chocolate* (1989), de Laura Esquivel, en la que el fantasma de Mamá Elena incomoda y exaspera a la protagonista, pero no la aterroriza. Lee Kovacs, en su análisis de la historia de fantasmas llevada al cine, afirma que, en estas ficciones de fin de siglo en las que se dibujan fantasmas no solo inofensivos sino afables, “the distinction between living and dead (aside from the obvious) is as blurred and undefined as the ghostly image itself. Both are harassed, bothered, victimized, and confused” (159). Los fantasmas, así, se convierten en víctimas de la sociedad contemporánea. Sus nuevos rasgos los acercan más a los humanos y, en muchas de las películas mencionadas anteriormente, también a figuras celestiales, como los ángeles. A la vez que se rompe la diferencia entre el miedo que inspiran los fantasmas tradicionales del gótico y la santidad de los nuevos espíritus, el horror cede ante el melodrama: “These stories,” argumenta Katherine Fowkes, “are less about fearing death than they are about appreciating life” (186).

El ejemplo que analiza Fowkes es el que nos ofrece el fantasma de *The Sixth Sense*, que ilustra la humanización del espectro y nuestra identificación con él, en línea con la

tendencia a la domesticación del monstruo gótico que se consideró en el capítulo anterior. La película aún esta tendencia con imágenes terroríficas heredadas del cine de horror clásico, como la que muestra a una de las niñas fantasma vomitando, en una desagradable escena que necesariamente evoca al personaje de Linda Blair en *The Exorcist* (1973). Este espectro, sin embargo, aparece al final de la película como una presencia triste y asustada, cuya apariencia y comportamiento abyectos no derivan de una cualidad demoníaca, sino de un terrible trauma (Fowkes 195). La presentación de la muerte como trauma es una de las tendencias más sugerentes de las ficciones góticas contemporáneas, y será analizada más adelante. Por ahora, me interesa subrayar la manera en la que los espectros de *The Sixth Sense* se convierten en relevantes ejemplos de la creciente complejidad adquirida por los fantasmas en las ficciones contemporáneas: como figuras complejas, estos engendros representan, a la vez, el miedo a la abyección asociada a la muerte y la veneración a los fallecidos, la ruptura de la barrera entre lo propio y lo ajeno, la consecuente identificación con el monstruo y, aunando los rasgos anteriores, la ambigüedad intrínseca a las actualizaciones del gótico posmoderno. Los fantasmas afables, cuyas historias se basan en la necesaria aceptación de lo sobrenatural por parte del lector o de la audiencia, representan la subversión propuesta por el gótico al presentar un mundo ficticio en el que los tanto los fantasmas como los humanos están alienados por sus contextos históricos y sociales.

3.1.5. Fantasmas individuales frente a fantasmas colectivos

Los espectros herederos de la tradición que describe Finucane son, como ya se apuntó anteriormente, fantasmas familiares que rondan casas encantadas, cementerios y la cotidianeidad de seres cercanos, que buscan venganza, justicia u ofrecer consejos. Esta es la base sobre la que se asienta el subgénero de las historias de fantasmas, o las ya mencionadas “ghost stories” victorianas, con autores tan representativos como Charles Dickens, Elizabeth Gaskell, Sir Arthur Conan Doyle o Mary E. Wilkins, entre muchos otros. Estas historias evolucionaron durante principios del siglo XX hacia un acercamiento más psicológico y más sutil, en los trabajos de Henry James y Edith Wharton e, incluso, en las pesadillas surrealistas de H. P. Lovecraft (Brogan 5). Así, la amenaza fantasmal que presentan estas narraciones abandona progresivamente la esfera de lo ajeno para instalarse en un lugar sombrío de la propia psique humana, de manera que lo sobrenatural se convierte en alucinatorio. Esta tendencias, según Brogan, reflejan una era que entiende la psicología desde el punto de vista freudiano: “The idea of the internally haunted self ... becomes central.” (5). Así lo reflejan

ficciones como “The Jolly Corner” de James, donde el protagonista asedia al fantasma de su alter ego o “The Eyes” de Wharton, que presenta un fantasma como reflejo de la propia naturaleza malvada del personaje principal. A pesar de que todas estas historias pueden leerse como respuestas a un momento y un contexto determinado, Brogan afirma que la base sobre la que se asientan todos estos trabajos es la mente torturada del individuo (5). En la ficción contemporánea, probablemente sea *The Shining* la novela que más ha explorado la amenaza que representan los fantasmas de la psique.

Estos espectros pronto pasan de ser reflejos del subconsciente a convertirse en representaciones incorpóreas de nosotros mismos ya que, tal y como afirma Julia Briggs, “many of the most characteristic motifs of the ghost story, even the very ghosts themselves, are reproductions of simulacra of human beings” (124). Siguiendo esta tendencia durante el siglo XIX, Poe explora en sus cuentos la siniestra posibilidad de la vida después de la muerte como herramienta para investigar el ansia inexplicable que empuja a los humanos a hacer daño, torturar o incluso matar a otros seres vivos (Briggs 125). De la misma manera, James también presenta en su *The Turn of the Screw* un elemento extraño, que puede ser un fantasma o la proyección de las fantasías de la institutriz protagonista, y que termina con la vida de uno de los niños a su cuidado. Estas historias revelan que el horror no se codifica en lo ajeno, sino que nos acecha desde dentro de nosotros mismos, como un reflejo de los espantos que nos rodean:

[T]he darkness at the heart of the so-called civilisation exploded outwards into history in the most unparalleled and horrifying way in the twentieth century, making it the most irrationally destructive ever known. In an age haunted by the unnumbered ghosts of those who died in horror and pain at the hands of other human beings, the ghost story can only figure as a form of light relief. (Briggs 129)

La creciente aparición de lo que podemos denominar “fantasmas del subconsciente” en las narrativas del siglo XX pone de manifiesto un cambio en el lugar hacia el que se proyecta el terror, que comienza a ser aceptado como parte incuestionable de una realidad violenta y deshumanizada. Paralelamente, los fantasmas sirven de metáfora de situaciones históricas que construyen la atrocidad contemporánea y, consecuentemente, se convierten en entidades colectivas más que individuales.

Así, frente a la concepción familiar e individual del fantasma, nos encontramos con otro tipo de apariciones que responden a realidades más sociales, ya que se dibujan como el reflejo de la memoria compartida, la herencia generacional y el pasado histórico de diversos grupos culturales. Afirma Lee Kovacs que,

today's apparition is homeless, forced to share the crowded, anxious space of the living. The modern ghost, the ghost of the streets, is no longer a solitary phenomenon, but part of a group, a community of ghosts, who, as a community, suffer the same anxieties of displacement, fear, and loneliness that plague their human counterparts. (147)

Este tipo de fantasma que surge de la época contemporánea no solo comparte con los humanos un mundo superpoblado, sino que pierde parte de su individualidad y objetivos particulares, y también comienza a cargar con la responsabilidad de simbolizar parte de la historia colectiva de los pueblos: ya no es la aparición de un muerto que regresa del otro mundo, sino la representación de los difuntos de las guerras, las masacres y las interminables injusticias históricas que ha presenciado el siglo XX.

A partir de esta concepción colectiva del fantasma, Kathleen Brogan acuña el término *cultural haunting* para referir la manera en la que estas narraciones reflejan la consciencia histórica de los pueblos: "Through the agency of ghosts, group histories that have in some way been threatened, erased, or fragmented are recuperated and revised" (5-6). Brogan continúa declarando que "[t]he turn to the supernatural in the process of recovering history emphasizes the difficulty of gaining access to a lost or denied past. As well as the degree to which any such historical reconstruction is essentially an imaginative act" (6). Esta afirmación dilucida dos elementos fundamentales de las historias de fantasmas colectivos: en primer lugar, si estas narraciones buscan recuperar un pasado perdido o conscientemente erradicado, necesariamente estamos tratando con acontecimientos históricos al margen del discurso hegemónico. En efecto, Brogan subraya la cualidad principalmente étnica e intercultural de estas manifestaciones, que aparecen en grupos tradicionalmente marginados del canon literario y de la escritura de la historia, como son los afroamericanos, los nativo-americanos o los latinos que viven en Estados Unidos. En segundo lugar, si estas narraciones exponen que la reconstrucción del pasado es un proceso esencialmente imaginativo, entonces también desafían el concepto de historia como una realidad axiomática e indiscutible: "A reevaluation of historical methodology ..., of what can be identified as history ("fact") versus story ("fiction"), has profoundly changed our understanding of how the past is translated and how ethnicity is constructed" (Brogan 4). Estos autores proponen, desde su posición a la sombra del canon, una revisión posmoderna de los hechos históricos y un nuevo modelo que se construye a través de historias (*stories*) frente a la historia (*history*).

Este tipo de apariciones colectivas en literatura están directamente relacionadas con un tipo de trauma cultural que surge de las consecuencias catastróficas de las grandes

matanzas de la historia, lo que estrecha la relación entre estas representaciones y los recursos fundamentales del gótico. Según Brogan, la representación de la experiencia traumática es el primer paso en la evolución del argumento de las historias culturales de fantasmas, al que sigue una segunda etapa de exorcismo de la posesión fantasmal (6). Los individuos traumatizados sufren de una combinación de amnesia y memoria hiriente, ya que son incapaces de recordar pero, a la vez, se encuentran asediados por una repetición angustiada de imágenes relacionadas con el momento que originó el trauma. Cuando esta inquietud es consecuencia de las experiencias colectivas de un grupo, las patologías asociadas con la memoria adquieren un significado político y cultural, ya que reflejan la imposibilidad a la que se enfrenta una sociedad determinada de aceptar como propios el origen del trauma por un lado, y la pérdida del pasado catastrófico, por el otro (Brogan 6-7). Este primer estadio sobre el que se asienta el argumento de las narraciones sobre apariciones culturales consiste en una posesión fantasmal, una peligrosa incorporación de los muertos al mundo de los vivos que se simboliza de diferentes maneras. Algunos de los elementos que reflejan este estado traumático son las imágenes de cuerpos hinchados (poseídos por un “otro”), los fantasmas que se alimentan de los vivos de manera vampírica (Brogan 9) o los espectros de naturaleza híbrida, representantes de su propio pasado pero también de toda la historia de su pueblo. Estos componentes aparecen de diversas maneras en las tres ficciones que se analizarán en este apartado: tanto Toni Morrison en *Beloved* como Carlos Fuentes en “Constancia” y “La bella durmiente” utilizan estos recursos para explorar la capacidad que tienen los fantasmas de simbolizar el trauma histórico.

Este tipo de narraciones ejemplifica un movimiento paradigmático desde esta posesión fantasmal y su exorcismo a través de diferentes medios modulados de maneras diversas en textos concretos. Una de las constantes presente en las tres narraciones que vamos a analizar es la necesidad de visibilidad que requiere la presencia fantasmagórica para poder ser exorcizada: la experiencia traumática debe salir a la luz, ya sea mediante las historias que cuentan los personajes (en *Beloved* y en “La bella durmiente”), la búsqueda activa de la verdad sobre el pasado que realiza alguno de los protagonistas (en “Constancia”) o mediante la simple adquisición de corporalidad por parte del fantasma (en los tres textos). La repetición y la concepción cíclica de los acontecimientos son también elementos que aparecen en las tres narraciones y que reflejan la creencia de Freud de que los traumas reprimidos se hacen visibles mediante la necesidad de repetir cierto tipo de actividades para iluminar y posteriormente eliminar el poder que tiene el momento angustiante sobre el subconsciente (A. Smith 148). Estas narrativas, a la vez que reproducen el movimiento entre posesión y

exorcismo, nos advierten de la imperiosa necesidad de no expulsar por completo los fantasmas del pasado, ya que “[t]he exorcism of all forms of ghostliness could result in a historical amnesia that endangers the integrity of the group” (Brogan 8). Los fantasmas que rondan las realidades de estos grupos representan experiencias traumáticas, pero también son la clave para comprender parte de la identidad histórica de sus integrantes. Así, mientras el fantasma de Beloved evoca la catástrofe del “Pasaje del Atlántico Medio”, o *Middle Passage*, el viaje desde África hacia América que sufrieron los primeros esclavos, los personajes judíos que dibuja Fuentes se describen en relación a las barbaridades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial. Estos fantasmas están intrínsecamente conectados con los movimientos de la historia, las guerras, la emigración, la identidad cultural y la culpa nacional.

En resumen, las características principales de las narraciones que describen apariciones de fantasmas colectivos, frente a las apariciones familiares de los cuentos victorianos, son tres: 1) estos textos permiten a los espectros simbolizar el pasado olvidado de las comunidades tradicionalmente situadas al margen del discurso hegemónico de la historia; 2) los argumentos de estas narraciones se organizan de acuerdo con un proceso que comienza en una posesión, representante del trauma, y termina con un exorcismo que no pretende acabar completamente con el fantasma, pero sí intenta transformarlo en un representante activo y benigno de la memoria colectiva; 3) estos textos vuelven de manera obsesiva a ciertos temas, que obviamente cambian dependiendo del grupo social que produzca la narración. Brogan describe principalmente historias de fantasmas escritas por autores pertenecientes a grupos minoritarios dentro del contexto de unos Estados Unidos multiculturales. No obstante, y como ya se ha sugerido mediante el uso de algunos ejemplos de la narrativa de Carlos Fuentes, estas apariciones culturales también representan la creación literaria de escritores fuera del país norteamericano. Los cuentos del escritor mexicano, como veremos en apartados posteriores, también buscan recuperar un pasado silenciado por el discurso hegemónico, reescribir las realidades culturales de grupos marginados y utilizar la presencia de lo sobrenatural como símbolo de las voces acalladas de la historia que regresan para exigir justicia y memoria.

3.1.6. El fantasma y la concepción posmoderna de la historia

Los espectros colectivos que aparecen durante el siglo XX no son solo reflejo de las barbaridades históricas que dibujaron la violencia de la realidad contemporánea, sino también representaciones de la nueva manera de entender la historia que proponen los discursos

posmodernos. Si los fantasmas familiares regresaban de la muerte para reclamar enterramientos dignos, buscar venganzas o validar la fe, es decir, para intentar corregir el pasado, los espectros contemporáneos regresan para dismantelar el propio concepto de historia, o redibujarlo mediante nuevas perspectivas. Como afirman Middleton y Woods,

Narrative, memory, performance and the production and circulation of texts are all implicated in the new spacetimes and history, therefore, takes many forms in contemporary literature, some of them far from obvious ... [S]ome of the most original investigations of historicity are taking place in literary practices that are especially aware of the changing conditions of life in space and time, and yet do not advertise themselves as historical literatures. (9)

En este sentido, muchos textos, entre los que se encuentran los que se analizan en este apartado, se convierten en “relatos históricos de fantasmas”, que utilizan el gótico, quizás de una forma poco obvia, para explorar temas de narrativa, memoria y producción cultural. Además, como símbolos de acontecimientos reprimidos y olvidados, los fantasmas del nuevo milenio cuestionan la posibilidad de un futuro que está asentado sobre un pasado que ha sido ignorado: “Millennial specters ask us to what extent we can move forward into a new millenium when we are still shackled to a past that haunts us and that we have yet to face and mourn fully” (Weinstock 6). La constante invasión del pasado en el presente y la incertidumbre que rodea al futuro ponen en tela de juicio la posibilidad de la propia linealidad de la historia.

Numerosos autores conectan la indeterminación de la figura del fantasma, y su capacidad para significar diversos tiempos a la vez, con los análisis de Derrida. El espectro que el filósofo propone en su *Specters de Marx* es, simultáneamente, “*plus d’un*” y “*moins d’un*” (Derrida 21), por lo que su propia existencia sugiere la complejidad de la relación entre la construcción de una individualidad subjetiva y el colectivo social (Weinstock 4). Como una figura que representa diferentes variedades, como entidad a la vez individual y colectiva, pasada y presente, el fantasma recoge las sospechas posmodernas acerca de la existencia de metanarrativas: “The ghost is that which interrupts the presentness of the present, and its haunting indicates that, beneath the surface of received history, there lurks another narrative, an untold story that calls into question the veracity of the authorized version of events” (Weinstock 5). Esto genera un proceso que ya se venía adelantando en el apartado anterior, según el cual la veracidad de la historiografía se disuelve en la incertidumbre del pasado, y la propia historia se funde con la ficción. Como afirma Lynn Hunt, la nueva manera de observar el pasado no lo considera como una colección de “hechos”, sino como una tensión constante

entre historias contadas e historias que podrían contarse (102-3). Esta consideración conecta directamente con el ya mencionado interés de ciertos grupos de redibujar la historia establecida y proponer sus propias concepciones ficcionales. Además, enfatiza la relevancia de las perspectivas múltiples y la cualidad indeterminada y ficcional de cualquier relato que recoja el pasado, por lo que la nueva realidad se construye, en su mayor medida, mediante narraciones orales. Así, el acto de contar historias se convierte en uno de los elementos fundamentales sobre los que se asientan tanto *Beloved* como “Constancia” y “La bella durmiente”.

3.2. El fantasma estadounidense

3.2.1. Los espectros canónicos de Peter Straub y Stephen King

Jeffrey Andrew Weinstock, en su monografía *Spectral America*, no duda en afirmar que “[h]aving now slipped over the edge of the millennium into the twenty-first century, it seems that ghosts are everywhere in American popular and academic culture” (3). Prueba de esta recurrencia es la desbordante presencia de figuras espectrales en el cine y la televisión, representantes últimos de la cultura popular norteamericana; una búsqueda simple en The Internet Movie Database con palabra clave “ghost” nos muestra un total de seiscientos setenta y cinco producciones estadounidenses entre los años 2000 y 2014.⁹⁰ A películas como *Insidious* (2010) e *Insidious: Chapter 2* (2013), *Oculus* (2013), *The Conjuring* (2013) o *Haunt* (2013), por nombrar solo algunas de las más recientes, se une la popularidad de series de televisión como *Supernatural* (2005-) o *American Horror Story* (2011-). En el mundo editorial también se ha hecho eco del auge de las narraciones de fantasmas, como atestiguan las ventas multimillonarias de las novelas de Stephen King o Peter Straub.

La desbordante presencia de las novelas de King en las estanterías de *best sellers* alrededor del mundo habla por sí misma de la notoriedad del autor. No obstante, el estilo simple y la elección particular de un tipo de temática popular convierten al autor en una figura ciertamente controvertida desde el punto de vista de la crítica; Harold Bloom, por ejemplo, edita un volumen completo dedicado al análisis de la literatura de King dentro de sus *Bloom's Modern Critical Views* (2007) para concluir que las producciones del autor son

⁹⁰ <http://www.imdb.com/search/> Consultado el 12 de junio de 2014.

“not literary at all” (207). En esta visión, lo “literario” se establece en clara oposición a lo popular. ¿Cómo podemos, entonces, entender las novelas de King como ejemplos “canónicos” de la literatura de fantasmas en Estados Unidos? La respuesta a esta pregunta está directamente relacionada con la concepción tradicional del gótico como un tipo de escritura inferior; desde esta perspectiva no es extraño que las opiniones de Bloom claramente desprestigien la propia tradición desde la que escribe King, representada por Poe y Lovecraft en Estados Unidos que, para el crítico, es “sub-literaria” (207). Un punto de vista que reconozca la indiscutible presencia y esencial relevancia del terror en las letras americanas, admitiría que King es el representante último del horror gótico de masas o, como lo llama Linda Badley, “the Homer of ‘white soul’” (96): “if such a thing as a *white*—dominant culture, WASP, mass produced, Disney World, consumer culture, materialist—soul exists, King surely possesses it” (95). King absorbe las imágenes y las texturas de la cultura de consumo para incluirlas en su estilo, de manera que crea un tipo de literatura que alcanza a un amplio número de lectores y, por consiguiente, se establece como presencia definitiva en la consciencia colectiva de la nación y su manera de entender el terror; los fantasmas que describe King serán los espectros americanos por excelencia.

Como admirador de la obra de King, Peter Straub busca reflejar la realidad que le rodea mediante la utilización de un lenguaje accesible y elementos reconocibles que, no por ser cercanos, dejan de ser potencialmente horribles. Sobre el estilo de King, Straub escribe que “he was unafraid of being loud and vulgar, of presenting horrors head-on, and because he was able to abandon notions of good taste, he could push his ambition into sheer and delightful gaudiness” (“Introduction” 10). El autor, de la misma manera que King, busca elaborar un nuevo canon que utilice lo cotidiano como fuente de horror: “he wanted to work with the real stuff of the world, with marriages and hangovers, with cigarettes and rock bands and junk food and rooming houses, as well as with the bizarre and grotesque materials of our genre” (Straub “Introduction” 9). Ambos autores sitúan sus novelas en pequeñas poblaciones estadounidenses, escenarios fácilmente reconocibles por los lectores: este es el caso de la ya analizada *Salem’s Lot* (1975), así como la novela *Ghost Story* (1979) de Straub. *The Shining* (1977), por su parte, busca el origen del terror en el mismo seno familiar, de manera que el contexto en el que nace es aún más cercano e identificable.

Ghost Story es, después de *The Shining*, la novela más representativa de la literatura de fantasmas en el país americano (Sheenan 80). Ambas ficciones trabajan desde la tradición del gótico estadounidense, un modelo que los dos autores conscientemente asumen como propio. El propio Straub admite que su novela “refers back to the classic American novels

and stories of the genre by Henry James and Nathaniel Hawthorne... I was moved by a desire to look into, examine, and play with the genre—to take these “classic” elements as far as they could go.”⁹¹ King también coincide en esta visión y reconoce la tradición gótica presente en la novela de Straub: “with this book, Straub seems to have grasped exactly – consciously – what the gothic romance is about, and how it relates to the rest of literature” (*Danse* 286). Esta visión auto-reflexiva en el contexto más amplio de la literatura gótica permite la elaboración de unas ficciones decididamente contemporáneas.

En su análisis de la obra de King, que fácilmente puede ser extensible a *Ghost Story*, Tony Magistrale reconoce los rasgos góticos de los personajes de sus ficciones, atrapados en una dinámica social y doméstica que limita su libertad y pone en peligro su razón y, en ocasiones, su vida. Estos personajes “[are] pursued relentlessly by officious societal institutions, despotic male figures, and codes of conformity that are just as pernicious as any earlier-era Gothic monster” (“Why” 357). Mediante la adaptación de la tradición al contexto propio, el diálogo directo con la situación social y la capacidad de llegar a un extenso número de lectores, los autores exploran los miedos culturales específicos, los “puntos de presión fóbica” de la nación, “aligning his excursions into the Gothic supernatural with breakdowns in the American social fabric” (Magistrale “Why” 357).

Uno de estos miedos sociales, quizás uno más universal que nacional pero explorado especial y exhaustivamente por Edgar Allan Poe, es el de la posibilidad de la presencia del mal dentro de uno mismo. Este motivo aparece reflejado en la familia Torrance en *The Shining*, cuya cotidianeidad y normalidad aparente parece sugerir que el terror puede esconderse tras la más corriente de las apariencias. Maltratados física y psicológicamente por alguno de sus progenitores, tanto Jack como Wendy Torrance se presentan como un matrimonio estándar con un hijo de seis años, pero la realidad es mucho más oscura: él tiene problemas con el alcohol y con su temperamento colérico, y el niño tiene un sexto sentido que le permite intuir el futuro e interactuar con los muertos. Cuando Jack, acosado por seres sobrenaturales y por su propia infancia traumática, se convierte en un asesino, el motivo toma su forma final: el horror surge de la familiaridad del entorno doméstico, como proyección de lo propio. En *Ghost Story* este tropo se explora a través de la terrorífica identificación del antagonista con los protagonistas principales. Cuando Peter, uno de los personajes principales, le pregunta a Gregory, uno de los *no muertos* representantes del Mal en la novela, “What are you?”, este responde: “I am you, Peter. Isn’t that a simple answer?”

⁹¹ Estas palabras de Straub, que aparecen en la cubierta de la edición de Coward, McGann & Georghegan de *Ghost Story*, se citan en Sheenan 80.

(Straub *Ghost* 377). Esta es la misma respuesta que recibe Don, otro de los protagonistas, cuando le pregunta por su naturaleza a una niña pequeña, supuestamente también delegada del Mal:

He insisted. “What are you?”

She smiled all through her amazing response. “I am you.”

“No. I am me. You are you.”

“I am you.” (Straub *Ghost* 26)

Respecto a la sugerencia de la propia individualidad como origen del horror en la novela de Straub, King reconoce que la obra explora “the idea that ghosts, in the end, adopt the motivations and perhaps the very souls of those who behold them. If they are malevolent, their malevolence comes from us” (*Danse* 289). Desde una perspectiva en la que el lector se identifica con el protagonista, la afirmación “I am you” nos incluye a todos: el horror se esconde dentro de nosotros mismos, nuestras casas y nuestras comunidades. Además, los dos autores exploran elementos universales como el miedo a la muerte, al pasado, o los traumas familiares en un contexto reducido. Asimismo, ambas ficciones atrapan a sus protagonistas en estos lugares de climas extremos, en los que la nieve se convierte en el elemento ominoso que genera la cualidad claustrofóbica de los dos lugares.

The Shining comienza con una entrevista entre Jack Torrance, protagonista/antagonista de la novela y Mr Ullmann, encargado del hotel Overlook, un resort en las montañas de Colorado que cierra todos los inviernos debido al terrible clima. Ya desde el principio de la novela encontramos indicios que anuncian el horror: Jack Torrance es un ex alcoholico que ha sido expulsado del colegio en el que trabajaba por golpear a un estudiante y que, en uno de sus estados etílicos, rompe el brazo de su propio hijo. El hotel para el que va a trabajar durante el invierno, y al que se muda con su mujer Wendy y Danny, el hijo de ambos, tiene una historia macabra: el anterior conserje entró en un estado psicótico y terminó asesinando a su mujer e hijas, para luego suicidarse. El Overlook esconde más secretos: en las calderas hay un calentador que, si no es regulado dos veces al día, puede hacer explotar al hotel; además, numerosas personas han fallecido a lo largo de los años en situaciones extrañas mientras se alojaban en él. Por si estos indicios ya no fueran suficientes, pronto comprendemos que Danny es un niño con una habilidad especial que le permite leer mentes y percibir el futuro; dos de las visiones que acechan al niño en las primeras partes de la novela tienen que ver con una terrible figura que le persigue llevando un mazo de croquet, así como con la palabra “REDRUM”.

La primera visión que se nos ofrece del Overlook ejemplifica lo sublime definido por Burke; para Wendy, la imagen del hotel a lo alto de las montañas es igualmente asombrosa, extraordinaria y terrorífica.

For Wendy, it was discovering truth in a cliché: her breath was taken away. For a moment she was unable to breathe at all; the view had knocked the wind from her ... The whole valley floor was spread out down below, the slopes that they had climbed in the laboring bug falling away with such dizzying suddenness that she knew to look down there for too long would bring on nausea and eventual vomiting. The imagination seemed to spring to full life in the clean air, beyond the rein of reason, and to look was to helplessly see one's self plunging down and down and down, sky and slopes changing places in slow cartwheels, the scream drifting from your mouth like a lazy balloon as your hair and your dress billowed out... (King *Shining* 68)

Esta descripción también parece sugerir el poder sobrenatural que la familia se encontrará en el Overlook; la evocación del miedo y la presencia de lo terrorífico ya inundan las primeras páginas de la novela. Una vez en el hotel, Danny conoce a Dick Hallorann, el cocinero jefe del resort quien, antes de marcharse, le confiesa al niño que, de todas las personas que conoce, él es el que tiene la habilidad telepática (que denomina "*the shining*") más desarrollada, y le invita a comunicarse con él a distancia si encuentra algún problema significativo durante su estancia.

Desde el momento en el que la familia se instala en el Overlook, una serie de extrañas circunstancias subrayan la posibilidad de que haya una presencia sobrenatural en el hotel: Jack fumiga un nido de avispas que después regala a su hijo pero, una vez llegada la noche, los insectos parecen volver a la vida y atacan a Danny y, cuando se dispone a podarlos, el padre sospecha que los setos con forma de animales se mueven. Hasta este momento la novela de King sigue la estructuración de lo fantástico que había descrito Todorov. Si bien estos indicios sugieren la presencia de lo sobrenatural, siempre existe la posibilidad de una explicación racional: quizás las avispas nunca se terminaron de morir, quizás Jack tenga visiones. Incluso, cuando los padres llevan a Danny a ver al doctor del pueblo debido a sus constantes vahídos y visiones, el médico ofrece una explicación racional basada en una lectura freudiana de la psique del niño.

No obstante, la primera tormenta de nieve aísla completamente al hotel del mundo exterior, demuestra la ominosa presencia de lo sobrenatural malévolos y trae consigo los verdaderos horrores: el Overlook comienza a "despertar", sus fantasmas a cobrar vida y, con ello, la mente alterada de Jack empieza a volverse psicótica. Danny pronto descubre que la

figura con el mazo que aparecía en sus visiones es en realidad su padre que, finalmente trastornado, intenta asesinar a su mujer y a su hijo; REDRUM, obviamente, debía leerse al revés.

Jack entra en un estado psicótico que le lleva a golpear a Wendy con un mazo de croquet hasta casi asesinarla, para después perseguir a su hijo con la misma intención. Danny entonces recuerda que su padre no ha manejado la caldera desde hace horas y se da cuenta de que el hotel va a explotar. Justo antes de que esto ocurra, aparece Dick Hallorann, al que Danny había mandado un mensaje de manera telepática, que ayuda al niño y a su madre a escapar con vida del Overlook. La caldera finalmente estalla y el hotel explota con Jack en su interior mientras ellos tres son rescatados por una patrulla. A pesar del supuesto final feliz de la narración, el texto pone en entredicho la posibilidad de tranquilidad que espera a los protagonistas en el “mundo real”: como protagonistas de un episodio traumático, la violencia del pasado perseguirá a Danny y a Wendy donde quiera que vayan.

En *Ghost Story* el horror es una presencia antes sugerida que mostrada: el prólogo nos habla de un adulto y una niña que atraviesan el país en coche. Sabemos que él se llama Don Wanderley y ella Angie Maule (o Angie Messina, o Angie Minoso), pero desconocemos la relación existente entre ellos y, aunque ciertos elementos sugieren un secuestro, la niña no parece estar dispuesta a escaparse. El prólogo también cuenta con una serie de referencias al pasado de Don, nombres de personas y lugares cuyas identidades únicamente se descubren según se avanza en la lectura de la novela.

La narrativa cambia de manera abrupta para situarnos en Milburn, un poblado pequeño y ciertamente aislado en el estado de Nueva York, que guarda ciertas similitudes con el Salem's Lot que imaginó King (Sheenan 84). Los protagonistas de la narrativa son un grupo de hombres de mediana edad con un pasado traumático que se reúnen todos los meses para contarse historias de fantasmas como una manera de exorcizar sus propios miedos: John Jaffrey, Lewis Benedikt, Sears James y Ricky Hawthorne, que componen la autodenominada Chowder Society; Edward Wanderley, el quinto componente del grupo, habría muerto el año anterior al inicio de la narración principal, en una fiesta que organiza John en honor a la actriz Ann-Veronica Moore. Así, la novela está articulada alrededor de las historias que se cuentan estos personajes en sus reuniones mensuales. En la primera de estas tertulias, antes de escuchar un relato de Ricky Hawthorne, el grupo decide invitar a Milburn a Don Wanderley, sobrino de Edward y escritor de novelas de terror. El cronista de la segunda reunión es Sears James, quien cuenta una historia que guarda un parecido significativo con “The Turn of the

Screw” de Henry James, en la que el narrador describe su vano intento por salvar a uno de sus estudiantes, Fenny, de la influencia maligna del fantasma de su hermano, Gregory Bate.

Con la llegada de una misteriosa desconocida, de nombre Anna Mostyn, Milburn se convierte en un pueblo encantado: algunos integrantes de la Chowder Society comienzan a tener visiones en las que aparecen Fenny y Gregory Bate, como si estos hubieran pasado de la historia de James a la realidad; varias ovejas aparecen mutiladas y vacías de sangre y John Jaffrey, siguiendo los mandatos de una extraña voz dentro de su cabeza, se suicida. Poco después de Anna Mostyn llega Don Wanderley a Milburn quien, como casi todos los personajes de la novela, tiene una historia de fantasmas que contar. La narración de Don se centra alrededor de una mujer atractiva e indescifrable, de nombre Alma, junto con la que vive un apasionado romance en la universidad de Berkeley que le hace olvidar sus obligaciones profesionales, así como el resto de sus relaciones personales. Alma abandona a Don y comienza una relación con su hermano quien, unas pocas semanas después, se suicida arrojándose al vacío desde la ventana de un hotel.

En Milburn, el horror continúa: Lewis Benedikt muere salvajemente después de ser visitado por una serie de fantasmas de su pasado, y una tormenta de nieve aísla al pueblo (como había encerrado a los protagonistas de *The Shining* dentro del Overlook), trayendo consigo el caos generalizado y un gran número de muertes. Sears James y Ricky Hawthorne, los últimos supervivientes de la Chowder Society, deciden entonces contar su historia a Don: en 1929 los jóvenes integrantes de lo que será, años después, la pequeña sociedad de cuentistas, se enamoran de manera platónica de una actriz, de nombre Eva Galli, recién llegada a Milburn. Una noche en la que están todos reunidos, Eva comienza a mostrar un comportamiento violentamente erótico hacia Lewis quien, asustado, la aparta con un impulso tan fuerte que esta se golpea la cabeza contra una esquina y muere. Los cuatro amigos deciden esconder un crimen que posteriormente regresará para perseguirles hasta el fin de los días. Una *femme fatale*, un asesinato camuflado, un secreto, un pasado que regresa; los motivos góticos en *Ghost Story* son más que evidentes.

Una serie de acontecimientos obligan a los protagonistas a admitir que todas las historias están relacionadas, unidas por unos personajes comunes: Ann-Veronica Moore, Alma Mobley, Anna Mostyn y Eva Galli son la misma persona, la representación última del Mal que, ayudada por Gregory y Fenny Bate, ha regresado de la muerte para vengarse de la Chowder Society. Estas criaturas son, en palabras del propio Don, las responsables de “every ghost story and supernatural tale ever written”, “the originals of everything that frightens us in the supernatural” (422). Los seres sobrenaturales que aparecen en *Ghost Story* se

configuran, así, como representación última de todos los antagonistas de las narraciones de terror. La novela asocia a estos personajes con la licantropía (especialmente a Gregory Bate), con el vampirismo (por la manera en la que los animales del pueblo aparecen desangrados), con la brujería (Alma es capaz de conjurar el pasado personal de los personajes) y con el canibalismo (Gregory devora a sus víctimas). No obstante, es la figura del fantasma la que, además de dar nombre a la novela, perdura como la más amenazante. Así lo describe King en *Danse Macabre*:

[A]lthough *Ghost Story* clanks and roars with the trappings of vampirism and werewolvery and flesh-eating ghouls, there is only Alma/Anna/Ann-Veronica... and little Angie Maule. She is described by Don Wanderley as a shape-changer (what the Indians call a manitou), but even this is a brach rather than the taproot; all of these manifestations are like the up cards in a hand of stud poker. When we turn over the hole card, the one that makes the hand, we find the central card of our Tarot hand: the Ghost. (291)

El fantasma es, para King y Straub, el representante definitivo de la tradición gótica estadounidense que exploran ambos autores, el delegado de un mundo más allá que, al contrario que los espectros familiares de algunos folklores, ha de ser temido, aunque solo sea porque puede reproducir nuestros terrores más personales.

Al final de la novela, Don y Ricky, acompañados por un joven del pueblo llamado Peter Barnes, consiguen terminar con Gregory y Fenny y herir a Eva/Ann-Veronica/Alma/Anna, quien parece escapar y reencarnarse, años después, en una niña pequeña que Don encuentra en un parque. En este momento comprendemos el prólogo de la novela: Angie es también Alma, y Anna y Eva, la delegada del antagonismo sobrenatural de la narración.

Antes de que se revele la auténtica identidad del monstruo gótico, la narración nos invita, como también hizo *The Shining*, a dudar entre una explicación sobrenatural y una racional para el fenómeno insólito. Las presencias extrañas que persiguen a los protagonistas se describen de manera ambigua durante gran parte de la narración, de manera que podemos entenderlos como fantasmas o como alucinaciones de la mente traumatizada de los personajes: tanto los individuos pertenecientes a la Chowder Society como Jack Torrance tienen un pasado violento que ocultar y que, como rigen los dictados de lo gótico, debe manifestarse en el presente para atormentarlos. Asimismo, Straub, conocedor de la tradición en la que se inscribe su novela, hace alusión a esta indeterminación mediante la referencia, a

través de la historia de Sears James, al relato de otro James, “The Turn of the Screw”, cuento que ejemplifica casi canónicamente la dubitación fantástica que describe Todorov.

3.2.1.1. Cuentos y cuentistas.

Ghost Story está articulada alrededor de relatos: los hombres que pertenecen a la Chowder Society se reúnen para exorcizar sus miedos contando historias de terror, de manera que las narraciones tienen un poder catártico. King utiliza la misma idea en “The Breathing Method” (en *Skeleton Crew*, 1985), cuento en el que un grupo de hombres se reúnen con cierta periodicidad para relatar historias de miedo, y que Linda Badley identifica como la metáfora que utiliza el autor para definir el papel del autor/ cuentista: los relatos existen antes que el narrador, cuya labor se reduce a mantenerlos como parte esencial de la cultura (102). En *Ghost Story*, por su parte, los cuentos son el esqueleto sobre el que avanza el argumento, y su importancia radica en que nunca se debe cuestionar su autenticidad:

The group called the Chowder Society had only a few rules: they wore evening clothes (because thirty years ago, Sears had rather liked the idea), they never drank too much (and now they were too old for that anyhow), they never asked if any of the stories were true (since even the outright whoppers were in some sense true), and though the stories went around the group in rotation, they never pressured anyone who had temporarily dried up. (Straub *Ghost* 37)

Las historias se mantienen como una constante ajena al caos que vive Milburn, como lo único a lo que Eva Galli, o cualquiera de sus reencarnaciones, nunca tendrá acceso y, aún más, como una entidad por encima de diferenciaciones entre lo real y lo ficticio. Esta cualidad permite a los monstruos que aparecen en los relatos escapar de una historia concreta para colonizar otras, y es esta constancia la que revela su verdadera identidad. Las narraciones son tan importantes que definen la propia realidad de la novela: “The world, it tells us implicitly, is itself a story. Remove the element of story, and only the void remains” (Sheenan 89).

El juego metaliterario que propone Straub al incluir la figura del escritor como uno de sus protagonistas también evoca cuestiones relacionadas con la inestable separación entre realidad y ficción. Una de las perspectivas que nos ofrece la novela es la de Don, un novelista que está escribiendo una novela de terror cuyos personajes, los mismos que los de su historia, son a la vez los fantasmas monstruosos que atacan Milburn. Además, y como apunta Sheenan, el nombre de Don Wanderley hace explícita referencia explícita a Donald Wandrei, escritor de cuentos *weird* y cofundador de la casa Arkham, que publica narrativas

relacionadas con Lovecraft. La figura del escritor, que King también utiliza en *Salem's Lot*, aparece igualmente en *The Shining*; Jack, además de profesor, es un escritor que se propone terminar su obra sobre un director de colegio que acusa a un estudiante de copiar en el examen final y termina golpeándolo hasta asesinarlo. La imagen de la figura de poder que apalea a su alumno reproduce la propia experiencia de Jack en la escuela. Además, durante su estancia en el Overlook, el personaje descubre que no puede terminar de escribir la obra porque comienza a identificarse con el director y a ver al niño como un monstruo que merece un castigo, lo que ocurre casi al mismo tiempo que recuerda las palizas que él mismo recibía por parte de su propio padre. Aquí, los paralelismos son varios: el regente de la escuela apalea al alumno hasta la muerte, su padre pega a Jack, Jack golpea a su alumno y, posteriormente, a su mujer y a su hijo. El gótico de King nos recuerda una historia de violencia que empapa los diferentes niveles de la narración y se cuele entre la realidad del Overlook, el pasado de Jack y la propia ficción de la obra de teatro, y encuentra su apogeo en el momento en el que persigue a su hijo (que pasa a ser, en su mente enferma, también su estudiante) por los pasillos del hotel para golpearle con un mazo de croquet (su padre había usado un bastón) mientras grita “*You cheated! You copied that final exam!*” (King *Shining* 474).

La realidad y la ficción también se entremezclan en *The Shining* a partir de la insistente presencia de relatos infantiles que parecen tomar formas monstruosas en la narración. El propio King define los cuentos de hadas como “the scariest stories that we have”, y las narraciones de horror como “nothing more than fairy tales for grown ups” (Magistrale *Second* 4). Así, las referencias son múltiples; cuando Wendy entra por primera vez a la cocina del Overlook, impresionada por su tamaño, exclama “I think I’ll have to leave a trail of breadcrumbs every time I come in” (King *Shining* 78), en una clara alusión al cuento de Hansel y Gretel, que se enfatiza cuando empuja y encierra a Jack dentro del almacén de la comida, de la misma manera que Gretel mete a la bruja dentro de su propio horno (S. Russell 56). La relación de Danny con la habitación 217 también hace referencia a otro cuento, esta vez el de Barbazul; como a la recién casada del cuento se le prohíbe entrar en una habitación cerrada con llave, Danny promete a Hallorann no visitar el cuarto 217. Ninguno de los dos personajes respetan sus prohibiciones, y lo que descubren dentro son imágenes horribles que anticipan una violencia salvaje: la esposa de Barbazul encuentra las cabezas cortadas de las siete anteriores mujeres de su marido; Danny se enfrenta al fantasma de una anciana que se había suicidado en la bañera de la habitación, que le intenta ahogar dejándole unos terribles moratones en el cuello.

Mientras está dudando si entrar en la habitación, Danny escucha unas voces (que entendemos como provenientes del propio hotel y, quizás, de las memorias y el subconsciente del niño) que parecen animarle a hacerlo y que hacen referencia, al mismo tiempo, al cuento de Barbazul, al de Caperucita Roja y a *Alicia en el País de las Maravillas*:

(Curiosity killed the cat my dear redrum, redrum my dear, satisfaction brought him back safe and sound, from toes to crown; from head to ground he was safe and sound. He knew that those things)

(are like scary pictures, they can't hurt you, but oh my god)

(what big teeth you have grandma and is that a wolf in a BLUEBEARD suit or a BLUEBEARD in a wolf suit and I'm so)

(glad you asked because curiosity killed that cat and it was the HOPE of satisfaction that brought him)

...

('late, I'm late,' said the white rabbit.)

...

(the white rabbit had been on its way to a croquet party to the Red Queen's croquet party storks for mallets hedgehogs for balls)

...

(OFF WITH HIS HEAD! OFF WITH HIS HEAD! OFF WITH HIS HEAD!

(this game isn't croquet though the mallets are too short this game is)

(WHACK-BOOM! Straight through the wicket)

(OFF WITH HIS HEEEEEEAAAAAAAAD—). (King *Shining* 237-8)⁹²

El partido de cróquet de la reina de corazones anticipa el ataque de Jack con el mazo y los cuentos infantiles a los que alude la narración se transforman en horrores adultos: el fantasma de la suicida, desnuda en la bañera, los moratones en el cuello de Danny, su padre convertido en asesino. La historia con la que más directamente se asocia al Overlook también es un relato perteneciente al mundo de los adultos: “The Masque of the Red Death”, de Edgar Allan Poe. La fiesta que tiene lugar en el relato de Poe se refleja en un baile que, años atrás, organiza un capo de la mafia en el Overlook y que parece tener lugar una y otra vez en la gran sala del hotel, a la vez que se repite, en numerosas ocasiones a lo largo de la narración,

⁹² Las cursivas, los paréntesis y las mayúsculas aparecen así en el original.

la frase “*The Red Death held sway over all!*”⁹³ como una advertencia más sobre lo que va a ocurrir.

Las referencias a los cuentos de hadas y a otros relatos góticos también cimentan la intertextualidad sobre la que se asienta *Ghost Story*. En un nivel más básico, cabe destacar que todos los capítulos comienzan con citas de otras obras: de Robert Ferguson, Ben Jonson, D. H. Lawrence, Thomas Mann o Edgar Allan Poe. Dos capítulos, además, se introducen con citas de la propia novela, siguiendo un mecanismo metaliterario que, mediante la auto-referencia, pretende reconocer el lugar de la narración dentro de la tradición estadounidense en la que se inscribe. Otras alusiones van desde los nombres de algunos de los integrantes de la Chowder Society (James, Hawthorne), la misma idea de presentar a un grupo de hombres adultos y bien educados como los únicos que pueden acabar con la amenaza sobrenatural centenaria que, necesariamente, recuerda a *Dracula* y a la cuadrilla *cazavampiros* encabezada por Van Helsing, o el hecho de que una de las batallas entre Gregory, Fenny y los protagonistas tenga lugar en un cine mientras se proyecta *Night of the Living Dead*. En medio de la lucha, Gregory Bate arroja a Peter Barnes a través de la pantalla, de tal manera que el microcosmos del cine y el macrocosmos de la historia de horror que está viviendo el pueblo, se vuelven una: “The town of Milburn has become snowed in and overrun with the living dead, and at this point Barnes is literally thrown into the movie” (King *Danse* 290). Milburn se describe, en diferentes ocasiones, como una “ghost town”, “full of Rip Van Winkles, it’s just one Rip Van Winkle after another” (Straub *Ghost* 300), un lugar que parece sacado de un “novelettish period of Gothic romance” (293); el pueblo, como los personajes, está anclado en un pasado de leyendas, historias de terror y muertos que buscan venganza. Asimismo, algunos de los personajes se sienten parte de un relato; por ejemplo Lewis Benedikt, que vive en una casa que imita un castillo escocés a las afueras del pueblo, una mañana nota que la arboleda que rodea su hogar parece haberse convertido en un bosque encantado que podría aparecer en un cuento infantil ilustrado:

[T]he woods looked like an illustration in a book—not like a real woods, but a drawing on a page. It was a fairytale woods, looking too perfect, too composed—drawn in black ink—to be real. Even the path, winding off in a pretty direction, was a fairytale path.

It was the clarity which gave it mystery. Each bare and spiky branch, each tangle of wiry stalks, stood out separately, shining with its own life. Some wry magic hovered

⁹³ Cursivas y paréntesis en el original. Estamos, a mi modo de entender, una vez más frente a la propia voz del hotel, que en ocasiones interrumpe la narración de las perspectivas de los personajes.

just out of sight. As Lewis went deeper into the woods, where the new snow had not penetrated, he saw his morning's footprints, and they too seemed haunting and illustrative and part of the fairytale, these prints in snow coming toward him. (Straub *Ghost* 174)

En la novela de Straub, como en la de King, el miedo gótico se conjuga desde un lugar en el subconsciente colectivo de los lectores que una vez fueron niños; los cuentos de hadas se convierten en relatos góticos, los bosques encantados en trampas y las figuras paternas en monstruos. Los personajes habitan un lugar incierto entre la realidad, la ficción literaria y el relato dentro del relato. Los seres sobrenaturales, por su parte, se transforman en figuras transversales que atraviesan los diferentes niveles de la narración para amenazar la realidad de los personajes, su imaginación y, ciertamente, la del lector.

3.2.1.2. La psique y lo psicótico.

Los juegos literarios que entremezclan la realidad con la ficción y otros recursos de lo fantástico *todoroviano* presentes tanto en *Ghost Story* como en *The Shining*, reproducen la incertidumbre inherente al gótico sugiriendo un escenario en el que la realidad y la ficción son indistinguibles. En este contexto, los fantasmas que persiguen a los protagonistas de ambas novelas se convierten, en muchas ocasiones, en reflejos de una psique atormentada. Son los espectros psicológicos que imaginaron Henry James, Edith Wharton o Edgar Allan Poe: presencias ominosas que persiguen, alteran y, en ocasiones proceden de nuestra propia psique.

En *Ghost Story*, Alma tiene el poder de utilizar miedos, situaciones y personajes del pasado de los protagonistas para inducir en ellos un estado de semi-consciencia que acaba terminando con sus vidas. Este es el caso, entre muchos otros, de lo que le ocurre a John Jaffrey, quien se despierta una mañana y abandona su casa acompañado de unas voces que le persiguen hasta el puente que cruza el río de Milburn. Allí, John, junto al espectro del difunto Edward Wanderley, termina arrojándose a la corriente:

Edward Wanderley, who had been closer to him than any of the others, was standing on the wind ... Handsome in his theatrical gray hair and expensive clothes, Edward smiled at him with compassion, concern, warmth. "It's been a little while," he said.

Dr. Jaffrey began to weep.

"It's time to stop messing around," Edward told him. "All it takes is one step. It's simple as hell, John." (Straub *Ghost* 126)

La presencia de Edward puede interpretarse como la imaginación de una mente enferma (después descubrimos que John era diabético y adicto a la morfina), o como un fantasma, conjurado por Alma, para acabar con su vida. A pesar de que la evolución de la novela apunta más hacia la explicación sobrenatural de los fenómenos extraños (John será, por tanto, la primera víctima del *manitou*), el espectro continúa siendo psicológico: en lugar de asesinar a John, Alma aprovecha la estrecha relación de amistad que este tenía con Edward para jugar con su psique, provocando el suicidio. Ella también utiliza este recurso con otros personajes: tanto el hermano de Don, como la esposa de Lewis mueren misteriosamente al caerse (¿o arrojarse?) desde una ventana.

Los espectros de Overlook en *The Shining* también funcionan, a la vez, como reflejos de la mente atormentada de Jack y como instigadores de su psicosis final. Los fantasmas del hotel se aparecen tanto al padre como al hijo, pero es únicamente el primero el que se rinde ante su poder. Como afirma Claire Hanson, Jack “has been disrupted by dreadful images coming from the shadow world of the subconscious: these images must be ‘mastered’; and Danny must take a different path from his father if he is, literally, to survive the story” (50). Hanson identifica las acciones del hijo como un ejemplo de complejo de Edipo, ya que el niño es incapaz de librarse de la influencia que ejerce su padre sobre él y que, a su vez, repite la conexión edípica que tanto Wendy como Jack tienen con sus progenitores (51). Para la madre de Wendy, fue su relación estrecha con su padre la que provocó el divorcio de ambos; el padre de Jack, que solía golpear a su madre con un bastón, todavía ejerce un fuerte poder sobre él que, una vez comienza su psicosis, se traduce en una revulsión hacia lo femenino que le empuja a querer asesinar a su esposa. King parece ser consciente de la potencial lectura freudiana de su novela, y atrapa a los tres personajes en un patrón repetitivo que hace regresar, en forma de violencia, aquello que ha sido reprimido. Los espectros del Overlook, como fantasmas de la psique, son los detonantes de la psicopatía final de un individuo que ya estaba inmerso en un patrón traumático. Al final de la novela Danny sobrevive porque consigue deshacerse del poder que ejerce su padre sobre él y, con ello, rompe el círculo de eternas repeticiones:

The mallet began to rise again.

‘You’re not my daddy.’ Danny told it again. ‘And if there’s a little bit of my daddy left inside you, he knows they lie here.

...

The face in front of him changed. It was hard to say how; there was no melting or merging of the features. The body trembled slightly, and then the bloody hands

opened like broken claws. The mallet fell from them and thumped to the rug. That was all. But suddenly his daddy *was* there, looking at him in mortal agony, and a sorrow so great that Danny's heart flamed within his chest. (King *Shining* 475)⁹⁴

Danny se enfrenta a la versión de su padre cuya psique ha sido poseída por los espectros del hotel y consigue, a través de este desafío, exorcizar, por un momento, los fantasmas que atrapan a Jack y salvar su propia vida.

Bernard J. Gallagher, en su estudio del uso de la alegoría en las obras de King, establece una conexión entre la manera de entender la ficción gótica que tiene el autor y las teorías freudianas sobre el subconsciente. Si, según Freud, la creación onírica por parte de la psique es una manera de expresar los deseos, potencialmente perturbadores, del individuo, en *Danse Macabre* King conecta el horror con sentimientos previamente reprimidos: "Horror appeals to us because it says, in a symbolic way, things we would be afraid to say right out straight, with the bark still on; it offers us a chance to exercise (that's right; not *exorcise* but *exercise*) emotions which society demands we keep closely in hand" (47).⁹⁵ Gallagher concluye que ambos esquemas "operate on the assumption that the surface level in either the work of horror or the dream generates its symbolic structure in order to protect the individual from the internal conflicts which he finds disruptive" (39). En el caso de *The Shining*, es únicamente en el contexto gótico del hotel encantado en el que Jack, atormentado por sus propios fantasmas como por los del pasado del Overlook, da rienda suelta a sus obsesiones psicóticas. La capacidad liberadora del terror también se hace explícita en *Ghost Story*: los integrantes de la Chowder Society, acosados por el terrible secreto de lo que le ocurrió a Eva Galli, se reúnen para contar historias de miedo como una manera de *exorcizar* sus miedos mediante el *ejercicio* de sus emociones. El propio Sears admite que las historias son una manera de liberar su subconsciente cuando afirma que estas proceden de su "doubtless Freudian unconsciousness" (Straub *Ghost* 46). De esta manera, el lenguaje y lo simbólico ofrece a los protagonistas un refugio frente al horror del mundo real.

3.2.1.3. La mujer y lo monstruoso.

La perspectiva desde la que se escriben las dos novelas que se analizan en este apartado se sitúa, como ya he comentado, en el centro mismo del canon literario popular de las narrativas de terror. Desde esta situación central, las obras no lidian con elementos y

⁹⁴ Cursiva en el original.

⁹⁵ Cursiva en el original.

realidades tradicionalmente marginadas del mismo, como son las preocupaciones étnicas, raciales o femeninas. Desde su posición en la misma médula del discurso blanco y patriarcal, es esperable que las figuraciones que las novelas proponen del cuerpo femenino respondan a los dictados de la tradición hegemónica. Tanto en *Ghost Story* como en *The Shining*, las mujeres responden a una doble clasificación: o son figuras pasivas, como Wendy en la novela de King, o son el enemigo último, la representación final del Mal, como en la de Straub.

Las descripciones de las múltiples apariencias que toma el antagonista femenino de *Ghost Story* combinan referencias a su atractivo y suave erotismo y a una extraña sensación, descrita como miedo o revulsión, que ejemplifican los rasgos que definen a una *femme fatale*. Alma es la heredera de las mujeres vampiro seductoras y fatales, de “La Belle Dame Sans Merci”, de Circe y de Lilith. Su monstruosidad nace, además, de su capacidad de representar la muerte de los hombres y de la incapacidad de estos para conceptualizarla: su mutabilidad la hace monstruosa (Sullivan 189). Además, y como apunta Kate Sullivan, “the victimization of the male protagonists exculpates them of any misdeeds of their own, a phenomenon which emphasizes their status as victims and, perhaps, casts them as effeminate in their suffering” (178). Efectivamente, los jóvenes que, accidentalmente, terminan con la vida de Eva Galli y deciden esconder su crimen se presentan, en la lógica narrativa de Straub, como las víctimas de la historia frente al terrible monstruo femenino que regresa para vengarse.

Sullivan también identifica una marcada insistencia en la perspectiva masculina en la frase con la que comienza la narración que, repetida en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, se convierte en uno de sus motivos fundamentales: “*What was the worst thing you’ve ever done? I won’t tell you that, but I’ll tell you the worst thing that ever happened to me... the most dreadful thing...*” (Straub *Ghost* 3).⁹⁶ Para Sullivan, esta frase enfatiza la idea del hombre como víctima al convertirlo en recipiente del hecho horrífico en lugar del agente del mismo: no ha perpetrado (*have done*) algo terrible (*the worst thing*), sino que lo ha recibido (*happened to me*). De la misma manera, el secuestro de la niña con el que comienza y termina la novela se justifica como necesario porque ella es, en realidad, la victimaria de la narración.

What might be construed as pedophilia or perversion, however, is revealed to be a justifiable action because the child is a manitou and Don’s kidnapping of her a mark of a civic responsibility. The fact that his actions may be justifiable is signaled by the linguistic shift between “the worst thing you’ve ever done” to “the worst thing that’s

⁹⁶ Cursivas en el original.

ever happened to you,” a displacement that occurs four more times and becomes one of the novels overwhelming themes: men as victims not victimizers. (184)

Tanto Alma como el resto de mujeres de la novela, esposas y amantes de los protagonistas, son elementos ajenos a la narrativa principal; ninguna de ellas narra una historia, y los capítulos están relatados únicamente desde la perspectiva de los personajes masculinos. Las mujeres de la novela de Straub son sistemáticamente expulsadas del mundo masculino protagonista: no se les permite tomar parte de las reuniones de la Chowder Society, ni de su cruzada contra las fuerzas del Mal, ni de su perspectiva narrativa hegemónica.

En *The Shining* encontramos tres figuras femeninas: la maternal y pasiva Wendy, la memoria de su monstruosa madre y el fantasma de la anciana desnuda que habita en la habitación 217. Esta última es una figura que ejemplifica a la perfección el cuerpo abyecto femenino, desnudo, líquido y monstruoso:

The woman in the tub had been dead for a long time. She was bloated and purple, her gas-filled belly rising out of the cold, ice-rimmed water like some fleshy island. Her eyes were fixed on Danny’s, glassy and huge, like marbles. She was grinning, her purple lips pulled back in a grimace. Her breasts lolled. Her pubic hair floated. Her hands were frozen on the knurled porcelain sides of the tub like crab claws. (King *Shining* 239)

Las otras dos mujeres de la narración, por su parte, están únicamente definidas en relación a las conexiones que establecen con sus maridos y sus hijos: a la madre de Wendy solo la conocemos por las memorias de esta, y ella misma es una figura pasiva cuyos pensamientos se limitan a sus vínculos familiares (S. Russell 59).

Straub y King continúan la tradición establecida por escritores como Poe que imaginaron a sus monstruos con cuerpos femeninos. Hará falta la intervención de escritoras como Toni Morrison para renovar el modo gótico y proponer nuevos modelos de monstruosidad y una renovada concepción del fantasma que nazca desde una perspectiva alejada de la médula del canon de masas en el que se inscriben las narraciones de estos autores.

3.2.2. Los espectros étnicos: *Beloved* de Toni Morrison y el gótico

Al margen de los ejemplos que nos ofrecen los fantasmas de Straub y King como representantes de la literatura de la “cultura dominante”, las obras escritas desde los márgenes del discurso popular se vuelven de especial interés para un análisis del gótico contemporáneo.

No volveré a insistir en la relevancia que estos textos tienen para la elaboración de una teoría sobre la visión de la historia en la literatura de terror posmoderna, pero sí me gustaría ofrecer algunos ejemplos de esta tendencia en obras escritas por minorías en los Estados Unidos. En su estudio del fantasma como ente colectivo en el país americano, Kathleen Brogan nombra algunas obras de autores pertenecientes a distintos grupos étnicos que, durante las últimas décadas del siglo XX, utilizan este motivo como herramienta para intentar reescribir la historia de sus pueblos, entre los que se encuentran escritores asiático-americanos, nativo-americanos, chicanos y americanos de ascendencia caribeña (Brogan 3). Si Maxine Hong Kingston utiliza la metáfora del fantasma en *The Woman Warrior* a mediados de los setenta, la protagonista de *Comfort Woman* de Nora Okja Keller (publicado en 1997) redefine su identidad étnica a través del contacto con los fantasmas del pasado coreano de su madre. También aparecen figuras fantasmales en las ficciones de las escritoras nativo-americanas Louise Erdrich (en *Tracks*, 1988 y *The Bingo Palace*, 1994), Leslie Marmon Silko (en *Almanac of the Dead*, 1991) y Susan Power (*The Grass Dancer*, 1994). El espectro de La Llorona se manifiesta en muchas ficciones contemporáneas escritas por chicanos, como en *Bless Me, Ultima* (1972) de Rudolfo Anaya, *Woman Hollering Creek* (1991) de Sandra Cisneros y *Weeping Woman* (1994) de Alma Luz Villanueva. Además, en *Our House in the Last World* (1983), Oscar Hijuelos dibuja un protagonista de ascendencia cubana que, preocupado por la pérdida de su identidad caribeña, imagina Cuba como un fantasma atrayente y terrible al mismo tiempo. También aparecen fantasmas cubanos en *Dreaming in Cuban* (1992) y *The Agüero Sisters* (1997) de Cristina García. Brogan termina concluyendo que la recurrencia de las historias de fantasmas en la literatura estadounidense contemporánea es un “pan-ethnic phenomenon” (4) que registra un creciente interés en ámbitos relacionados con la identidad y la transmisión cultural. En la tradición afroamericana en la que se inserta *Beloved* también existen ejemplos de esta tendencia, como la novela *Praisesong for the Widow* (1983) de Paule Marshall y *Mama Day* (1988) de Gloria Naylor. El significado de los fantasmas en todas estas ficciones se actualiza en cada uno de sus contextos, aunque en todas ellas se sitúa en estrecha relación con la identidad del grupo étnico al que pertenece.

Aunque sería necesario explorar cada una de esas obras con detenimiento para analizar los sentidos metafóricos de sus espectros, Brogan observa una serie de elementos comunes a la literatura de estos grupos. Para la autora, los fantasmas liminales que describen las escritoras chicanas pueden entenderse como habitantes híbridos de la frontera, mientras que en la narrativa de Erdrich representan la vital pero amenazada relación entre el pasado y el presente de la vida en la tribu (16). En el contexto afroamericano al que pertenece la novela

de Morrison, el fantasma se dibuja como un elemento irremediadamente unido al desastre del *Middle Passage*.

El presente de *Beloved* se desarrolla en Cincinnati, Ohio, durante los años 1873-4. La protagonista es Sethe, una mujer que escapó de la esclavitud unos años antes y que ahora vive con su hija Denver en una casa que denominan “124”. Sus dos hijos varones han huido debido, principalmente, a que la casa familiar está todavía habitada por el fantasma de un bebé, la hija mayor de Sethe, que fue asesinada por su madre y enterrada bajo una lápida que solo contiene la palabra “Beloved”. Es esta la situación que se encuentra Paul D., otro esclavo liberado y antiguo amigo de Sethe, cuando llega a 124. Ambos comienzan un romance que pronto se verá frustrado por la aparición de una mujer misteriosa que parece controlar la voluntad de Sethe y Denver y que consigue progresivamente expulsar a Paul D. de la casa, después de quedarse embarazada de él. Las dos mujeres comprenden que la poderosa recién llegada es la personificación del fantasma bebé, ya que aparece con la edad que este hubiera tenido si siguiera con vida y que dice llamarse Beloved.

La incertidumbre sobre la verdadera identidad de la mujer misteriosa es uno de los elementos más sugestivos de la trama, ya que aúna en una sola figura numerosos motivos históricos y ficcionales. Además, la interpretación de la novela como perteneciente a lo fantástico, lo maravilloso, o lo realista e histórico depende, en gran medida, de la aceptación de la presencia de lo sobrenatural representada por Beloved. Mientras que existen numerosos indicios que apuntan, efectivamente, a la identificación de la extraña recién llegada con el fantasma del bebé fallecido (como que sabe cosas que únicamente el bebé podría saber y tiene una cicatriz en la parte de su cuello que Sethe habría cortado, entre otras cosas), algunas de las intervenciones de Beloved la dibujan como representante de una muerte mucho más colectiva: la de los esclavos durante el pasaje del Atlántico Medio.

La complejidad narrativa y simbólica de la novela de Toni Morrison ha llevado a diferentes críticos a considerarla como perteneciente a un gran número de tendencias y modos literarios. Mientras muchos la consideran como un ejemplo de lo fantástico (Cornwell, Cutter), otros no dudan en denominarla gótico (Weissberg, Wester), perteneciente al realismo mágico (Anderson), o novela histórica sobre la esclavitud, a la vez que narración feminista (Cornwell, entre otros). Los numerosos niveles metafóricos que recoge la novela permiten, así, su interpretación de acuerdo a varias perspectivas. La lectura que yo propongo entronca directamente con las concepciones del gótico contemporáneo, de manera que se centra en la reescritura de motivos y tendencias típicos de la tradición del terror, a la vez que enfatiza la capacidad del fantasma para simbolizar realidades históricas y traumas culturales y funcionar

como herramienta de recuperación de un pasado colectivo traumático. Desde este punto de vista, el fantasma del bebé que ronda la casa durante la primera parte de la novela y que, posteriormente, parece tomar forma corpórea, puede interpretarse como heredero de la tradición de los espectros que regresan de la muerte para buscar venganza. Como afirma Trudier Harris, “[v]engeance is not the Lord’s; it is Beloved’s. Her very body becomes a manifestation of her desire for vengeance and of Sethe’s guilt” (131). El espectro en *Beloved* está enfadado, es violento, y debido al inmenso poder que consigue ejercer sobre Sethe, es también extremadamente peligroso, y además habita una casa encantada manifiestamente heredera de las mansiones de la tradición gótica.

Las mujeres que aparecen en *Beloved* también reproducen algunos de los motivos fundamentales que han impregnado las ficciones góticas que dibujan a monstruos femeninos. Así, el motivo de la madre infanticida evoca una larga lista de mujeres pertenecientes a la cultura popular y a la tradición gótica, desde la Medea clásica hasta la Lucy Westenra convertida en vampiro que aparece en *Dracula*. Estas figuras se dibujan como monstruosas no solamente por su calidad de asesinas, sino porque rompen el ciclo natural que dicta que, como mujeres, deben dar vida y criar a los niños. El arrebato que lleva a Sethe a terminar con la vida de su hija también la conecta con otra de las figuras más significativas del modo gótico: la “loca en el ático”, el arquetipo de la mujer alienada que representa Bertha Mason en *Jane Eyre* y que describen Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic*. Danielle Russell explora las similitudes entre estas dos figuras para concluir, citando a Gilbert y Gubar, que ambas sufren problemas “symptomatic of difficulties Everywoman in a patriarchal society must meet and overcome” (136, Gilbert y Gubar 339).

Si atendemos al sufrimiento de Sethe durante sus años como esclava, al propio hecho que generó gran parte de su trauma como mujer adulta, también podemos considerar a la protagonista como una víctima femenina, evocadora de las primeras heroínas góticas atrapadas en castillos encantados que comparten con espíritus malignos. Después de que desaparece Beloved, 124 se describe como un lugar frío, lo que, para Russell, pone fin al viaje de la heroína a través de las etapas de la “cruzada” femenina descritas por Gilbert y Gubar: opresión, inanición, locura y, finalmente, frialdad (140). Son numerosos también los pasajes que representan la figura de Beloved como una presencia vampírica, como una mujer fatal y sobrenatural que se alimenta de la vitalidad de los habitantes de 124. Mientras que Paul D. describe su relación sexual con la joven como “a brainless urge to stay alive” (264), Beloved pronto comienza a absorber el vigor de su madre, en una siniestra reescritura de la cría materna:

The bigger Beloved got, the smaller Sethe became; the brighter Beloved's eyes, the more those eyes that used never to look away became slits of sleeplessness. Sethe no longer combed her hair or splashed her face with water. She sat in the chair licking her lips like a chastised child while Beloved ate up her life, took it, swelled up with it, grew taller on it. (250)

A este respecto, Pamela Barnett afirma que Beloved no es únicamente un fantasma, sino que también juega el papel de súcubo: “she is a succubus, a female demon and nightmare figure that sexually assaults male sleepers and drains them of their semen” (418). La transgresión que reproduce Beloved se enfatiza mediante algunas de las alusiones a sus contactos con Sethe que, además de poseer connotaciones vampíricas, en ocasiones rozan lo erótico.

Morrison recupera muchos de los motivos asociados a las mujeres que aparecen en la tradición gótica, para redibujarlos y adaptarlos a sus propios fines. Una lectura desde un punto de vista que atendiera principalmente al funcionamiento del género en estos motivos iluminaría en gran medida los recursos que la autora utiliza para redibujar la concepción de la mujer en la literatura de lo insólito. Mi análisis, no obstante, se centra principalmente en la figura del fantasma como elemento definidor del gótico híbrido de la autora, así como conjurador de un pasado traumático y herramienta para proponer una alternativa al propio concepto de historia.

3.2.2.1. *History* frente a *stories*.

Como ya adelantaba más arriba, *Beloved* es una novela que reproduce un tipo de aparición fantasmal que se incluye en lo que Kathleen Brogan ha descrito como *cultural haunting*. Este tipo de narraciones muestran un énfasis en el relato oral por encima del escrito, en la construcción narratológica basada en la experiencia y en las múltiples perspectivas a la hora de referir el pasado, que se convierte en una ficción más que en un hecho incuestionable. Estos recursos construyen una versión alternativa del pasado comprendida como ente absoluto, concepto al que se desafía mediante la presentación de relatos individuales que, combinados, actúan como un conjunto de historias (o *stories*) que se oponen al bloque inamovible de la Historia (o *history*).⁹⁷ Paralelamente, la novela de Morrison hace referencia al pasado de los afroamericanos en Estados Unidos, por un lado,

⁹⁷ Recorro aquí a los conceptos en inglés porque la diferencia entre las palabras enfatiza la característica de ficción que posee *story* (relato, cuento), frente al concepto de historia que se pierde en la oposición en español entre “historia” e “historias”.

mientras que, por el otro, dibuja los pasados individuales de los personajes en forma de historias. El primer concepto, el que conecta la novela con el pasado fuera de la narración, aparece a través de las referencias a la esclavitud, y es lo que lleva a algunos autores a considerar *Beloved* una novela histórica. El segundo propone una alternativa al modelo hegemónico que comprende el pasado como una entidad lineal mediante la introducción de un *multiperspectivismo* narratológico con múltiples saltos en el tiempo, que complica y enriquece la estructura de la novela, a la vez que le da voz a los individuos que han sido tradicional y sistemáticamente silenciados por el discurso de la historia.

Los críticos coinciden en señalar la esclavitud como el episodio más reiterado de todos los que habitan el subconsciente traumatizado del puebo americano. Desde los cuentos de Edgar Allan Poe, como “The Black Cat”, hasta la propia novela de Morrison, el gótico se convierte en el modo adecuado para exponer los crímenes raciales, tradicionalmente silenciados por otro tipo de discursos y de construcciones de la historia (Goddu “American” 63). Como afirma la propia Morrison, “[s]lavery is the ‘ghost in the machine’ that constitutes – even as it troubles – American literature’s dominant narrative of freedom” (Morrison “Unspeakable” 11). La autora, consciente del poder de invocación del pasado traumático del país, utiliza la esclavitud como motivo fundamental del escenario en el que introduce a sus personajes, de manera que se convierte en una presencia constante en todos los niveles de la narración. Morrison reescribe la historia real de Margaret Gardner, una mujer que escapó de la esclavitud en Kentucky cruzando el río Ohio hacia Cincinnati, pero que posteriormente prefirió asesinar a su propia hija a ver cómo caía presa. Morrison, que en una entrevista con Gloria Naylor cita la historia de Gardner como una de las fuentes de su novela (Naylor “A Conversation”), la reinventa mediante un collage de sueños, relatos y memorias para convertirla en un ejemplo de historia que puede recuperar el pasado afroamericano (Weissberg 112); *Beloved* es, en este sentido, “a ghost story about history” (Samuels y Hudson-Weems 135).

Uno de los discursos que nace a finales del siglo XVIII es la narrativa esclavista, que principalmente consiste en una autobiografía de un esclavo liberado que cuenta su viaje desde unas condiciones inhumanas hacia la libertad (a pesar de que, en la mayoría de los casos, esta liberación no resulta en una total independencia). Como apunta Teresa Goddu, entre otros críticos, este tipo de relatos muestra una afinidad estructural con muchas de las convenciones del modo gótico: “Represented as a house of bondage replete with evil villains and helpless victims, vexed bloodlines and stolen birthrights, brutal punishments and spectacular suffering, cruel tyranny and horrryfyng terror, slavery reads as a Gothic romance” (Goddu

“African” 72). La *Narrative* de Frederick Douglass (1845), uno de los relatos esclavistas más conocidas,⁹⁸ describe la servidumbre como un infierno dominado por amos monstruosos, como una pesadilla de la que uno no puede despertarse. Un ejemplo más reciente es *The Bondwoman’s Narrative* de Hanna Crafts, recuperada hace unos años y publicada por primera vez en 2002 por Henry Louis Gates Jr,⁹⁹ que se configura como un relato ficcional en primera persona que utiliza numerosos motivos góticos, como casas encantadas, ruinas desoladas, secretos familiares, maldiciones hereditarias, heroínas perseguidas y villanos malvados (Goddu “American” 64). Una de las escenas que mejor ejemplifican el tono gótico que asume la narrativa es la que describe cómo Sir Clifford, el amo de la plantación, debido a que una de sus esclavas se niega a matar a su perro cuando él se lo ordena, decide colgarlos a los dos de un tilo utilizando aros de hierro. El asesinato de la esclava, de nombre Rose, representa la tortura sistemática a la que se exponen los afroamericanos cautivos, y su muerte es especialmente horribilísima porque define la crueldad inhumana del amo (Goddu “American” 64). Este se convierte en un monstruo y la agonizante esclava en una muerta viviente que promete perseguir a Sir Clifford “I will hang here till I die as a curse to this house, and I will come here after I am dead to prove its bane” (Crafts 25, Goddu “American” 65). El relato lleva a cabo una reapropiación del fantasma en un contexto gótico, de manera que el espectro, víctima de una historia de monstruosa violencia, condena a su victimario a soportar el eterno retorno de los horrores generados por su crimen. Un ejemplo televisivo de la utilización del gótico para representar las atrocidades de la esclavitud podemos encontrarlo en la serie *American Horror Story*. En la tercera temporada, un personaje basado en la figura histórica de Madame LaLaurie, conocida torturadora y asesina en serie de esclavos en la Nueva Orleans del siglo XIX e interpretado por Kathy Bates, ejecuta toda suerte de perversiones sangrientas a los cuerpos de sus esclavos en una recámara acondicionada para ello en el ático de su casa. Las escenas contienen tal violencia que algunos las consideran *torture porn* (Blay).¹⁰⁰

Tanto las narrativas esclavistas como el resto de ficciones que utilizan el modo gótico para describir los horrores de la esclavitud tienden a presentar al amo como un monstruo

⁹⁸ Las narrativas esclavistas más conocidas son las de Frederick Douglass y Harriet Jacobs, publicadas, respectivamente, en 1845 y 1861.

⁹⁹ Posiblemente, *The Bondwoman’s Narrative* se escribió durante mediados del siglo XIX pero no se publicó hasta 2002. Su autoría todavía no se ha autenticado. El editor afirma que la escribió un esclavo fugitivo, otros (Andrews) teorizan que posiblemente Hannah Crafts fuera una mujer libre, y otros (Bernier y Newman) afirman que Crafts podría ser una sirvienta blanca o una inmigrante (Goddu “American” 71).

¹⁰⁰ El término “*Torture porn*” se aplica a ficciones fílmicas que muestran extrema violencia gráfica, en ocasiones acompañada de una sugerida sexualidad, ejemplificadas por las franquicias *Saw* (2004-2010) y *Hostel* (2005-2011).

inhumano. Esta es, efectivamente, la descripción que Morrison ofrece de “Schoolteacher”, el amo de la plantación Sweet Home de la que escapó Sethe. Cuando Sethe confiesa que, durante su embarazo, fue violada por los hombres blancos de la plantación, que además le robaron su leche materna, Schoolteacher toma represalias y la flagela hasta abrir una herida que cubre completamente su espalda. Así se lo cuenta a Paul D:

“After I left you, those boys came in there and took my milk. That’s what they came in for. Held me down and took it. I told Mrs. Garner on em. She had that lump and couldn’t speak but her eyes rolled out tears. Them boys found out I told on em. Schoolteacher made one open up my back, and when it closed it made a tree. It grows there still.”

“They used cowhide on you?”

“And they took my milk.”

“They beat you and you was pregnant?”

“And they took my milk!” (16-17)

La violación de Sethe, así como el robo de su leche materna, dibuja su experiencia como la de una mujer que no tiene derecho a su propio cuerpo. El castigo de Schoolteacher cae sobre ella debido a que decide contar lo que le ha ocurrido, con lo que Morrison explora el concepto mismo de narración: para la sociedad esclavista y patriarcal que representa el amo, la violencia ejercida contra una mujer de color debe permanecer silenciada. Esta prohibición puede ser extrapolada a la propia historia de los afroamericanos en los Estados Unidos: su realidad ha sido silenciada y debe relatarse, y este es precisamente el fin que persiguen tanto las narrativas esclavistas como la novela de Morrison.

Este tipo de relatos de esclavos eran contados por las víctimas a escritores de raza blanca, que después los publicaban. Los documentos, por lo tanto, se basan en gran parte en la lengua escrita: a pesar de que se presentan como historias relatadas al escritor, las narrativas contienen numerosas fórmulas y convenciones familiares para los lectores de ficción, y parte de su éxito se debe a que se creaban por hombres blancos para una audiencia perteneciente a una tradición blanca (Weissberg 114). Morrison, por su parte, ofrece una narrativa en la que favorece la interacción oral frente a la escrita. Como apunta Brogan, los propios personajes de la novela muestran su rechazo a la letra escrita, porque sienten que “nothing important to them could be put down on paper” (Morrison *Beloved* 125). Para su novela, Morrison imagina un relato referido por los propios afroamericanos protagonistas, pero que está exento de cualquier asociación con la escritura adaptada de las narraciones esclavistas. Para la autora, estos son documentos muy valiosos, pero incompletos, ya que los

autores eluden los detalles más repulsivos de sus experiencias para favorecer el gusto popular y las convenciones literarias, además de no centrarse en la vida emocional de las víctimas (Brogan 63). La propuesta ficcional de Morrison incide en la importancia de la oralidad mediante la constante presencia de historias que cuentan los personajes, que conectan directamente con las propias raíces afroamericanas de los protagonistas y de la propia autora:

According to Morrison, oral literature is open-ended, it asks for participation, and thrives on narratives of dreams, myths, and folkloric elements that can be traced back to African roots. This 'oral' literature may provide the voice of the slave that had been silenced in the slave narratives, turn Gardner's story from a third-person into a first-person narrative. In changing perspectives, it may introduce an alternative tale that, as fiction, may bear more experimental truth. (Weissberg 114)

En este sentido Morrison plantea la sustitución de la historia como ente impuesto sobre el pueblo afroamericano por las historias (*stories*) que proponen cada uno de sus personajes. Estos relatos son raramente lineales y, en numerosas ocasiones, se ven interrumpidos por pensamientos y sentimientos, o por constantes saltos en el tiempo. A pesar de su falta de sistematicidad y progresión, estas ficciones representan el pasado del pueblo afroamericano mejor que los supuestos hechos inamovibles de la historia. Además, la abundancia de perspectivas que ofrece Morrison necesariamente desafía la existencia de una concepción única de pasado: la realidad de estos pueblos se presenta como una conjunción de todas y cada una de sus historias. En numerosas ocasiones a lo largo de la novela, la cualidad fragmentaria de los relatos que narran los personajes se debe a la dificultad emocional de referir de manera ordenada los terribles sucesos de su pasado. Es este el caso de la escena en la que Sethe narra el asesinato de su hija a Paul D:

She was spinning. Round and round the room. Past the jelly cupboard, past the window, past the front door, another window, the sideboard, the keeping-room door, the dry sink, the stove—back to the jelly cupboard. Paul D sat at the table watching her drift into view then disappear behind his back, turning like a slow but steady wheel

...

Circling, circling, now she was gnawing something else instead of getting to the point.

...

Sethe knew that the circle she was making around the room, him, the subject, would remain one. That she could never close in, pin it down for anybody who had to ask. If they didn't get it right off— she could never explain. (*Beloved* 159, 162, 163)

La naturaleza repetitiva de su movimiento circular y su incapacidad para salir de él prueban el grado en el que Sethe está atrapada en el pasado (Brogan 78). La fragmentación de su narración y la cualidad radial de su discurso también representan el carácter circular de la propia novela: la información se nos presenta en pequeñas fracciones, momentos y recuerdos a los que los personajes regresan varias veces a lo largo de la narración, lo que nos permite conocer una realidad construida a partir de la combinación de sus recuerdos.

Así, la única realidad que la novela de Morrison nos permite observar es la formada por la colección de memorias de los personajes, por lo que gran parte de las acciones que se describen tienen lugar en el pasado de la narración, aunque aún ejercen un inmenso poder sobre el presente de la misma. La fluidez entre el pasado y el presente que manifiesta la novela conecta directamente con una intención de recuperar el legado de la tradición afroamericana, que también se refleja, en parte, en la concepción que ofrece Morrison del fantasma. Afirma Joseph S. Mbiti que para la mayoría de los pueblos africanos la muerte es únicamente una continuación de la vida (74). A partir de esta aseveración, Melanie Anderson concluye que los espectros de Morrison tienen un pie en el mundo de los vivos y otro en el de los muertos (8). La característica liminal del fantasma, además de evocar el legado cultural africano, enfatiza la ruptura de conceptos absolutos que la novela propone a través del modo gótico: “The communication between the living and the dead that occurs in Morrison’s work, with its African cultural antecedents, begins the crucial work of breaking down exclusionary binary barriers and essentialisms” (Anderson 8). Uno de estos “esencialismos” a los que se refiere Anderson es, como ya hemos visto, el del discurso hegemónico de la historia.

En la novela de Morrison, es precisamente el hecho de que el fantasma de Beloved participe tan activamente en el presente de la vida de Sethe lo que permite que sus historias sustituyan a la historia:

In *Beloved*, the presence of the ghost makes real the personal and cultural history of Sethe ... Sethe must find a conduit through which she can communicate all the horrors of her past to her daughter so that Denver can understand her mother and then begin to forge a place for herself in the world. This bridge of personal and historical memory is the ghost: Beloved. (Anderson 65)

Beloved constantemente exige de Sethe que le cuente historias, hasta el punto en el que parece alimentarse de ellas. El fantasma, como representante del pasado y de estos relatos, obliga a Sethe a narrar sus memorias lo que, para Anderson, permite a Denver comprender la realidad que rodea a su madre y escapar de la situación traumática en la que se ve envuelta: “the ghost Beloved enabled [Sethe] to remember and tell the story of her past, and in so doing

shows that between women words used to make and share a story have the power to heal” (Horvitz 102). Finalmente, las historias unen lo que la historia ha separado.

La insistente recurrencia del pasado en el presente, y la repetitiva insistencia con la que los relatos de los personajes regresan a él, no solo define la concepción que Morrison presenta de la historia, sino que también se conecta directamente con la presencia del trauma generado por los terrores de la esclavitud. La relevancia de esta herida abierta en el subconsciente de los personajes por un lado, y del pueblo afroamericano por otro, se analizará en el siguiente apartado.

3.2.2.2. *Beloved* y el trauma cultural.

La memoria traumática se define como la experiencia repetida de un suceso demasiado arrollador y horrible como para integrarse correctamente dentro de la conciencia. La patología del trauma se basa en un indeseado retorno de un recuerdo doloroso que puede ser extremadamente preciso, y/o por la completa falta de memoria relacionada con el evento en sí. El extracto que comenté más arriba muestra la incapacidad de Sethe de definir la experiencia traumática; atrapada en un círculo infinito, se mueve constantemente entre el horror de haber asesinado a su hija y la imposibilidad de integrar el recuerdo dentro del lenguaje. La propia Sethe es consciente de la presencia inamovible del pasado en su realidad y la dificultad de avanzar linealmente: “I was talking about time. It’s so hard for me to believe in it. Some things go. Pass on. Some things just stay. I used to think it was my rememory. You know. Some things you forget. Other things you never do. But it’s not. Places, places are still there” (35-36). El neologismo *rememory*, creado a partir de “repetición” y “memoria”, duplica el pasado como un eco, de manera que se repite en el presente (Brogan 74); Sethe no regresa al pasado, sino que es el pasado el que literalmente se materializa en el presente, en la forma de *Beloved*.

No obstante, la presencia del trauma en la novela de Morrison tiene una doble naturaleza: es, a la vez, personal y colectivo, ya que se actualiza, por un lado, en el horror del infanticidio por parte de Sethe y, por otro, en la propia atrocidad de la esclavitud. Esta proyección dual del trauma representa su esencia repetitiva. Como argumenta Brogan,

Sethe’s desperate attempt to save her children from slavery by destroying them can be seen in part as a traumatized reaction that reenacts its originary event. The murder “repeats” the original trauma of slavery experience in two fundamental ways: in its

violence against blacks and in the magnitude of Sethe's claim to own, and therefore to have the right to dispose of, her children. (74-75).

El fantasma de *Beloved* es, en este sentido, la materialización de la experiencia traumática de Sethe por un lado, y la representación del trauma colectivo de la esclavitud, por el otro. La novela, dedicada a los africanos que perdieron la vida durante los años de la trata de esclavos, (los "Sixty Million and more"), utiliza la figura del fantasma para explorar este trauma colectivo mediante la personificación en *Beloved* de los horrores del pasaje del Atlántico medio. En un complejo capítulo que la propia *Beloved* narra en primera persona, se nos presenta una amalgama de imágenes casi oníricas que parecen describir la experiencia de los esclavos transportados en los barcos a través del océano. Mediante breves evocaciones de situaciones de pesadilla, *Beloved* recuerda la deshidratación por falta de agua y la crueldad de los "hombres sin piel", sus captores blancos ("if we had more to drink we could make tears we cannot make sweat or morning water so the men without skin bring us theirs" [210]), pilas de cadáveres ("those able to die are in a pile" [211]) y la desesperación de la pérdida de la identidad ("there is no one to want me to say me my name" [212]).¹⁰¹

Para Brogan, la existencia del trauma colectivo es una de las características fundamentales del *cultural haunting*, cuyas narrativas, como ya se adelantaba más arriba, muestran un argumento basado en un movimiento paradigmático entre posesión fantasmal y exorcismo (6). En *Beloved*, durante el tiempo de la posesión, o de la plena actuación del trauma, el pasado se vuelve más fuerte que el presente, hasta dominarlo. Así, a medida que crece el cuerpo de *Beloved*, el de Sethe se consume; a medida que *Beloved* gana vitalidad, Sethe se convierte en una presencia casi fantasmal. El espectro del pasado también vampiriza a Denver, quien comienza a sentirse progresivamente insustancial a medida que su hermana avanza en su dominio sobre 124: "[her] skin dissolved under [Beloved's] gaze and became soft and bright like the lisle dress that had its arm around his mother's waist. She floated near but outside her own body, feeling vague and intense at the same time" (Morrison *Beloved* 118, Brogan 69). El trauma del pasado se instala en el presente, y define al poseído como una víctima atrapada en una repetición constante, condenado a revivir el pasado una y otra vez sin poder vislumbrar el presente, mientras su corporalidad se descompone.

La presencia de *Beloved* es, por tanto, representación del trauma individual de Sethe y del colectivo de la sociedad afroamericana. Su regreso permite tanto a las mujeres que habitan 124 como al resto de la comunidad enfrentarse a su propia historia cultural. El

¹⁰¹ Los espacios dobles aparecen en el original.

fantasma pide que los vivos recuerden, lamenten y vivan los horrores del pasado antes de desaparecer, y su exorcismo, debido al carácter comunitario de sus reivindicaciones, también ha de ser colectivo. En el momento en el que *Beloved* ha alcanzado tal poder de dominio sobre Sethe que ambas parecen haber entrado en un juego de autodestrucción, Denver decide alertar a la comunidad. Los vecinos acuden a ayudar a Sethe porque todos ellos tienen demonios del pasado con los que lidiar, y comprenden que el pasado no puede destruir la posibilidad del futuro. La comunidad de mujeres que se unen para expulsar al fantasma representa, según Anderson, la combinación armónica de pasado y presente, de África y de América (78):

Some brought what they could and what they believed would work. Stuffed in apron pockets, strung around their necks, lying in the space between their breasts. Others brought Christian faith—as shield and sword. Most brought a little of both ... So thirty women made up that company and walked slowly, slowly, toward 124. (257)

Cuando las mujeres llegan a 124 se ven a sí mismas reflejadas en la realidad de la casa: “When they caught up with each other, all thirty, and arrived at 124, the first thing they saw was not Denver sitting on the steps, but themselves. Younger stronger, even as little girls lying in the grass asleep” (258). El trauma que atrapa a Sethe y a Denver, el fantasma que tiraniza su existencia, también somete al resto de la comunidad. En un ejemplo de hermandad femenina y solidaridad entre mujeres (*sisterhood*), la comunidad salva a Sethe (y a sí misma) del aprisionador agarre del pasado.

A partir del exorcismo de la comunidad, el trauma como representación de una experiencia dolorosa debe convertirse en conciencia histórica, como presencia positiva del pasado en el presente. *Beloved* como monstruo ha desaparecido, pero no así la memoria de su muerte o de la esclavitud como periodo esencial en la construcción histórica de la identidad afroamericana. El pasado no se ha ido por completo, y la novela deja al lector con la impresión de que volverá si en algún momento del futuro se necesita la presencia de una *rememory* colectiva y cultural (Anderson 80). Como comenta Ellen Goldner sobre el final de la narración, “As Morrison negotiates between the two poles of forgetting and remembering, it leaves us with ghostly traces of the haunting: the ghost of a ghost” (81). El fantasma permanece como una presencia potencialmente peligrosa que amenaza con regresar si no se respeta su legado:

So they forgot her. Like an unpleasant dream during a troubling sleep. Occasionally, however, the rustle of a skirt hushes when they wake, and the knuckles brushing a cheek in sleep seem to belong to the sleeper. Sometimes the photograph of a close

friend or relative—looked at too long—shifts, and something more familiar than the dear face itself moved there. (Morrison *Beloved* 275)

Morrison parece alertar del peligro de olvidar; si bien el trauma ha de ser exorcizado, la conciencia histórica y el reconocimiento del propio pasado debe ser desenterrado del lugar en el que lo ha escondido el discurso hegemónico de la historia. Como afirma Brogan, “*Beloved* records the struggle toward narrative, performs the final burial, but leaves the grave open” (91).

3.2.2.3. Conclusión: Lo insólito en *Beloved*.

La complejidad en el tratamiento del elemento sobrenatural que pone de manifiesto la novela de Morrison ejemplifica la complicada hibridación de modos que desarrolla la literatura de lo insólito en el contexto posmoderno. Ya he comentado con anterioridad la capacidad que muestra el modo gótico para actuar como elemento transgresor de la cultura dominante, como recurso de subversión del *status quo*. Pues bien, en la novela de Morrison, estos recursos perturbadores de conciencias se unen a las prácticas del realismo mágico para generar una narración que recupera la historia del pueblo afroamericano desestabilizando el discurso hegemónico a través de, por un lado, la aceptación del elemento sobrenatural y, por el otro, el miedo que éste evoca. Weinstock argumenta que, así como el gótico, el realismo mágico “subverts the conventions of realism and challenges the hegemony of rationalism by interrogating Cartesian binaries, erasing or at least blurring the border between the natural and the supernatural, the living and the dead, the past and the present, the knowable and the unknowable” (182). La mera presencia de *Beloved* en la vida cotidiana de 124 desestabiliza todas estas divisiones binarias, además de exigir y representar un nuevo tipo de discurso, al margen del orden dominante. Además de ofrecer protagonismo a las voces que escriben desde los márgenes (o desde las sombras), tanto el realismo mágico como el gótico han sobrepasado los límites impuestos por el cronotopo en el que nacieron para convertirse en “an international commodity” (Zamora y Faris 2). En el contexto panamericano esto permite que ecos del gótico aparezcan en Hispanoamérica, mientras que un discurso como el realismo mágico, que supuestamente se origina al sur de la frontera, se utilice en narraciones estadounidenses, como es el caso de *Beloved*.

Theo D’haen menciona algunos de los elementos fundamentales que aparecen en las obras de lo insólito posmoderno que utilizan rasgos góticos en combinación con estructuras pertenecientes al realismo mágico. Para el autor, la clave de la capacidad subversiva de estos

textos se asienta sobre su potencial para crear realidades alternativas y diferentes a las del orden establecido: “Instead of being reduced in the final analysis to the world of the dominant cultural order’s ‘reality’ ... the Gothic in fantastic postmodernism creates one or more alternate ‘realities’ on a par with that of the dominant cultural order’s” (293). Así, la literatura posmoderna de lo insólito (lo que D’haen denomina “fantastic postmodernism” [293]), desafía el orden hegemónico mediante un intento de definición de lo que constituye “the dominant culture’s, or late capitalism’s, ‘other’” (294). La manera en la que la novela de Morrison activa estos recursos es mediante la ya mencionada propuesta de sustitución de la historia como ente inamovible e insuficiente, por historias, relatos y memorias individuales que, unidas, generan una realidad alternativa que explica el pasado.

La labor que lleva a cabo el fantasma en la narración de Morrison es el de convertirse en protector de la memoria, de manera que si esta desaparece, el espectro regresa para “corregir” su falta. La posesión fantasmal se exorciza de tal modo que la personificación del trauma desaparece, pero deja atrás de sí una forma positiva de presencia espectral: la de la conciencia histórica. *Beloved* se convierte en una figura ambigua, liminal y compleja, ya que encarna traumas tanto individuales como colectivos, además de un pasado diverso y problemático. El personaje no tiene una identidad definida, y ese es, precisamente, el elemento que convierte a la novela en una poderosa narración del pasado de los afroamericanos en los Estados Unidos: “Her personal story, her narrative, in so far as it were ever known at all, was therefore forgotten and would not be passed on, like those of almost all of her class and race” (Cornwell *The Literary* 207) El juego que Morrison propone entre memoria y olvido atestigua la intención de la autora de reclamar la importancia del pasado en la construcción de la identidad y de la realidad presente. Sin una correcta exploración del pasado, construido a partir de relatos en primera persona y centrado sobre sus protagonistas, la historia de los Estados Unidos seguirá siendo una casa encantada, perseguida por los fantasmas de las injusticias y por los traumas del horror histórico.

3.3. El fantasma hispanoamericano

3.3.1. Estado de la cuestión: Algunos ejemplos espectrales

La presencia del fantasma en la narrativa hispanoamericana es variada y compleja, y los modos y géneros a los que pertenecen las ficciones en las que aparece van desde el

realismo mágico hasta el gótico incluyendo numerosos ejemplos de relatos y novelas de naturaleza híbrida. Además de los espectros que aparecen en ficciones que más o menos han sido consideradas parte del canon de la literatura hispanoamericana, como los fantasmas de Comala en el *Pedro Páramo* (publicado en 1955) de Juan Rulfo o los de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. A estos se unen ejemplos de relatos cortos de raigambre fantástica, como “Casa tomada” de Julio Cortázar, en el que el autor juega con una atmósfera de incertidumbre que sugiere una presencia fantasmal, o “La casa de azúcar”, donde Silvina Ocampo dibuja el pasado como parte imprescindible del presente en su análisis de la figura del fantasma como doble espectral.¹⁰²

Al margen de estos textos más conocidos, otros ejemplos literarios que utilizan la figura del fantasma para introducir lo sobrenatural en la narración son, entre otros, los cuentos de Felisberto Hernández y Francisco Tario. *Las hortensias* (1951) de Hernández sugiere la presencia de lo ominoso mediante el animismo: una de las muñecas que colecciona el protagonista del relato no solo tiene un parecido siniestro con su mujer, sino que, en ocasiones, parece cobrar vida. En ocasiones se sugiere que las muñecas, que descansan detrás de una vitrina, están poseídas por espíritus, de la misma manera que las casas encantadas: “Entonces pensó en los castillos abandonados, donde los muebles y los objetos, unidos bajo telas, duermen un miedo pasado: sólo están despiertos los fantasmas” (Hernández 29-30, González Salvador 298).¹⁰³ Entre los grandes cuentistas mexicanos de lo insólito en el siglo XX también destaca Francisco Tario, que escribe “Entre tus dedos helados” (en *Entre tus dedos helados y otros cuentos*, 1988), un relato del que Ana María Morales afirma que “podría ser considerado el mejor cuento de fantasmas mexicano” (xxxii). La narración, contada desde la primera persona, nos introduce en lo que en un principio parece un sueño, pero que poco a poco va tomando tintes de realidad hasta convertirse en un mundo extraño en el que nada es lo que parece. La pesadilla se mezcla con la vigilia, los tiempos y los espacios parecen superpuestos y el final, en el que el narrador presencia su propio funeral, sugiere que él mismo es un fantasma atrapado entre dos mundos. La indeterminación sobre la propia naturaleza de lo que rodea al personaje y la posibilidad que ofrece el texto de dudar de las percepciones del narrador, conectan algunos de los recursos de Tario con las concepciones del gótico contemporáneo.

¹⁰² Ambos cuentos están recogidos en la antología *El libro de las casas encantadas*, compilado por Miguel Vendramin (2013).

¹⁰³ El cuento “La muñeca menor”, de Rosario Ferré, muestra una temática similar a la del relato de Hernández, aunque no se utilice el motivo del fantasma: en este caso, también, una muñeca se convierte en siniestro doble de una mujer.

Autoras más contemporáneas que utilizan la figura del fantasma en sus narraciones, y cuyas obras ya han sido mencionadas más arriba, son Carmen Boullosa y Adriana Díaz Enciso. Boullosa explora el mundo de la infancia y de lo irremediable de la muerte en *Antes* (1989). Concebida como parte de “una novela larguísima de fantasmas” (Pfeiffer 3, Madrid Moctezuma 28), la novela contiene numerosos motivos del gótico urbano que sitúa México como espacio del horror (Madrid Moctezuma 28). La narración no solo cuenta con una ambientación sombría, una atmósfera misteriosa y la presencia inquietante de visiones y sueños, sino que también, como el cuento de Tario, parece estar narrada en primera persona por un fantasma. Díaz Enciso, por su parte, publica en 2005 el volumen *Cuentos de fantasmas y otras mentiras*, una obra marcadamente intertextual que repite y reinventa motivos de la tradición fantástica.

Al margen de los numerosos ejemplos literarios, la representación más internacional del fantasma cinematográfico hispanoamericano sea quizás las películas del director y productor mexicano Guillermo del Toro. En *La invención de Cronos* (1992) el autor nos propone una nueva perspectiva sobre la figura del fantasma para explorar temas relacionados con la identidad mexicana en el contexto de la globalización.¹⁰⁴ *El laberinto del fauno* (2006), por su parte, explora la delgada línea que separa realidad y ficción en un contexto que mezcla elementos del cuento de hadas, del relato gótico y el horror histórico de la guerra civil española. Este conflicto también impregna la amarga realidad que del Toro presenta en *El espinazo del diablo*, una película de 2001 que explora la figura del fantasma como representante de la violencia histórica y de los traumas culturales que esta genera. La película comienza y termina con una reflexión sobre la naturaleza de los espectros, de manera que la narrativa tiene una estructura circular. Así, las primeras y las últimas palabras que escuchamos como una enigmática voz en off que se pregunta “¿Qué es un fantasma? Un evento condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor, algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo”. Este mensaje conecta la figura fantasmal con el trauma que, como ya se analizó más arriba, consiste en una patología que repetidamente revive una realidad impactante situada en el pasado, además de sugerir una

¹⁰⁴ John V. Waldron, en *Culture Monopolies and Mexican Cinema: A Way Out?* (2004), explora la manera en la que *La invención de Cronos* es una respuesta a la situación vivida por México a finales del siglo XX y los miedos asociados al desarrollo del capitalismo y la globalización en el mundo cinematográfico: “Though many onlookers view artistic interchange across geo-political borders as a positive benefit of globalization and the trans-national nature of cinema, this paradise of free-trade and free-exchange of ideas and products is not without its problems. *Cronos*, coming as it does at the beginning of the recent “Boom” or current wave of Mexican cinema, as well as during the debates over NAFTA, portrays many of the problems and fears created by globalizing processes” (7).

concepción indeterminada del tiempo que conecta con las nociones del gótico contemporáneo. Ellen Brinks conjuga específicamente el gótico y la exploración que la película de del Toro ofrece de la memoria histórica para analizar el trauma cultural como subtexto de la trama. El fantasma de la película, el espectro de un niño llamado Santi que se aparece en un orfanato durante los años de la guerra civil, simboliza un pasado traumático cuya significación no puede comprenderse en su totalidad, y que refleja una violencia catastrófica y recurrente en la historia española (Brinks 297-8). Los niños protagonistas de la película consiguen exorcizar la presencia fantasmal de Santi cuando le permiten terminar con la vida de su asesino, pero otro espectro, el del Dr. Casares, ocupa su lugar en el orfanato. Este final restaura la reiteración siniestra que simboliza el fantasma y que define el trauma. Algunos de estos recursos asociados a la figura del espectro ya aparecían en *Beloved* y, como se explorará a continuación, también son parte esencial de dos relatos del escritor mexicano Carlos Fuentes.

3.3.2. “Constancia” y “La bella durmiente” de Carlos Fuentes.

Los cuentos que se analizan en este apartado se publican en diferentes momentos de la carrera literaria de Carlos Fuentes. Mientras que “Constancia” es el primero de los relatos del volumen *Constancia y otras novelas para vírgenes*, que aparece en 1990, “La bella durmiente” es otro de los cuentos que, junto con el ya analizado “Vlad”, conforman *Inquieta compañía* (2004) una de las últimas obras narrativas del escritor mexicano. Las dos narraciones utilizan al fantasma como figura que regresa de un pasado dibujado como experiencia traumática para habitar un presente amargo. Como ya ocurría en *Aura* (1975), uno de los textos más manifiestamente góticos de Fuentes, los elementos terroríficos de los cuentos van desde los espacios claustrofóbicos que atrapan a personajes atormentados hasta la conexión macabra que el autor establece entre la muerte y el erotismo, además de la inevitable presencia de un pasado demasiado espantoso como para ser codificado en el presente. A continuación me gustaría analizar la manera en la que el escritor mexicano utiliza estos mecanismos de la literatura de terror para traducir al texto su propia concepción del tiempo y, sobre todo, para explorar conceptos relacionados con la relación entre la historia y el trauma cultural. Algunos de los recursos y significados que utiliza Fuentes funcionan de una manera similar a los utilizados por Morrison; ambos autores se proponen ofrecer una versión del pasado que incluya las voces de aquellos que tradicionalmente han sido acallados, además de presentar aterradores acontecimientos históricos como el origen de traumas

colectivos. No obstante, el pasado que los fantasmas de Fuentes reclaman es más global que el que ronda los espacios de *Beloved*, ya que el autor le da voz a las víctimas de las Guerras Mundiales como representantes de un tipo de barbarie de carácter universal.

“Constancia” cuenta la extraña historia de amor entre la mujer española que le da título al cuento y su marido estadounidense, Whitby Hull, ambos residentes en Savannah. Una tarde cualquiera sucede un extraño suceso: mientras Constancia y Hull conversan, todas las ventanas de la casa de su vecino, un actor ruso de nombre Plotnikov, se iluminan e, inmediatamente, Constancia cae enferma. Hull decide visitar la casa de Plotnikov, donde se encuentra con un ataúd y numerosas fotografías antiguas que muestran al actor con su mujer y el hijo de ambos. Buscando resolver el misterio de la verdadera identidad de su mujer, Hull viaja a Sevilla, donde la conoció, solo para descubrir, en unos viejos archivos, que ella es en realidad un fantasma. La verdadera Constancia, su hijo y su esposo Plotnikov llegaron a España huyendo de la revolución Bolchevique en Rusia, y allí fueron asesinados por las fuerzas nacionales antes de poder escapar a América.

“La bella durmiente”, por su parte, está dedicada a Peter Straub quien, en 1982 escribió *The General's Wife* en homenaje a Fuentes que, a su vez, había alabado la novela de Straub *Ghost Story*. La intertextualidad del cuento es evidente, y convierte a la narración en un “reflejo de un reflejo” (Gordillo 4), en una reelaboración del cuento de fantasmas con una intención globalizadora. El relato narra la historia de Jorge Caballero, un médico al que se le pide que acuda a la mansión de Emil Baur, un ingeniero alemán que reside en mitad del desierto. Baur es uno de los alemanes que viajó a México a principios del siglo pasado para explotar la minería del país, y se vio inmiscuido en las trifulcas del momento, desde Villa, hasta los gobiernos de Wilson, el Káiser y los de Carranza y Obregón (Gordillo 5). Su mujer, una menonita que escapó de las persecuciones nazis en Alemania para esconderse en Chihuahua de nombre Alberta, sufre una extraña narcolepsia cuyos misterios debe desentrañar Caballero. No obstante, en la realidad que rodea al relato, nada es lo que parece, y a medida que avanza la narración la identidad de los personajes se vuelve cada vez más incierta.

3.3.2.1. Los relatos y el gótico.

La aparición del horror ya se sugiere en el primer párrafo de “Constancia”, en el que Whitby Hull describe cómo su vecino ruso se acerca a su casa en el día de su muerte para

anunciarle que Hull le devolverá la visita el día que él muera. Asimismo, la descripción de Savannah introduce al lector en una realidad casi onírica de laberintos urbanos:

El calor de Savannah en agosto es comparable a una siesta intermitente interrumpida por sobresaltos indeseados: uno cree que abrió los ojos y en realidad sólo introdujo un sueño dentro de otro. Inversamente, una realidad se acopla a otra, deformándola al grado de que parece un sueño. (Fuentes *Constancia* 12)

Esta descripción se convierte en una alusión al capricho número 43 de Goya, “El sueño de la razón produce monstruos”, que sugiere una conexión entre lo onírico y lo monstruoso que también aparecerá en “La bella durmiente”:

El misterio de Savannah ... es su transparente geometría. Su laberinto es la línea recta. De esta claridad nace, sin embargo, la sensación más agobiante de pérdida. El orden es la antesala del horror y cuando mi esposa, española, revisa un viejo álbum de Goya y se detiene en el más célebre grabado de sus *Caprichos*, yo no sé si debo perturbar su fascinación, comentando:

- La razón que nunca duerme produce monstruos. (11)

Sueños, monstruos, laberintos y muerte: estos son algunos de los elementos que Fuentes utiliza para anunciar su uso consciente del modo gótico, a los que se une un sugerente juego de ambigüedades, que también formarán parte fundamental de “La bella durmiente”. Este cuento introduce al lector en una ambigua realidad que se presenta a partir de la perspectiva de un narrador en primera persona cuya sensación de certidumbre desaparece a medida que se pone en contacto con lo sobrenatural. Las terribles sombras que sugiere el cuento están representadas por el cuerpo incierto de Alberta, que hace al propio protagonista dudar de la veracidad de lo que le rodea:

El tiempo aquí huye. O se suspende. Afuera ¿es de día, es de noche? ¿Cuánto tiempo llevaba sin comer? ¿Por qué no tenía hambre? ¿Por qué no sentía sed? Era como si hubiese penetrado a un mundo sin horarios ni deberes. Un mundo mudo, puramente negativo. Un mundo *sin necesidades*.

Y sin embargo, la proximidad del cuerpo de la mujer no era un figmento imaginario. (Fuentes *Inquieta* 183)

Caballero solo consigue revivir a la mujer mediante el sexo, en una macabra versión del cuento que le da nombre al relato de Fuentes, y que Gutiérrez Mouat ha etiquetado como “erotismo necrofilico” (310). Como afirma Genaro J. Pérez, los personajes masculinos débiles que terminan siendo dominados por un ente sobrenatural, en muchos casos femeninos, son comunes en la prosa del escritor mexicano. Este recurso, que se ilustra con

ejemplos como *Aura* o el ya analizado “Vlad”, constituye una inversión del modelo gótico de la heroína en apuros. Además, tanto en *Aura*, como en “La bella durmiente” y, particularmente, en “Constancia”, el narrador se encuentra atrapado en un espacio horrífico, seducido y amenazado sexualmente pero, al contrario que para las heroínas góticas, para él no existe salvación posible (12).

La revelación final para Caballero es la convicción de su propia muerte; descubre que realmente es un médico que trabajó en un campo de concentración en Polonia y murió bajo las órdenes de las autoridades nazis mientras intentaba salvar a una prisionera de la que se había enamorado. La compleja relación entre realidad, sueño, vida y muerte con la que juega el relato culmina al iluminarse el segundo nivel de la narración; la historia de Caballero no es más que el juego metanarrativo de Fuentes, una historia narrada por la mujer de Baur, la menonita que vive con él en su casa encantada: “Eternamente sentada al lado de Emil Baur en la sala de la mansión del desierto, supe, una vez más, que mi propia voz no sería escuchada por mi marido. Yo sólo era el fantasma que servía de voz a otros fantasmas. ¿Qué iba a decirle para cerrar este libro una vez más, antes de iniciarlo de vuelta? (Fuentes *Inquieta* 200). La menonita es la verdadera heroína gótica de la narración, la Scheherazade condenada a narrar la misma historia una y otra vez a un traumatizado marido cuya existencia se quedó anclada en el pasado. El texto que se nos presenta como realidad pasa a ser mera ficción, a la vez que el relato de la esposa de Baur se convierte en la única verdad.

En “Constancia”, Fuentes también utiliza el motivo de la casa encantada en su descripción de la mansión de Plotnikov, un espacio conquistado por la presencia de un pasado siniestro en el que nada es lo que parece. Cuando Hull atraviesa el umbral hacia el interior de la casa, se encuentra con una realidad desconocida, habitada por una atmósfera y una temporalidad insólitas:

A medida que penetro la casa decimonónica del señor Plotnikov, un sopor, una lentitud inusitados se apropian de mi cuerpo y de mi espíritu: los separa ... Subo por esa escalera a una altura superior a la que indica el paso de un piso a otro, subo a otro clima, lo sé, a otra altitud geográfica, a un frío repentino, a un hambre de oxígeno que me llena de una falsa euforia aunque yo ya sé que es el prelude de algo atroz. (43-4)

El interior de la mansión representa una realidad que, como la consciencia de Baur en “La bella durmiente”, se ha quedado anclada en el pasado.

De una manera similar, la mansión de Baur es un ejemplo de las incertidumbres que esconden los castillos góticos y las casas encantadas. Como en el caso de “Constancia”, el

relato marca el cruce del umbral hacia la esfera de lo sobrenatural que lleva a cabo el personaje principal:

Entré en una penumbra que parecía *fabricada*. Es decir, no era la sombra que atribuimos naturalmente a tiempos y espacios acostumbrados, sino una tiniebla que parecía pertenecer solo a este sitio y a ninguno más. De verdad, como si la mansión de Emil Baur generase su propia bruma. (Fuentes *Inquieta* 165)¹⁰⁵

La mansión es la personificación arquitectónica del pasado que regresa, no solo por su estilo decimonónico sino también por los retratos que cuelgan de las paredes: el emperador Wilhem II, el revolucionario Pancho Villa y el *führer* Adolf Hitler son los tres personajes históricos que decoran la sala principal de la casa de Baur. Estos retratos cumplen una doble función: por un lado, como representantes de algunas de las guerras más sangrientas de la historia occidental, sugieren una concepción global de la violencia y, por otro, conectan este concepto con el trauma cultural que representarán los fantasmas.

3.3.2.2. El pasado traumático y la historia fantasmal.

La noción de historia espectral que Fuentes presenta en sus cuentos está intrínsecamente relacionada con la concepción que el autor tiene del paso del tiempo. En una entrevista para *The Writings of Carlos Fuentes* de Raymond Leslie Williams, el escritor propone una noción del tiempo según la cual pasado, presente y futuro están necesariamente interconectadas:

I want to announce with *Aura*, *Birthday*, *Distant Relations* and *Constancia* that my conception of time is not linear. Sometimes it is a circular conception, sometimes of eternal returns, sometimes of Vican spirals like the ones we have seen in Joyce ... My time is a constant recuperation of the past in the present and of the future in the present. It is a constant reminder that the past is novelty and that the future is present. It is a declaration that past time is memory in the present, and that which we call the future is also desire in the present. (150)

La exposición que Fuentes propone sobre la correlación entre los tiempos evoca inevitablemente las concepciones góticas contemporáneas, según las cuales pasado, presente y futuro son realidades entrecruzadas. Especialmente en las historias de fantasmas, la linealidad que teóricamente representan estos conceptos se transforma en atemporalidad:

¹⁰⁵ Cursiva en el original.

“haunting, by its very structure, implies a deformation of linear temporality” (Buse y Scott 1). De la misma manera que los personajes que aparecían en *Beloved*, los protagonistas de los cuentos de Fuentes no pueden superar sus traumas porque el pasado de incesantes retornos no quiere desaparecer. El escritor mexicano, como había hecho Morrison, también sugiere la repetición cíclica de la realidad como elemento directamente relacionado con el trauma; mientras que la esposa de Baur está condenada a contar la historia de George y Alberta una y otra vez, Whitby Hull, obsesionado con la muerte temporal de su esposa, se pregunta: “Constancia, dime, por favor, ¿cuántas veces has muerto antes?” (Fuentes *Constancia* 28).

La revisión de la propia noción de pasado que el autor propone en muchas de sus ficciones, permite a Fuentes explorar cuestiones relacionadas con el trauma cultural. Cathy Catuth, en su estudio *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, analiza la manera en que la memoria colectiva se configura de acuerdo con el modelo freudiano del retorno de lo reprimido, es decir, “we are constantly forgetting or repressing essential historical moments, only for those moments to return in a veiled and symbolic way” (R. Samuels 448). Estos momentos del pasado que regresan como metáforas están personificados en los fantasmas de las narraciones de Fuentes, y también en las de Morrison, que condenan a los protagonistas a revivir el momento traumático como parte de una peligrosa repetición que evita que avancen: “The danger lies in repetition: the past reinstated rather than adapted for present purposes. Traumatic memory constitutes a pathological form of historical ‘reconstruction’ in which the present and future are sacrificed to the reliving of an indelibly fixed and hence ‘timeless’ memory” (Brogan 72). Como veíamos más arriba, cuando Sethe intenta explicar el pasado a Paul D., se encuentra a sí misma encerrada en un laberinto circular desde el que no puede avanzar. De la misma manera, Baur está atrapado por el trauma que le ha generado pertenecer a las fuerzas que acabaron con la vida de Georg y Alberta, y Constancia parece morir y revivir constantemente hasta que su esposo quiebra el círculo revelando su historia y verdadero pasado. Todos ellos habitan una prisión atemporal forjada por el trauma que les ha generado la historia.

Fuentes, como Morrison, utiliza la figura del fantasma como evocación de un pasado erróneamente interpretado pero, al contrario que la escritora afroamericana, conecta estos espectros con el trauma de la violencia universal. Los textos de Fuentes conjuran los horrores de la esclavitud en Estados Unidos, la revolución bolchevique en la Unión Soviética, la guerra civil española y la segunda guerra mundial, en un modo que responde a las disposiciones del *globalgothic*: utilizan elementos góticos para responder a una realidad local y universal. La visión de la historia que propone Fuentes también busca darles voz a las

víctimas del discurso canónico, y dibujar un pasado múltiple que necesariamente se construya a través de diferentes perspectivas. El propio autor reclama la capacidad de la posmodernidad para dar protagonismo a las voces marginadas del discurso histórico canónico en su libro de ensayos *En esto creo*:

¿Cómo es posible ser persa?, se preguntó, irónicamente, Montesquieu en un Siglo de las Luces que dejaba en la sombra ... a la mayoría no blanca, no europea, de la humanidad. La conquista o re-conquista de la presencia histórica de los pueblos marginados de Asia, África y América Latina ha sido uno de los hechos fundamentales del milenio. Resulta que no había una sola historia. Había muchas historias. No había una sola cultura. Había muchas culturas. (128-9)

Fuentes entronca con este recurso del nuevo milenio para crear unas figuras fantasmales que actúan no solo como representantes de la barbarie del pasado, sino también de sus pueblos tradicionalmente marginados y de la esencial incertidumbre de la historia. Estos espectros regresan de la muerte para reclamar una voz que se les ha negado y exponer la monstruosidad del discurso hegemónico: “Los monstruos políticos le negaron a la historia la oportunidad de redimirse conociéndose. La víctima del Gulag, de Auschwitz o de las prisiones argentinas fue privada del re-conocimiento trágico para convertirse en cifra de la violencia, víctima número nueve, nueve mil, o nueve millones” (Fuentes *En esto* 130). Este “re-conocimiento” que Fuentes describe equivale, en los cuentos, al necesario exorcismo del fantasma, que debe llevarse a cabo para terminar con el trauma que atrapa a los personajes y neutralizar la amnesia cultural. La memoria, por lo tanto, es esencial para devolver a las víctimas el lugar que merecen en la historia. Como afirma el actor ruso de “Constancia”, “[u]n muerto vive de la caridad del recuerdo. Un muerto se rehabilita a sí mismo, doctor, toma vida de donde puede...” (37). Así, tanto en los textos de Fuentes como en la novela de Morrison, a través de la ficción, representada por los relatos que cuentan los personajes por un lado, y por el propio acto de escribir que llevan a cabo los autores, por el otro, se recupera la memoria perteneciente a las víctimas de la historia violenta.

Así, algunas de las nociones que presenta Fuentes en sus textos conectan con el trabajo que llevan a cabo escritores pertenecientes a grupos étnicos en los Estados Unidos, como es el caso de Morrison y otros autores que exploran el *cultural haunting*, pero también se relacionan directamente con algunas de las ideas de otros escritores mexicanos contemporáneos. El hecho de que Fuentes escoja la Alemania nazi como arquetipo de historia violenta conecta directamente con su concepción del Tercer Reich como el prototipo del Mal en su estado más absoluto. Como comenta el propio autor, “[j]amás se ha encarnado el mal de

manera tan perfilada y atroz como en el nazismo” (*En esto* 98). Esta idea también aparece en novelas de otros autores mexicanos, como en *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi y *Amphitriton* (2000) de Ignacio Padilla. Estos autores, como ya se comentó anteriormente, pertenecen al grupo representativo de la nueva literatura escrita en Hispanoamérica que considera el potencial global de la literatura del continente mucho más allá del realismo mágico. Fuentes, así como Volpi y Padilla, conecta con este interés universal al sugerir que la historia violenta de un país no puede considerarse únicamente dentro de los bordes nacionales. La historia es, por lo tanto, un ente globalizado, necesariamente universal, y sus episodios traumáticos superan las fronteras patrias. En este sentido, las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial pertenecen, así como el propio Mal, a la humanidad.

Según esta idea, Fuentes combina varios episodios de violencia histórica en una sola consciencia colectiva, en un intento de subrayar la responsabilidad del mundo occidental como entidad colectiva frente a esta brutalidad. En “Constancia”, el pasado funesto de Alemania y España, pero también de Palestina, Egipto, Israel y América, se funde en una sola tragedia, encarnada en los fantasmas de las víctimas. Esta es la conclusión a la que llega el propio Hull mientras cruza el Atlántico de vuelta a Estados Unidos:

[L]a fuga de Palestina a Egipto, la fuga de las juderías de España a los guetos del Báltico, la fuga de Rusia a Alemania a España a América, los judíos arrojados fuera de Israel, fuga perpetua, polifonía del dolor, babel del llanto, interminable, interminable: éstas eran las voces, los cánticos de las ruinas, la gran salmodia del refugio, para evitar la muerte en la hoguera de Sevilla, en la tumba de Murmansk, en el horno de Bergen-Bergen... Éste era el gran flujo fantasmal de la historia, contemplado por el ángel como una catástrofe única. (*Constancia* 57)

Estas guerras del viejo mundo se fusionan con el violento pasado de la colonización al otro lado del océano. Jorge Caballero, mientras conduce hacia la mansión de Baur, cree oír los cantos ceremoniales de los nativos que viven en el desierto, lo que le lleva a concluir que los “civilizados” colonos “éramos tan racistas como el peor, aunque más invisible, verdugo del Tercer Reich” (Fuentes *Inquieta* 164). Hull también reflexiona sobre sus responsabilidades como descendiente de conquistadores mientras observa a las comunidades afroamericanas asentadas en Savannah: “Eran mi culpa, allí estaban, no donde debían estar, del otro lado del océano, en otro continente, en su tierra secular, y la culpa era mía” (Fuentes *Constancia* 49). Si entendemos la historia como un ente colectivo y global más que nacional, entonces también lo es la responsabilidad por sus atrocidades. Jeffrey C. Alexander, en su estudio sobre el trauma cultural y su relación con la identidad, afirma que “[i]t is by constructing

cultural traumas that social groups, national societies, and sometimes even entire civilizations not only cognitively identify the existence and source of human suffering but ‘take on board’ some significant responsibility for it” (1). En este sentido, Fuentes parece proponer una consideración del mundo occidental como una sola civilización unida por los mismos traumas históricos, además de exponer nuestra propia responsabilidad por la tortura universal y la masacre de millones de vidas en manos de los regímenes totalitarios (Gordillo 8). El propio Hull se pregunta “¿Cuál es, me pregunto, el tiempo de vigilia que nos impone la violencia histórica? ¿Cuándo nos es permitido reposar de nuevo? ... ¿Hasta dónde puede, o debe, llegar mi responsabilidad personal por las injusticias que yo no cometí? (Fuentes *Constancia* 13). ¿Cuánto dura la posesión fantasmal de las conciencias colectivas, perseguidas por las tragedias universales? La pregunta definitiva parece ser, ¿puede la civilización occidental superar los traumas de su historia violenta?

Como veíamos más arriba, Toni Morrison sugería la posibilidad de exorcizar los traumas culturales a través del respeto a la memoria, aunque la presencia del espectro de la violencia nunca desaparece por completo. La posibilidad de exorcismo que proponen los cuentos de Fuentes también considera el reconocimiento del pasado como paso esencial para la posibilidad del futuro. El trauma que lleva a Baur a obligar a su esposa a relatar una y otra vez el relato de cómo Caballero le devuelve la vida a Alberta a través del sexo es el mismo que configura los extraños comportamientos de Constancia; ambos son el resultado de un proceso que pretende acallar las voces de las víctimas de la historia. El trauma, y su representación fantasmal, por lo tanto, surgen de este silencio. Los personajes de los cuentos de Fuentes, al contrario que la comunidad de mujeres de la novela de Morrison, no consiguen darle la voz necesaria a los espectros del pasado: Hull, a pesar de que consigue exorcizar el fantasma de Constancia, se reúne con ella y con Plotnikov el día que muere, de modo que cumple la predicción que hizo el actor ruso al comienzo del cuento, cierra la estructura circular de la historia y queda atrapado dentro de ella. La existencia de Baur es un ciclo en sí misma: aunque no muere, está condenado a habitar una espiral infinita formada por su propia culpabilidad histórica.

Tanto “Constancia” como “La bella durmiente” conjuran los fantasmas de una historia violenta que traspasa las fronteras nacionales para convertirse en universal para subrayar la cualidad colectiva de los traumas occidentales. Fuentes utiliza la figura del fantasma para explorar la capacidad que tiene el pasado de convertirse en una presencia terrible en el presente, mediante recursos pertenecientes a un tipo de gótico global. Los fantasmas del escritor mexicano son los muertos del fascismo, de la segregación, de la colonización,

atrapados en una historia cíclica de la que regresan para exigir su espacio en la memoria universal. Como el espectro que presenta Morrison en *Beloved*, la posesión fantasmal surge de un proceso de silenciamiento de las víctimas de la historia, y su exorcismo, en caso de que sea posible, depende de la recuperación de la palabra. El autor afirma: “La muerte nos dice: Te engañas, lo que fue ya no es. Le respondemos: Te engañamos, lo que fue no sólo sigue siendo, sino que *es* más que nunca” (*En esto* 186).¹⁰⁶ Si no se exorciza, la presencia de la historia violenta (“lo que fue”) inevitablemente continuará ocupando su espacio en las consciencias globales con la forma de traumas culturales (lo que “*es* más que nunca”), hasta que se admitan y expulsen los fantasmas nacidos de la responsabilidad histórica colectiva. Los muertos todavía tienen mucho que decir.

¹⁰⁶ Énfasis en el original.

Capítulo 4

Imaginaciones del futuro: el zombi y el nuevo milenio

“The future is necessarily monstrous: the figure of the future, that is, that which can only be surprising, that for which we are not prepared, you see, is heralded by species of monsters”

Jacques Derrida, “Passages—from Traumatism to Promise.”

“They are us! The same animal, simply functioning less perfectly”

Dr. Logan observando a los zombis en Day of the Dead.

4.1. Consideraciones iniciales. Sobre la posibilidad del gótico y la distopía

Punter nos recuerda que la conexión del gótico con el tiempo esconde una mayor complejidad que lo meramente lineal o que la simple presencia del pasado bárbaro en el presente: “The code of Gothic is thus not a simple one in which past is encoded in present or viceversa, but dialectical, past and present intertwined, and distorting ... each other” (*Literature II* 198). La metáfora temporal se complica a medida que nos adentramos en la ficción de terror contemporánea, y los miedos que yacen en la base de las imaginaciones góticas evocan un pasado salvaje, reflejan un presente ominoso y, más recientemente, se proyectan hacia la monstruosidad de un futuro incierto:

As time moves on, the metaphorical device becomes richer and more complex: not only the historical past is available, but the species-past and even recently the feared overtechnologised future. Yet what is being talked about is always double; these other barbarities have an intrinsic connection with the hidden barbarities of the present. (Punter *Literature* 198)

Un examen atento de la tradición gótica nos permite encontrar ficciones de terror en las que la presencia del futuro aparece por medio de un miedo al poder de la tecnología, siendo *Frankenstein* el texto más destacado. Otros ejemplos de literatura gótica que dudan de la

capacidad de la tecnología para asegurar un futuro mejor y que, en cambio, sugieren su intrínseca monstruosidad, son los ya mencionados cuentos “El vampiro” y “El espectro” de Horacio Quiroga, así como la brillante novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares.

La falta de confianza en la capacidad humana para sobrevivir en la era *hipertecnológica* contemporánea se refleja en la creciente presencia de imaginaciones apocalípticas y distópicas. En estas ficciones, “[t]he future is anxiously perceived as another place of destruction and decay, as ruined as the Gothic past. Social and corporeal disintegration awaits in postindustrial devastation, in genetic experimentation, in alien and mutant forms of life and death” (Botting “Aftergothic” 279). Según Avril Horner, este tipo de gótico apocalíptico/distópico se sitúa en relación directa con las ansiedades que genera la globalización:

the post-millennial surge of interest in apocalyptic fictions testifies to the level of fear resulting from globalization. Such texts often carry a strong gothic dimension through the translation of humankind into quasi-zombie figures by means of viral contagion, technological control mechanisms of religious fundamentalism. (176)

Los zombis, entes que una vez fueron humanos, cuya situación es consecuencia de la experimentación tecnológica y/o de la difusión de un virus, representantes de la horda, la violencia colectiva y la falta de razón, se convierten en el monstruo que mejor refleja la falta de confianza en los recursos propios y la proyección de los miedos contemporáneos hacia un futuro ominoso.

En 1978, George A. Romero pone en voz de uno de los protagonistas de *Dawn of the Dead* la frase que se convertirá en una de las más conocidas y celebradas del imaginario zombi en cinematografía. Peter, interpretado por Ken Foree, articula la advertencia que su abuelo, un sacerdote vudú de Trinidad, solía repetirle: “When there is no more room in Hell, the death will walk the Earth”. Esta frase, que se repite en el *remake* que Jack Snyder presenta de la película de Romero, aúna los orígenes caribeños del mito zombi con el imaginario apocalíptico que rodeará a esta figura en gran parte de las ficciones contemporáneas en las que aparece. Si bien podemos conectar al fantasma y al vampiro como monstruos que señalan la intrínseca conexión del gótico con el pasado y su ominosa repetición en el presente, el zombi es una figura que permite a las ficciones de terror instaurarse en un tipo de imaginario que dibuja el futuro. Como afirma Kin Paffenroth, los “muertos vivientes” son literalmente apocalípticos: “they signal the end of the world as we have known it for thousands of years. Also, in the original meaning of ‘apocalyptic’, they

‘reveal’ terrible truths about human nature, existence and sin” (40). En este sentido, los recursos apocalípticos y distópicos de la ciencia ficción, con sus imaginaciones futuras sobre el fin del mundo y los resultados inmediatos de la desaparición de la realidad tal y como la conocemos se entremezclan con un imaginario gótico en el que unos monstruos persiguen a los pocos supervivientes buscando alimentarse de su carne. Muchas de estas narraciones, además, juegan con el terror que evoca el reflejo de la propia sociedad en la realidad distópica: los fallos de los órdenes sociales, el debacle de las estructuras de gobierno y el antagonismo que muestran algunos supervivientes son elementos que sugieren que ese mundo, que teóricamente ha terminado, sigue siendo el nuestro. Como afirman Stephanie Boluk y Wylie Lenz, “[t]hese literary and cinematic survivalist fantasies move from speculative fiction to a kind of speculative reality” (8).

El tipo de escenarios apocalípticos y distópicos que aparecen en las ficciones literarias y fílmicas que utilizan la figura del zombi como monstruo antagonista son un ejemplo emblemático de la colaboración entre el gótico y la ciencia ficción como modos de lo insólito. Si bien un primer acercamiento a esta conexión pueda parecer poco pertinente (¿qué pueden tener que ver los castillos en ruinas, las doncellas perseguidas y los villanos góticos con la tecnología y las imaginaciones futurísticas?), una aproximación más detallada, desde la perspectiva del gótico contemporáneo, nos muestra que la colaboración entre ambos modos no es solo posible, sino bastante común. La literatura de terror, como intento defender con este trabajo, es mucho más que castillos, doncellas y villanos, y una de sus actualizaciones contemporáneas es, sin duda, la del muerto viviente. Tanto la ciencia ficción como el gótico se construyen sobre concepciones de monstruosidad, otredad y lo grotesco, exploran la combinación entre un pasado que no ha muerto y un futuro contaminado (Roberts xii) y reflejan los miedos de su época mediante su traducción a figuras abyectas y liminales. Si *Frankenstein* es el ejemplo más representativo de la colaboración entre estos modos, la pervivencia del mito en el imaginario popular atestigua la importancia de su legado.¹⁰⁷ Como explican Wasson y Alder,

Frankenstein’s monster is organically revisited as mutant or genetically engineered organism, reworked as artificial intelligence or mechanical construction. Frankenstein himself becomes a symbol of overreaching science, of the desire to transcend the

¹⁰⁷ La figura de Frankenstein ha sido tantas veces reinterpretada desde el teatro, el cine y la literatura que el monstruo “no sólo se ha apropiado del nombre de su creador, sino que ha pasado a convertirse en un mito” (Garrigós González 157). Para un análisis de algunas propuestas recientes que revisan este mito, como *Frankenstein Unbound* (1973) de Brian Aldiss o los relatos publicados en la antología *The Ultimate Frankenstein* (1992) se puede consultar el artículo “El monstruo liberado: (re)visiones contemporáneas de *Frankenstein*” (2002) de Cristina Garrigós González.

boundary between life and death; he stands for the hope that science, technology and human endeavour can find answers to. (5)

De esta manera, *Frankenstein*, así como sus ecos literarios y fílmicos contemporáneos y otras obras de la ciencia ficción gótica, exploran el horror creado por el hombre en un contexto científico y/o en un momento futuro. El zombi es una de las figuras que representan este miedo: “the zombie draws on the patchwork unnaturalness of Frankenstein’s creation, its liminal position between living and dead, its association with a horror produced by humans” (Wasson y Alder 5).

La época contemporánea recupera muchas de las significaciones presentes en estas ficciones y las vincula a las ansiedades posmodernas relacionadas con la tecnología y la propia naturaleza humana: “in the postmodern condition the paranoia is induced by the system of late capitalism, giving rise to the sense of plots within history, and the fear of technology as anti-human, conjoined with the terrified recognition of the human as itself probably anti-human” (Lloyd-Smith “Postmodernism” 16). La tecnología ominosa y el miedo a la posibilidad de un futuro implacable generan las circunstancias adecuadas para que un nuevo tipo de monstruo tome el protagonismo. Es este el caso de los muertos vivientes contemporáneos que, en ficciones como *Cell* (2006) de Stephen King o la adaptación al cine de *I Am Legend* de 2007, ofrecen una explicación al apocalipsis relacionado con la tecnología (en caso de la novela de King, una sobrecarga electromagnética convierte a los usuarios de teléfonos móviles en dementes violentos similares a los zombis) o con la experimentación humana (la película de Lawrence explica el virus zombi como una mutación de un germen creado por los humanos, originalmente para curar el cáncer). También la serie *Resident Evil* (2002-2012) o las películas británicas *28 Days Later* (2002) y *28 Weeks Later* (2007) atribuyen el virus zombi a un fallo tecnológico humano que causa el fin del mundo tal y como lo conocemos. Así, los zombis del nuevo milenio abandonan la esfera de la superstición para verse fuertemente conectados con la tecnología y, sobre todo, el apocalipsis. Estas ficciones, que sustituyen el miedo a lo sobrenatural por una desconfianza en las investigaciones en biomedicina, reflejan la preocupación gótica sobre los límites existentes entre la vida y la muerte, además de representar la desconfianza acerca de las tecnologías contemporáneas que permiten controlar la vida humana (Peaty 114). Estos miedos se representan, principalmente, mediante las imaginaciones posapocalípticas y distópicas que ejemplifican estas obras y encuentran en el zombi el mejor recurso de representación de la combinación que proponen entre gótico y ciencia ficción, y entre pasado y futuro. Desde esta perspectiva, el presente capítulo analizará las diversas caras del zombi cinematográfico y

literario, con un especial interés en sus representaciones contemporáneas, para examinar un número reducido de ficciones americanas que juegan con la tradición para proponer nuevas reinterpretaciones del muerto viviente desde la subversión, la parodia y/o el juego genérico.

4. 2. Evolución del zombi en cinematografía y literatura: desde Haití hasta Nueva York

Este apartado recoge algunas de las significaciones del zombi en diferentes contextos, desde sus orígenes en el vudú haitiano hasta las películas más contemporáneas, con el fin de comprender el proceso que llevó al zombi a pasar de figura folklórica a estrella del cine de horror y, posteriormente, la literatura. Para introducir la tradición de las ficciones de vampiros es necesario hacer hincapié en los orígenes europeos del mito; en el caso del zombi, no obstante, conviene rastrear su evolución primeramente desde Haití y, posteriormente, a través de la cinematografía estadounidense, que es el contexto dentro del cual se han desarrollado los cambios más significativos. Las manifestaciones literarias que surgen durante el siglo XX como respuesta al fenómeno cinematográfico, así como las apariciones de esta figura en la gran pantalla en otros países (como Gran Bretaña, España o Cuba), parten de estos modelos que evolucionan en el cine norteamericano, ya sea para imitarlos, modificarlos o transgredirlos.

4.2.1. Significaciones globales del zombi: orígenes vudú y las reinterpretaciones de Romero.

Las ficciones de zombis contemporáneas muestran una característica fundamental que se repite a lo largo de sus múltiples apariciones en el cine y la literatura: la segunda vida de los “muertos andantes” se debe a una infección que convierte a las personas en cadáveres violentos en busca de carne humana, preferiblemente cerebros. Esta es la imagen que presenta George A. Romero en la película que se considera la pionera en la introducción de la figura de estos monstruos en el imaginario cinematográfico estadounidense: *Night of the Living Dead* (1968). No obstante, los primeros zombis de la tradición haitiana no eran caníbales ni estaban enfermos, sino que eran las víctimas de una religión que les obligaba a trabajar como esclavos.

La representación del zombi como ente bárbaro y animal también tiene sus orígenes en la isla. La revolución de los esclavos a finales del siglo XVIII convierte a Haití en la primera nación independiente gobernada por gente de color. Esto propicia la conexión que

establecen los enemigos de la revolución entre las atrocidades de la revuelta con un tipo de violencia no civilizada, y dibuja a los habitantes de la isla como salvajes que practican ritos de magia negra y vudú. La proliferación de este tipo de discurso colonizador presenta a Haití como una nación propensa a autodestruirse, lo que lleva, junto con otros intereses, a la ocupación estadounidense de la isla en 1915. Como afirma Chera Kee, la imagen que se proyecta hacia el país americano de la realidad haitiana necesariamente se beneficia de una asociación de los nativos con el salvajismo: “the United States occupied Haiti under the pretense of civilizing it, and a negative image of Haitians and of Voodoo in particular were instrumental in gaining and keeping support for the action (13). Así, la publicación en Estados Unidos de relatos que describen la tortura y el canibalismo del territorio son comunes durante la ocupación norteamericana en Haití (Kee 13), lo que subraya la identificación entre los zombis y lo salvaje.

Asimismo, los zombis entran en el imaginario cultural estadounidense también a través del libro de William Seabrook *The Magic Island* (1929), donde se describen como cadáveres sin alma, robados de las tumbas y condenados a trabajar en los campos. Pero la reinterpretación del otro a través de la figura del zombi se explora más a fondo en el cine estadounidense a partir del estreno de la película *White Zombie*, de 1932. Si el discurso colonialista presenta una amenaza que únicamente afecta a las personas de color, de manera que la diferenciación entre blanco y negro, civilización y canibalismo, propio y ajeno, está claramente delineada, *White Zombie* presenta un argumento que se basa sobre la *zombificación* de una mujer blanca, lo que propone una disolución de las fronteras que antes mantenían alejado al monstruo. Así, la película introduce tímidamente uno de los motivos que se convertirán en recurrentes en la ficción gótica de zombis: ¿cómo puedo distinguir al “otro” si se parece a mí? (Kee 16). Además, la posibilidad que se sugiere de que una mujer blanca pueda perder su voluntad para convertirse en esclava de los nativos haitianos, reproduce un miedo al mestizaje y la pérdida del poder patriarcal blanco. *White Zombie*, así como otras películas de los años treinta y cuarenta entre las que se encuentran *Revolt of the Zombies* (1936) y *The Ghost Breakers* (1940), dibuja un tipo de zombi sin voluntad propia, dirigido por algún tipo de maestro y que habita un lugar exótico, por lo general caribeño.

Las películas sobre zombis que se estrenan entre los años treinta y finales de los sesenta muestran una gran variación en sus rasgos, lo que se debe, principalmente, a la inexistencia de una tradición anterior que marcara las convenciones a seguir. Así, como apunta Kee, estos monstruos son, en ocasiones, muertos que regresan de la tumba y, otras veces, simplemente personas drogadas o hipnotizadas (20-21). Sin embargo, estas ficciones

generalmente respetan una constante: los humanos pierden control sobre sus cuerpos para pasar a ser dominados por otros. Este es el contexto en el que aparece la revolucionaria *Night of the Living Dead* (1968), en la que los zombis dejan de ser autómatas al servicio de otra persona para convertirse en bestias que se guían por su propia necesidad de alimentarse.

Night of the Living Dead es, a la vez que una reinención del género zombi, un homenaje a la novela *I Am Legend* (1954) de Richard Matheson y a la primera de sus adaptaciones al cine, *The Last Man On Earth* (1964). Además de las obvias similitudes entre las tres ficciones, con sus torpes monstruos llamando a las puertas y las ventanas de una casa para comerse a sus moradores, todas ellas terminan subrayando los fallos de la humanidad: mientras que en la novela de Matheson la nueva estructura social está formada por vampiros, la película de Romero finaliza con el asesinato del protagonista a manos de los representantes de la ley, que piensan que es un zombi. Este final enfatiza la ya mencionada dificultad para diferenciar entre lo humano y lo monstruoso:

Our survivor, Ben, is no longer recognizable as human, and he is shot and killed by the sheriff. Whether one chooses to see this final act as the result of racism—Ben was an African American actor cast in a leading role in the late 1960s—or indicative of a far more universal blindness or apathy, the notion that there is ultimately no discernible difference between the living and the dead suggests that the corpse of traditional humanism is as fluid and mobile as the walking corpses of the dead. (Christie 80)

Así, la película de Romero introduce el que será uno de los elementos fundamentales del gótico contemporáneo: la disolución potencial de las fronteras entre lo propio y lo “otro”. Esta ruptura se enfatiza mediante el monstruoso comportamiento de unos humanos que, una vez enfrentados a la amenaza, parecen involucionar hacia un estado salvaje. Según estas premisas, la propia humanidad se convierte en el enemigo que amenaza la sociedad. De este modo, Romero inaugura una nueva tradición:

The “new” zombies of the late 1960s and beyond work as uncanny manifestations of other repressed societal fears and insecurities, such as the dominance of the white patriarchy, the misogynistic treatment of women, the collapse of the nuclear family, and the unchecked violence of the Vietnam War. (Bishop 95)

Night of the Living Dead, como otras películas bajo la influencia de Romero, dibuja el fallo absoluto de las infraestructuras sociales, la tecnología, la milicia, la policía y los medios de comunicación. Los supervivientes, en esta y en películas posteriores, se encuentran solos en un mundo destruido, en el que los problemas de raza, clase, religión y género se manifiestan

libres de las ataduras de las convenciones sociales. Como los únicos humanos que habitan el nuevo estado de cosas bajo la invasión zombi, se convierten en símbolos de la sociedad americana y de su capacidad de enfrentarse a las situaciones limítrofes y violentas. En el caso de *Night of the Living Dead*, y como apunta David Punter y desarrolla Kyle William Bishop, los protagonistas son representantes de la realidad de su país: los hermanos que discuten, el afroamericano que está al cargo de la situación, la pareja joven de enamorados y el matrimonio disfuncional que trata de curar a su hija enferma (Punter *The Literature II* 354, Bishop 121). El comportamiento de estos personajes explora la erosión de las estructuras familiares convencionales cuando se enfrentan a una amenaza externa y a una claustrofobia interna (Punter *The Literature* 354). El resultado no puede ser más crítico: “By the end of the movie, the brother had killed his antagonistic yet playful sister, the independent and aggressive black man had been lynched by the local (white) militia, the young couple had died in an explosion, and the young girl had murdered her quarreling parents” (Bishop 121). La película cuestiona la posibilidad de la armonía familiar y expone la violencia intrínseca a las asociaciones humanas en un contexto artificial como el de la sociedad de clase media norteamericana de finales de los sesenta, y sus reacciones ante la guerra de Vietnam:

[W]hen confronted with the grim and frightening realities of mortality, the human characters of *Night of the Living Dead* prove themselves incapable of coping, just as America in 1968 was suffering under a similar inability to cope with both climatic and social changes and the stark realities of death. (Bishop 127)

Como el resto del gótico contemporáneo, la película de Romero utiliza recursos del terror para exponer la realidad del contexto social y cultural en el que aparece, ya que se presenta como una visión transgresora de las instituciones que representan el *status quo*, a la vez que nos invita a reconocer los fallos que empañan nuestras propias relaciones humanas.

La ficción de Romero reutiliza más motivos de la tradición del terror, como la amenaza del ser sobrenatural y la casa encantada, y los mezcla con elementos pertenecientes a la ciencia ficción, principalmente la invasión extraterrestre y la paranoia que ésta conlleva. Así, y como apunta Bishop, sus zombis se asemejan en gran manera a los vampiros de la tradición gótica y/o a los extraterrestres de la ciencia ficción en cuatro aspectos fundamentales: no tienen conexión alguna con sus orígenes vudú, superan en cantidad a los protagonistas humanos, se alimentan de carne humana y su condición es contagiosa. Además, los monstruos de Romero también reutilizan el recurso gótico de adaptar un espacio de alguna manera “antiguo” para que refleje las ansiedades contemporáneas a la propia ficción (120). Si en *Night of the Living Dead* este espacio es la vieja granja en la que se refugian los

protagonistas, en *Dawn of the Dead* (1978) es un centro comercial y en *Day of the Dead* (1985) un bunker militar; estos dos últimos escenarios critican, respectivamente, el consumismo desaforado de la era capitalista y el militarismo excesivo de la era Reagan.

En *Dawn of the Dead*, Romero presenta un grupo de supervivientes a la pandemia zombi que encuentra refugio en un centro comercial abandonado, con lo que el director pretende subrayar la inherente relación entre zombis y consumismo. La película muestra imágenes de los muertos vivientes comprimidos contra los cristales de las tiendas, intentando desesperadamente entrar, a modo de burda parodia de las rebajas (Bishop 139). Además, a la pregunta que hace Fran, una de las protagonistas, sobre la razón de la presencia de los zombis en el centro comercial, Stephen, otro de los personajes principales, responde “Some kind of instinct... memory... of what they used to do. This was an important place in their lives”. La metáfora que presenta Romero es sencilla: los verdaderos zombis son los norteamericanos de los años setenta quienes, como esclavos del consumismo, deambulan por los centros comerciales empujados por una necesidad casi instintiva de gastar dinero (Bishop 130). Como afirma Fernández Gonzalo, “[e]l capitalismo funciona como la pandemia zombi, es el pensamiento de la horda: cubrir todo, arrasar todo” (43). Y los muertos vivientes, como reflejo de los vivos, responden a los mandatos de la avidez consumista que convierte en masa descerebrada tanto a unos como a otros.

En 1985 Romero estrena *Day of the Dead* y, con ella, asienta las bases de la evolución del muerto viviente hacia una figura menos monstruosa y más empática, además de servir de punto de inflexión a partir del cual el fenómeno zombi de los años setenta comienza su gradual descenso hacia la parodia (Bishop 158). En las dos primeras películas de Romero, los zombis se dibujan claramente como una amenaza externa, como un monstruo situado en claro antagonismo frente a los protagonistas humanos. En esta película, Romero crea un zombi con el que la audiencia puede establecer una empatía moderada, que tiene nombre y es un participante activo en el desarrollo de la trama (Bishop 159). Este desarrollo se explora de manera mucho más explícita en *Land of the Dead* (2005), en la que ni los mortales son humanos, ni los zombis son monstruosos, y, posteriormente, en algunas reinterpretaciones literarias del motivo del zombi, entre las que se encuentra la novela *Warm Bodies* (2010) de Isaac Marion. Esta evolución, que es paralela a la que sufren los vampiros desde Anne Rice y el resto de antagonistas “domesticados” del gótico contemporáneo, busca en cierta medida la compasión por parte de la audiencia/el lector hacia los zombis. Esta identificación se consigue a través de dos recursos: primero, presentando unos protagonistas humanos que son más peligrosos que los propios muertos y, segundo, disminuyendo la monstruosidad física del

zombi y su capacidad para significar una amenaza para los protagonistas. Los muertos vivientes de *Day of the Dead* parecen aprender de sus experiencias y son capaces de replicar el comportamiento humano, como ejemplifica el zombi “domesticado” Bub. Logan, el científico de la base militar en la que se desarrolla la película, trabaja en educar a Bub mediante un sistema de premios y castigos, con el que consigue que el zombi aprenda a imitar (quizás “recordar”) la conducta humana. Bub también muestra expresiones de tristeza y de miedo, y su comportamiento hacia Logan se asemeja al de un perro fiel (Bishop 179). Estas acciones se oponen a las de algunos de los humanos protagonistas, que son mucho más violentos y monstruosos.

Este desarrollo de la figura del zombi no fue aceptado de manera positiva por la audiencia norteamericana que, según Bishop, “no longer seemed interested in serious investigations into the walking dead, preferring instead such campy and humorous interpretations as *The Return of the Living Dead*, a low budget comedy that beat Romero’s film to theaters by two months” (180). Las comedias de zombis (las “zombodies”, (Bishop 181) que siguen a esta película, como *Goremet, Zombie Chef from Hell* (1986), *I Was a Teenage Zombie* (1987), *Zombie High* (1987) y *Redneck Zombies* (1989), así como otras ficciones que mezclan la parodia con el *gore*, entre las que se encuentran *The Evil Dead* (1981) y *Evil Dead II* (1987) o *Braindead* (1990), demuestran que el subgénero del cine zombi entra en declive.

Este ciclo dura hasta el comienzo del nuevo milenio, que atestigua la brutalidad del terrorismo en el propio territorio norteamericano y cambia, en muchos sentidos, la manera de concebir el mundo: “It took the terrorist attacks of September 11, 2001, and George W. Bush’s new America to change the cultural landscape enough to make the zombie’s not only inevitable but also vital to the culture” (Bishop 180). Así, los últimos años ofrecen un nuevo resurgimiento del género zombi a nivel mundial que, como analizaré a continuación, se dibuja en estrecha conexión con los ataques terroristas y los cambios sociales y culturales que estos trajeron consigo. Bishop también subraya que las ficciones de zombis, al contrario que otros subgéneros del modo gótico, se asientan sobre una serie de convenciones específicas que incluyen, además de la amenaza que suponen los propios monstruos, un trasfondo apocalíptico, principalmente “the collapse of societal infrastructures, the resurgence of survivalist fantasies, and the fear of other surviving humans” (19). Estos elementos, que aparecen en las ficciones clásicas de Romero, encuentran un contexto cultural especialmente adecuado en el ambiente de catástrofe y paranoia que en Estados Unidos siguió a los ataques

terroristas. Si entendemos el subgénero zombi como parte fundamental del gótico contemporáneo, entonces debemos recalcar su poder para reflejar los miedos sociales:

[Z]ombie narratives always stand out as telling and valuable cultural indicators, recreating — hopefully cathartically, yet perhaps more destructively — the scenes and images that horrify a populace that has become otherwise desensitized to lesser representations of death, destruction, and other terrorist activities. (Bishop 26)

En este sentido, las muertes múltiples, la destrucción y el caos generalizado evocan un miedo al fin del mundo que encuentra un excelente recurso representativo en las ficciones de zombis. No obstante, este no es el único elemento que explica la renovada popularidad del subgénero en el nuevo milenio, como analizaré a continuación.

4.2.2. El zombi del nuevo milenio: la sociedad de masas, el capitalismo y el 11 de septiembre de 2001

Algunos autores han querido relacionar la invasión del subgénero zombi en el imaginario occidental contemporáneo con la crisis (económica y humana) de las sociedades tardo-capitalistas (Fernández Gonzalo 48) y del sujeto posmoderno, de manera que entienden la figura del muerto viviente como la perfecta metáfora cultural de nuestras frívolas asociaciones humanas, movidas por un constante anhelo egocéntrico de poseer más, saber más, comer más. Además, el muerto viviente representa de una manera especialmente relevante ciertas ansiedades contemporáneas relacionadas con la cultura de masas, el capitalismo y la superabundancia de información. Como afirma Botting,

zombies disclose a disturbing internal excess in Western constructions of its self and its others, an excess exacerbated by the economic and cultural upheavals associated with globalization and intensified by the flows of information, commodities and bodies in which a transnational and corporate mode of capitalism tears up older securities anchoring identity in structures of nation, culture, family, class, work. (“Globalzombie” 193)

Los muertos vivientes se convierten en reflejo de esta sociedad inscrita en el exceso (de consumo de bienes, de movimientos económicos, de información) que tiñe las relaciones humanas modernas. La contemporaneidad del zombi del nuevo milenio, por lo tanto, se debe a su capacidad de convertirse en reflejo de la sociedad de masas y lo mecánico de sus asociaciones (Botting “Globalzombie” 195). Los miedos específicos que traen consigo los ataques terroristas del 11 de septiembre se unen a estas ansiedades occidentales en la

reelaboración de la figura de un tipo de zombi posmoderno que, si bien viene acompañado de una serie de motivos “reciclados”, actualiza sus significaciones a un contexto contemporáneo.

Desde un punto de vista más cercano al imaginario norteamericano del nuevo milenio, el zombi se convierte en un perfecto pretexto para mostrar escenarios apocalípticos de explosiones, caos y la desintegración general de unos espacios urbanos fácilmente reconocibles que evocan de manera directa las imágenes de Nueva York que dieron la vuelta al mundo después del 11 de septiembre. Además de estas resonancias escénicas, cabe destacar el estreno de ficciones fílmicas de temática manifiestamente relacionada con los ataques y la guerra posterior, como *Flight of the Living Dead* (2007), que describe un brote zombi dentro de un avión (2005), “Homecoming”, en la que los soldados fallecidos en la guerra de Iraq vuelven a EEUU para ejercer su derecho al voto y derrocar a la administración Bush u *Osombie* (2012), que imagina un Osama Bin Laden que regresa de la muerte para organizar un ejército de zombis terroristas.

Además, la aparición del zombi en el cine posterior al 11 de septiembre aparece directamente relacionada con la capacidad del muerto viviente de reflejar la otredad absoluta del enemigo. Frente a la domesticación del antagonista gótico que ya se ha descrito con anterioridad, frente al vacío dejado por unos fantasmas y vampiros cada vez más humanos, el zombi se presenta como el nuevo monstruo predilecto del cine, la última representación de una otredad absolutamente ajena. Fernández Gonzalo relaciona la figura del zombi y del vampiro con las dos fuerzas que guían la naturaleza del hombre según Sigmund Freud: el instinto o la necesidad y la pulsión, deseo sexual o libido. Mientras que el vampiro se configura como la representación del ansia y la exaltación del placer, el zombi simboliza la animalidad del puro instinto (Fernández Gonzalo 67). Por esto, mientras el vampiro sirve a escritores y guionistas para analizar los deseos humanos, el zombi se convierte en recurso fundamental para un énfasis en la otredad del enemigo como animal monstruoso.

Ya en el tráiler de *Resident Evil: Afterlife* (2010) se nos exhortaba a acudir a los cines a experimentar “una nueva dimensión del Mal”. La radicalización de la otredad trae consigo una necesaria diferenciación entre los conceptos de Bien y de Mal que había sido deconstruida por otros textos que reivindicaban la humanidad del monstruo. Esta tendencia la vemos reflejada, entre otros muchos ejemplos, en los vampiros-zombis de la última adaptación al cine de la ya mencionada novela *I Am Legend* de Richard Matheson. Los monstruos de esta versión homónima de 2007 son figuras caóticas de una otredad terrorífica, muestras abyectas del más puro horror, manifiestamente no humanas (Hantkte 170). Esta aberración física desarrolla un contraste entre los vampiros-zombis y los humanos a todos los

niveles, y contribuye a la creación de una perspectiva dualista que sitúa la moralidad únicamente de un lado de la oposición. Este procedimiento también puede apreciarse en los discursos de la administración Bush posteriores al 11 de septiembre, en los que se enfatizaba la diferenciación entre el Bien y el Mal en una realidad maniquea en la que los estadounidenses eran “los buenos”, víctimas de “los malos” que se proponían atacarlos (Rockmore 5). En una aparición pública posterior a los ataques terroristas, el propio ex-presidente afirmaba:

Ours is the cause of human dignity; freedom guided by conscience and guarded by peace. This ideal of America is the hope of all mankind. That hope drew millions to this harbor. That hope still lights our way. And the light shines in the darkness. And the darkness will not overcome it. May God bless America. (Mori 62)

En este discurso de conceptos absolutos, además de un marcado imaginario religioso que también reproduce en la película *I Am Legend*, se presenta una caracterización de Estados Unidos como la luz, el Bien, mientras que el enemigo del país, el terrorismo islamista, el vampiro, el zombi, está irremediabilmente condenado a la oscuridad.

Desde esta perspectiva, el gobierno norteamericano describe a unos enemigos malvados y de dudosa humanidad, y los identifica con una concepción generalizada del extremismo islámico. En el contexto de la película de Lawrence, el protagonista humano, interpretado por Will Smith, es la personificación del otro extremo de la oposición. Es el ciudadano que se convirtió en héroe, el representante del pueblo americano, elegido por Dios para realizar grandes hazañas. Esta idea, presente en el discurso religioso y político en EEUU desde la llegada de los primeros colonizadores puritanos, aún aparece en la creencia del gobierno de Bush en que su administración debe llevar la democracia a una serie de países de todo el mundo, aunque esto implique entrar en guerra (Rockmore 79). El sacrificio del personaje al final de la película, plagado de alegorías cristianas, es esencial para que perdure la sociedad conservadora, o para que se transforme en una nueva comunidad tradicionalista libre de los errores del pasado. Una versión de esta nueva sociedad idealizada aparece al final de la película, cuando se nos muestra la comunidad en la que viven los supervivientes de la plaga. Situada en Nueva Inglaterra y llamada “la colonia”, el poblado evoca motivos del periodo colonizador como metáfora de un nuevo comienzo. La nueva comunidad, rodeada de altos muros que no permiten la entrada de ningún extraño, protegida por guardias armados, cubierta de banderas americanas y construida alrededor de una iglesia cristiana, es la representación del sueño americano conservador.

No obstante, el zombi también se relaciona con una visión crítica de la sociedad que ya había adelantado Romero con sus primeras versiones del motivo en cinematografía. Fernández Gonzalo dibuja así una visión del muerto andante como ente revolucionario:

Frente a modelos conservaduristas, que se extienden como fórmulas aseguradoras de ideologías y corrientes filosóficas, conceptos o léxico científico-técnico insustituible, el zombi propone el cambio, el desafío de ulcerar las categorías tradicionales del pensamiento y cruzar la delgada franja que separa una filosofía como conservación de modelos de otra como transgresión y reformulación de aquello que constantemente damos por sentado. (103)

Desde esta perspectiva, el zombi se convierte en una invitación a la revisión del *status quo* de las sociedades y adquiere un gran potencial de sátira política. En el capítulo “Beside the Dying Fire” de *The Walking Dead*, vemos a Rick, el sensato héroe y líder de los supervivientes a la pandemia, imponer su juicio ante sus asustados compañeros: “This isn’t a democracy anymore”, afirma el protagonista. Esta advertencia (¿amenaza?) invita al espectador a considerar una serie de cuestiones relacionadas con la actuación de las esferas de poder en las situaciones extraordinarias. ¿Hasta qué punto está justificada la violencia, la tortura a los prisioneros de guerra y las decisiones dictatoriales de los gobiernos que dibujan sus propuestas (implacables, alienantes) como la única manera de solucionar los problemas (económicos, morales o de seguridad nacional) de sus países? ¿A quién hay que tener más miedo, al “otro” o a nosotros mismos? El cartel de la tercera temporada de la mencionada serie parece ofrecer una sombría respuesta a estas cuestiones cuando anuncia “Fight the Dead. Fear the Living”. En el contexto estadounidense, esta propuesta examinadora de verdades tradicionalmente aceptadas se refleja en las ficciones fílmicas de zombis que han querido construirse como una crítica a la administración Bush, su defensa a ultranza del sistema capitalista neoliberal, de la inversión en seguridad nacional y de la necesidad de la guerra de Iraq.

Inicialmente, se podrían inscribir las películas de zombis dentro del contexto más amplio de un cine cercano al *gore*. Una gran parte del cine de horror de los últimos años muestra un gusto por los cuerpos abyectos, desmembrados, sangrientos, y la violencia ejercida contra los mismos, en una escena cinematográfica bastante menos *underground* que la serie B de décadas anteriores. Martínez Lucena, en su *Vampiros y zombis postmodernos*, hace mención a la capacidad del *gore* de estas producciones, así como de las películas de muertos vivientes, para relativizar “la importancia de la estricta materialidad humana” (167).

Fernández Gonzalo conecta directamente esta muestra pornográfica del cuerpo desmembrado con la crisis existencial del sujeto posmoderno:

El paradigma del cine zombi juega con esta iconografía del desnudo, y no deja de proponer en su desmembramiento, en su carnalidad explícita, esa falta que recorre a los individuos de las sociedades postmodernas, la vaciedad que hace de cada uno de nosotros un caminante más, un vagabundo en los espacios mediáticos sin destino ni promesa alguna. (55)

Ejemplos de esta tendencia son las películas que reproducen el “torture porn”, que se ha relacionado con la tortura ejercida contra los prisioneros de guerra en la Bahía de Guantánamo.¹⁰⁸

La recurrencia al *gore* se vuelve de especial interés cuando se utiliza conscientemente por ciertos autores, en búsqueda de un componente irónico típicamente posmoderno, como es el caso de las ficciones de Quentin Tarantino y Robert Rodríguez. Este último expone en 2007 su propia versión del apocalipsis zombi con *Planet Terror*, una violenta sátira del militarismo estadounidense y la guerra contra el terrorismo. La película se configura como una miscelánea de cuerpos desfigurados por el virus zombi, amputaciones de diversa clase, y la omnipresente carnalidad de sus heroínas, mujeres fatales semidesnudas que saben disparar cualquier tipo de arma. La estética exacerbada de Rodríguez es completamente consciente y, en palabras de Martínez Lucena, busca, mediante el exceso, “vaciar a sí misma de contenido ético, asimilando la vida humana a una ficción nihilista” (158). Mediante la introducción de unos zombis que, si bien repugnantes a la vista, son mucho menos violentos que los protagonistas, se introduce una visión burlesca de la propia condición humana. La crítica a la guerra se inserta a través del retrato que la película ofrece del ejército norteamericano. Las esferas científico-militares son las responsables de la creación y posterior fuga del virus, originalmente un arma bioquímica diseñada para controlar grandes poblaciones durante la guerra de Iraq. Los soldados de menor rango tampoco se libran de la caricaturización, como demuestra el cameo de Quentin Tarantino quien, interpretando el papel de militar, maltrata e intenta abusar de la heroína Cherry Darling. La parodia se consume cuando Bruce Willis, el líder de la milicia y el villano de la narración, confiesa haber asesinado a Bin Laden en la frontera afgana mientras se convierte, por la acción del virus, en una masa informe de úlceras.

¹⁰⁸ Para un análisis de esta tendencia y su relación con el contexto social y político posterior al 11 de septiembre conviene consultar "Caught on Tape? The Politics of Video in the New Torture Film" (2011) de Catherine Zimmer y "Cutting into Concepts of "Reflectionist" Cinema? The Saw Franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror" (2011) de Matt Hill.

La relación entre el zombi y el consumismo, que ya había prefigurado Romero en los años setenta, se recupera en versiones contemporáneas del mito, como el *remake* que Zack Snyder hizo en 2004 de la película *Dawn of the Dead*. Algunos críticos han querido ver en la película de Snyder un discurso conservador subyacente, y apelan a la omnipresencia de las armas de fuego en el film, que en ocasiones roza la erotización, y a la particular conexión que la película establece entre la pandemia zombi y el Apocalipsis religioso (Ferrero y Roas). Esta asociación se plantea en el videoclip introductorio, un montaje de imágenes de desastres mundiales, guerras, explosiones, masacres y primeros planos de rostros de muertos vivientes, al que acompaña la canción “When the Man Comes Around” de Johnny Cash, cuya letra referencia el libro del Apocalipsis y ensalza la figura de Cristo y su Segunda Venida. Además, la primera imagen del *collage* de escenas que acompañan a la canción, muestra un grupo de musulmanes en rezo, lo que, para Ferrero y Roas, es una invitación a asociar la figura del islamista con la del zombi. La interpretación de la plaga como castigo divino se analiza específicamente unos minutos más tarde mediante el discurso de un reverendo, que los supervivientes ven por una de las televisiones del centro comercial:

Hell is overflowing. And Satan is sending his dead to us. Why? Because you have sex out of wedlock. You kill unborn children. You have man-on-man relations. Same-sex marriage. How do you think your god will judge you? Well, friends, now we know. When there is no more room in hell, the dead will walk the Earth.

Este discurso, tan abiertamente religioso, únicamente parece encontrar audiencia en C.J., uno de los guardias de seguridad del centro comercial que a lo largo del film se nos presenta como violento, racista, machista y homófobo. Además, el actor en el papel de religioso es Ken Foree, quien también interpretó a uno de los personajes protagonistas del original de Romero conocido por su aterradora afirmación, exacta a la del reverendo televisivo del *remake*, sobre la vuelta de los muertos que ya no caben en el infierno. Así, las referencias religiosas y las alusiones a los pecados de los hombres como causa del Apocalipsis zombi deben interpretarse como recursos paródicos que, en la versión que Snyder hace de Romero, funcionan en colaboración con las conexiones entre consumismo y canibalismo para proponer una visión del muerto viviente que subvierte los supuestos convencionales, parodia el fanatismo religioso coercitivo, homenajea a textos anteriores y configura, por lo tanto, una ficción típicamente posmoderna.

No obstante, la subversión propuesta por Snyder está actualizada a un contexto posterior al 11 de septiembre. Además de la ya mencionada crítica al fanatismo religioso, en el centro comercial del siglo XXI destaca la omnipresencia de cámaras de seguridad y de

unos guardias que no aparecían en el original. El hecho de que el representante de la autoridad del centro comercial sea el caricaturizado C.J., se configura como una alusión más a una era de liderazgo nacional ineficaz (Briefel 151-2), que también se enfatiza, en esta y en otras muchas ficciones de zombis del nuevo siglo, mediante la referencia al colapso del gobierno y al contagio en las colonias de supervivientes debido a una administración errónea de la situación.

En la sociedad del miedo, la seguridad nacional y personal se convierte en un bien de consumo más, como analiza Romero en su película *Land of the Living Dead*, de 2005. En palabras de Briefel, la narración “blatantly critiques the Bush administration’s exchange of individual freedoms for quixotic ideals of safety and wealth” (154). La crítica a la administración Bush es ciertamente efectiva en el film, que narra los años posteriores a la epidemia zombi y cómo los ciudadanos más poderosos de la ciudad de Pittsburgh se han retirado a un complejo denominado Fiddler’s Green, alejado de la contaminada ciudad y rodeado de agua que evita el acceso de los zombis (y de los ciudadanos). La zona está controlada por Kaufman, un despiadado hombre de negocios, dispuesto a sacrificar al resto de seres humanos para satisfacer sus necesidades económicas y personales, y que es realmente una caricatura de Donald Rumsfeld. La crítica al poder del todopoderoso sistema económico sobre el resto de estamentos y la sugerencia de la falta de derechos que esta situación conlleva para el pueblo son parte del ataque que Romero formula contra el capitalismo deshumanizado de la América neoconservadora. La película también hace referencia explícita a la guerra contra el terrorismo con diálogos como “I’m gonna do a *jihad* on his ass” o la afirmación del propio Kaufman “We don’t negotiate with terrorists” (Briefel 154).

No obstante, la subversión que propone Romero no se limita a la mera caricaturización de la administración Bush. Con *Land of the Dead* el director continúa la exploración de la posible humanidad del zombi que ya había propuesto veinte años antes en *Day of the Dead*. Los muertos vivientes de la película mantienen parte de sus memorias como humanos, parecen comunicarse entre ellos a través de gruñidos, se organizan en sociedad y se ganan el respeto y la simpatía del espectador cuando consiguen, organizados en grupo, desmontar la seguridad de Fiddler’s Green y comerse los cerebros de los empresarios. Los muertos vivientes, al contrario que en otras versiones del motivo zombi que ya se han explorado, no son los representantes del enemigo de los Estados Unidos, sino que se convierten en una víctima más del capitalismo deshumanizado. Tanto los humanos sin recursos como los zombis de la película están intentando sobrevivir en una realidad feroz

mientras son utilizados y masacrados por las esferas absolutistas de poder. Bishop conecta este comportamiento violento contra los muertos vivientes con el trato inhumano que recibían los prisioneros de Abu Ghraib en Iraq en 2004 (193). La conexión sirve para acentuar el carácter atroz del sistema neoliberal norteamericano y la invalidez de sus líderes para gobernar de acuerdo a las necesidades del pueblo.

En 2007 George A. Romero estrena *Diary of the Dead*, una película que se configura como una crítica a la manipulación de la información por parte de los medios de comunicación. Jason, el protagonista del film, pasa de intentar rodar una película de terror de bajo presupuesto a grabar su propia experiencia del apocalipsis zombi. Este juego entre la metaficción de la película en la que trabaja Jason y la realidad de la pandemia se plasma en lo que Bishop ha querido denominar un “self-referential postmodernism” (201) y se configura como una parodia de la necesidad moderna de documentar las realidades que nos rodean, que parecen falsas si no las vemos a través de una pantalla. Como afirma Debra, protagonista femenina del film, “If it didn’t happen on camera it’s like it didn’t happen, right?” La crítica que dibuja *Diary of the Dead* se articula mediante referencias directas a la cobertura que los medios de comunicación hicieron de la situación posterior a los ataques del 11 de septiembre. La saturación mediática de Nueva York convirtió al evento en el suceso más documentado de la historia, como afirma el documental de la HBO *In Memoriam* (2002), que a su vez consiste en un *collage* de imágenes de profesionales de la información, directores de cine y *amateurs* que, en algunos casos, tuvieron que poner su vida en peligro para documentar los ataques (Kellner 4). Esto es lo que le ocurre a Jason quien, cuando ya no puede sujetar la cámara debido a las heridas infligidas por uno de los zombis, pide a Debra que grabe en vídeo su muerte.

La película de Romero también modula un retrato de la manipulación de la información por parte del gobierno de Bush en los meses siguientes al 11 de septiembre. Las noticias de la radio y la televisión parecen acechar las vivencias de los protagonistas de *Diary of the Dead*. Estos documentos mediáticos ofrecen una visión falsa de la situación, mienten sobre la naturaleza del fenómeno y hacen referencias constantes a un posible ataque terrorista como causante del escenario apocalíptico. Estas informaciones, superpuestas con las imágenes de los ataques de los zombis, configuran una irrisoria parodia a la falsificación de la información y el insistente enfoque en el terrorismo que llevaron a cabo algunos medios de comunicación en los meses posteriores al 11 de septiembre. Los testimonios alarmistas y la reiteración de alusiones a posibles ataques biológicos, químicos o armamentísticos crean un estado de alarma entre la población norteamericana que ve como necesarias las

multimillonarias inversiones del gobierno en armamento y como justificada la Guerra contra el Terrorismo.

La duda acerca de la posibilidad de restaurar el orden que ha sido alterado debido a la invasión zombi trasluce una desconfianza en las autoridades que serían responsables de controlar la amenaza. Este recelo se refleja en la aparición de finales abiertos; las películas de Romero terminan mostrando una situación en la que la amenaza zombi no ha sido neutralizada y el futuro es incierto para los protagonistas. Este recurso adquiere una relevancia especial en los años posteriores a los ataques del 11 de septiembre y la consiguiente guerra contra el terrorismo, que progresivamente hizo minar la confianza de los ciudadanos norteamericanos en la capacidad de su sistema de gobierno para lidiar con una amenaza determinada.

Otro tropo que las ficciones contemporáneas recuperan de la primera etapa de desarrollo del cine zombi es la que hace referencia a la afirmación “They’re us”. Los zombis que en 1978 se agrupaban, ansiosos, contra un escaparate, en el nuevo milenio incorporan nuevos significados a las viejas metáforas: “Zombies are us: figures of unproductive expediture, too slow, lumbering and inflexible to cope, too corporeal and disconnected to be anything other than the jetsam of a virtual dematerialisation entailed in the flight of globalisation” (Botting “Globalzombie 196). Los zombis somos nosotros porque somos incapaces de lidiar con la nueva realidad que hemos creado; el ser humano como individuo, en un mundo gobernado por el capitalismo global y la economía virtual, se prueba a sí mismo igual de torpe, inservible e ineficaz que un muerto errante.

El zombi también se vuelve una figura especialmente relevante en un contexto posmoderno debido a su persistente intertextualidad. Las otras figuras que recupera el gótico contemporáneo, como el vampiro o el fantasma, nacen del folklore europeo, se desarrollan en literatura y finalmente dan el salto al cine, lo que conlleva el comienzo de su popularidad mediática. Los zombis, por otro lado, surgen del folklore haitiano desde donde viajan directamente a las grandes pantallas de los Estados Unidos, un país en el que no existe conocimiento anterior de la mitología vudú, pero que ya cuenta con una tradición gótica anterior, impulsada por la literatura y apoyada por los monstruos cinematográficos. La aceptación de la figura del muerto viviente se inscribe dentro de esta tradición de terror, pero, en el momento en el que comienza a aparecer en el cine norteamericano no existen una serie de motivos asociados a la misma. Afirma Kee que “there were no strong preexisting mythologies connected to the zombie in the United States—no rules or conventions with which U.S. audiences would have been familiar” (20). Este hecho permite al zombi

evolucionar desde los preceptos que presenta Romero, en lugar de desde las significaciones coloniales y raciales asociados a la presencia del monstruo en Haití; el maestro del cine zombi se encuentra con que el subgénero es realmente un lienzo en blanco, sobre el que desarrolla los que continuarán siendo sus motivos fundamentales más de medio siglo después, en películas, novelas y cuentos alrededor del mundo. La evolución de la presencia del zombi en cinematografía desde que la define Romero se basa, por tanto, en la combinación entre la repetición de elementos conocidos y la variación propuesta por cada ficción individual (Waller 10). Así, las obras narrativas o visuales que utilizan esta temática necesariamente se construyen sobre referencias cruzadas: ya sea en forma de homenaje o de parodia; las ficciones de zombis se asientan sobre una necesaria reutilización de los motivos presentados por ficciones anteriores.

Si del folklore pasó al cine, y del cine a la literatura, parece que la nueva evolución del zombi en la cultura popular lo sitúa como un elemento lúdico y transgresor de la vida real. Desde juegos de rol (*2.8 Hours Later* en Gran Bretaña), marchas por el centro de las ciudades (como la *zombie walk* en México DF cada primero de noviembre ¹⁰⁹), diferentes tipos de *merchandising* (de gorras, bolsos y zapatos a accesorios para el teléfono), hasta manifestaciones en Wall Street, ¹¹⁰ la realidad cultural contemporánea parece estar seriamente *zombificada*. Estos eventos cuentan con personas disfrazadas de zombis, que persiguen a un grupo de jugadores en un ambiente lúdico, o protestan contra una situación determinada con un propósito más transgresor. En ambos casos, la afirmación “They’re us” (o “We’re them”) adquiere una importancia factual.

4.3. La regeneración tras el apocalipsis: *World War Z* de Max Brooks y *Warm Bodies* de Isaac Marion

El zombi del nuevo milenio parece haber heredado muchas de las características de sus predecesores, además de haber comenzado a incluir nuevas significaciones más relacionadas con los miedos contemporáneos. A estos elementos se unen otros dos recursos: por un lado el ya mencionado salto a la realidad figurada de los juegos de rol y el

¹⁰⁹ En la web: <http://zombiewalk.mx/>

¹¹⁰ El 3 de octubre de 2011 un grupo de manifestantes disfrazados de zombis recorrieron las calles de Nueva York para escenificar la muerte del capitalismo y los grandes bancos. Este es uno de los muchos ejemplos que conectan la figura del muerto viviente con una visión subversiva del *status quo* financiero del mundo occidental. Para más información, ver el artículo del *Diario Público* “Zombis corporativos en Nueva York.” *Diario Público*. 04 Oct 2012.

merchandising y, por otro lado, una particular atención a la capacidad de las narraciones de zombis para entremezclarse con otros modos literarios y fílmicos, creando obras ficcionales híbridas que explotan, a la vez que cuestionan, las convenciones genéricas. Quizás los ejemplos más explicativos de esta última tendencia sean las polémicas novelas *Pride and Prejudice and Zombies* (2009) de Seth Grahame-Smith, *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls* (2010) y *Pride and Prejudice and Zombies: Dreadfully Ever After* (2011), ambas de Steve Hockensmith, que se configuran como una parodia de la ficción de Jane Austen. Estas novelas se inscriben dentro de una tendencia posmoderna más amplia que parodia novelas clásicas y personajes históricos mediante la introducción de diferentes figuras tradicionales del terror, que también incluye ficciones de Ben H. Winters *Sense and Sensibility and Sea Monsters* (2009) y *Android Karenina* (2010), así como *Jane Bites Back* de Michael Thomas Ford, *Queen Victoria: Demon Hunter* de A. E. Moorat, *Mansfield Park and Mummies* de Vera Nazarian, todas publicadas en 2009, y *Jane Slayre* de Sherri Browning Erwin o *Little Women and Werewolves* de Porter Grand, en 2010, y, por supuesto, la película de 2012 *Abraham Lincoln: Vampire Hunter*. Las dos características del zombi, amenazante en algunas obras y cómico en otras, aparecen al mismo tiempo en muchas ficciones contemporáneas: “these two categories overlap, and, ultimately, depictions of both kinds of zombies come to function as monstrous placeholders for potentially dangerous human interactions in an anomic society” (Collins y Bond 187). La mezcla de elementos de distintos tipos narrativos, la representación paródica de la realidad y la reversión de las expectativas genéricas generan un tipo de comicidad que funciona como crítica social a la falta de valores de las sociedades contemporáneas.

Estos recursos están presentes en las dos novelas que se analizan en este apartado: tanto *World War Z* de Maz Brooks como *Warm Bodies* de Isaac Marion son narraciones que, presentadas como ficciones populares, manifiestan un relevante examen de las convenciones genéricas del subgénero zombi, mezcladas con otros modos, para proponer una visión amarga de la realidad contemporánea. La característica más llamativa de ambas ficciones es que las dos recurren a un final feliz que, de alguna manera, sugiere una posibilidad de esperanza más allá del apocalipsis. No obstante, los procedimientos literarios que utilizan las dos novelas son marcadamente diferentes: mientras que *World War Z* inscribe el subgénero zombi dentro de un tipo de narración bélica, *Warm Bodies* entremezcla la ficción de terror con la comedia y el cuento de hadas. Además, mientras que la novela de Brooks reinstaura y fortalece la división entre el humano y el zombi, la obra de Marion se presenta como un paso más en la evolución gótica contemporánea que propone la domesticación del monstruo.

En *Warm Bodies* la comicidad surge, además de desde la parodia del género, del cambio de perspectiva que propone la narración de la historia desde el punto de vista del zombi: esta inversión genera una serie de preguntas sobre la veracidad de la realidad (¿qué es verdadero en un mundo que se transforma radicalmente cuando se cambia la perspectiva?) y la propia subjetividad humana (si el zombi piensa y siente como un humano ¿qué nos define a los demás?). La novela retoma la evolución romantizada del monstruo gótico y, por tanto, se construye sobre una sutil invitación a identificarse con el zombi. Así, la novela, que Isaac Marion publica en 2010, se inscribe dentro de una tendencia literaria y televisiva contemporánea que apuesta por la humanización del muerto viviente. Ejemplos de esta tendencia incluyen *You Are So Undead to Me* (2009) de Stacey Jay, una novela juvenil que presenta a los zombis como una sociedad bien organizada y con su propio sistema de gobierno o *My So-Called Death* (2010), también de Jay, en la que la protagonista descubre que tiene una anomalía genética que la convierte en un *no muerto*, por lo que comienza a acudir a una escuela especial para los de su especie, al estilo del Hogwarts de la serie de *Harry Potter* (Nelson 162). En 2009 también se publica *Breathers: A Zombie's Lament*, de Scott Browne, que narra, en primera persona y en clave cómica, la historia de Andy Warner, un zombi que vive en el sótano de sus padres, que se enamora de una muerta viviente llamada Rita, y que se terminará convirtiendo en un revolucionario que lucha por los derechos de los zombis en todo el mundo. En *Zombie, Ohio* (2011) de Scott Kenemore, un profesor de universidad se convierte en zombi en un accidente de tráfico y narra su propia experiencia como uno de los muertos vivientes. Por su parte, las novelas gráficas de la serie *I, Zombie* (2010-2) de Al Ewing, cuentan la historia de una mujer zombi que decide transformarse en sepulturera para satisfacer su necesidad de alimentarse de cerebros, sin dañar a ningún ser humano (Nelson 162). De la misma manera, la serie de televisión de la BBC *In the Flesh* (2013-) tiene lugar en Gran Bretaña durante los años posteriores a la invasión; la ciencia ha podido encontrar una cura para la “enfermedad” (denominada “Partially Deceased Syndrome”), que devuelve a los fallecidos la consciencia que tenían antes de morir. La serie explora la reinserción en la comunidad de Kieren Walker, un adolescente que había muerto años antes, y posteriormente regresado como zombi, y las complicaciones sociales y personales que esta conlleva.

Warm Bodies da un paso más en esta evolución “domesticadora” del zombi hasta convertir al muerto viviente protagonista en una figura similar a la del príncipe azul de los cuentos de hadas. Isaac Marion reutiliza una idea ya presentada por Fred Saberhagen y Anne Rice y permite a su monstruo protagonista contar su propia historia: la novedad reside, no

obstante, en que el narrador es, en lugar de un sofisticado vampiro, un zombi. 'R' (así se autodenomina el protagonista, que únicamente puede recordar el primer sonido de su nombre) reside en un aeropuerto abandonado con otros zombis, y juntos forman una especie de comunidad. El grupo imita muchos de los comportamientos que una vez tuvieron en vida (ceremonias religiosas, matrimonios, etc.) y de vez en cuando, abandona su guarida para salir a "cazar" humanos. En una de estas misiones en busca de comida, R y sus compañeros se encuentran con un grupo de humanos en un hospital. Allí, el narrador asesina a un joven llamado Perry, lo que le permite alimentarse de su cerebro y, consecuentemente, poder revivir sus memorias, sentimientos y sensaciones. Esto le permite experimentar el amor de Perry por su novia Julie, lo que le impulsa a rescatar a la joven de una muerte inminente y llevarla consigo de vuelta al aeropuerto, donde la esconde en su guarida. Allí Julie y R comienzan a formar una unión que terminará convirtiéndose en amor y, en última instancia, en la clave para la re-humanización de los zombis y la esperanza para el mundo. Julie regresa al estadio fortificado donde viven los supervivientes humanos, pero su conexión con R ha generado un cambio fundamental en los zombis, que ahora parecen poder acceder a las memorias de sus vidas humanas. El narrador y un grupo de zombis deciden viajar hasta el estadio, donde R se reúne con Julie; a medida que la relación entre ambos se vuelve más cercana, el protagonista comienza poco a poco a ser más parecido a Julie. El final feliz utiliza un motivo recurrente de los cuentos de hadas: cuando R y Julie se besan, la "maldición" desaparece y él se transforma finalmente en humano. Este hecho también se ve como el principio de un movimiento que devolverá la esperanza a la humanidad, terminará con la epidemia zombi y rescatará a los propios mortales de sus miserables existencias: "The sky is blue. The grass is green. The sun is warm on our skin. We smile, because this is how we save the world. We will not let Earth become a tomb, a mass grave spinning through space. We will exhume ourselves. We will fight the curse and break it" (Marion 239). La narración de Marion mezcla elementos típicos del subgénero zombi con tropos de los cuentos tradicionales para reinventar ambas tradiciones y servir de crítica a las deshumanizadas sociedades contemporáneas, sus sistemas de organización y los fallos esenciales de su realidad. Asimismo, la reversión de perspectivas que incorpora la narración, que presenta la historia desde el punto de vista del muerto, genera una sátira genérica que necesariamente se convierte en crítica social.

World War Z, por su parte, pone en entredicho la propia existencia al desdibujar las líneas que separan el mundo real y el imaginario bajo la apariencia de un falso documental sobre la guerra mundial contra los zombis (Nelson 159). La novela está formada por entrevistas a personas que vivieron el conflicto, ya terminado, en diferentes países alrededor

del mundo. La narración admite el legado de Romero, además de la inspiración que obtuvo de él el historiador Studs Terkel y su narrativa de la Segunda Guerra Mundial *The Good War*, que refiere el conflicto a partir de experiencias personales (Collins y Bond 188). El narrador de la novela de Brooks, que trabaja para las Naciones Unidas, se propone compilar una serie de historias que, omitidas del impersonal informe oficial, agreguen un “factor humano” a la historia narrada del conflicto, que añade humanidad, heroísmo y sufrimiento a los datos oficiales que ofrecen las autoridades después de la guerra (Botting “Love” 26). Como se pregunta el propio narrador, “isn’t the human factor the only true difference between us and the enemy we now refer to as ‘the living dead?’” (Brooks 2). Este mosaico global de experiencias refiere más de veinte años de conflicto global, desde los orígenes del virus zombi en un pequeño pueblo de China y la completa destrucción de numerosos países, hasta la victoria de las fuerzas humanas frente a los monstruos y el comienzo de la reconstrucción. A pesar de que la narración presenta una perspicaz crítica a muchos sistemas de gobierno, así como al propio comportamiento humano en momentos de crisis, son los humanos los que salen victoriosos al final de la guerra. Como *Warm Bodies*, *World War Z* es una historia de zombis con final feliz.

Los zombis de Brooks son infectados por un virus que, como ya comenté, se origina en China, pero que pronto se empieza a conocer alrededor del mundo como “African rabies”. Mientras China comienza una guerra contra Taiwan para distraer a la población del problema, los Estados Unidos fallan a la hora de contener el virus emergente debido a la escasez de recursos en la que les deja la guerra de Iraq y a la actuación de los órganos de poder, que intentan ignorar la amenaza hasta que es demasiado tarde. Brooks describe una serie de fragmentos en los que se prueba la inutilidad de los diferentes gobiernos alrededor del mundo para contener el apocalipsis zombi y cómo los líderes, tanto civiles como militares, demuestran ser globalmente incompetentes, si bien en distintas formas culturalmente específicas (Nelson 160). Por ejemplo, en la batalla en Yonkers (“The Battle of Yonkers”), los soldados americanos, vestidos con armaduras diseñadas para un ataque biológico y llevando misiles explosivos, en lugar de armas que permitan disparar a los zombis en el cerebro, son incapaces de terminar con un grupo de muertos vivientes y acaban masacrados y convertidos en zombis. El gobierno ruso, por su parte, toma crueles represalias contra un grupo de soldados que, después de descubrir la verdadera naturaleza de una amenaza que se había mantenido en secreto, deciden sublevarse. En Barbados, un grupo de celebridades se refugia en una mansión constantemente controlada por una serie de cámaras que retransmiten

en directo al resto del mundo, en una versión macabra de Gran Hermano, rodeados de altos muros que no dejan pasar a los zombis, pero tampoco a otros supervivientes.

Los humanos solo logran ganar la guerra mediante la aplicación de una técnica cuya corrección moral podría ponerse en entredicho: el plan Redeker (Redeker Plan en el original), un procedimiento que, según la novela, se desarrolló originariamente para respaldar el apartheid en Sudáfrica, y que consiste en abandonar a grandes segmentos de la población a su suerte para salvar a una pequeña minoría. “Those who were left behind were to be herded into special isolated zones. They were to be ‘human bait,’ distracting the undead from following the retreating army to their safe zone” (Brooks 109). Estas zonas seguras, pequeñas, controlables y auto-sostenibles permiten a los militares organizar contraataques. Prácticamente todas las naciones que sobrevivieron a la plaga zombi adaptaron, de una u otra manera, el plan Redeker.

Los Estados Unidos que dibuja Brooks se convierten en clave para la victoria final de los humanos. El presidente que describe el autor guarda ciertos parecidos con Colin Powell y el vicepresidente, según Collins y Bond, es una versión ficticia del ex gobernador de Vermont Howard Dean (192). Esta parodia ficcional del bipartidismo que gobierna los Estados Unidos no reduce el marcado patriotismo que el autor manifiesta en su historia. Como respuesta a una pregunta sobre su decidida presentación de su país como elemento fundamental para la supervivencia mundial, Brooks responde que

[s]ome people might question the ‘heroic’ stance of the American approach to the zombie war. That is not chauvinism, that’s simply how my people are. We’re still a young country, and we have very ‘young’ ideals. We can be naïve, ignorant, and as arrogant as any adolescent who thinks he has the power to change the world, but we’re an ‘artificial country’ founded on the highest ideals.¹¹¹

Brooks parece defender que esta ingenuidad puede, efectivamente, servir de herramienta, quizás no para salvar el mundo, pero sí para asegurar su supervivencia. Los Estados Unidos, destrozados por la guerra y reducidos a un pequeño estado al oeste de las Montañas Rocosas, poco a poco consiguen restablecer sus fronteras a la vez que se redimen de algunas de sus características sociales previas, como su egocentrismo, excesivo materialismo y confianza ciega en la tecnología como panacea, que inicialmente dejaron al país poco preparado para resistir la amenaza zombi (Collins y Bond 192). A pesar de la introducción de estos elementos ingenuos y esperanzadores, así como de un final en el que la amenaza es

¹¹¹ Citado en Collins y Bond 192.

efectivamente neutralizada, no faltan en la obra de Brooks referencias a los parecidos entre los zombis y los humanos, además de la crítica a ciertos recursos llevados a cabo por las esferas de poder en tiempos de crisis.

El trabajo de Brooks rompe con la tendencia del gótico contemporáneo a “domesticar” al monstruo: no existe en toda la novela, una identificación favorable con el zombi. El “otro” es un enemigo que pretende destruir la vida sobre la tierra:

For the first time in history, we faced an enemy that was actively waging total war. They had no limits of endurance. They would never negotiate, never surrender. They would fight until the very end because, unlike us, every single one of them, every second of every day, was devoted to consuming all life on Earth. (Brooks 273)

Como en la lógica bélica, el objetivo final es destruir al enemigo, y esta radicalización de la otredad genera la violencia legitimada: “What is left is just vigilance, discipline and violence, like the wars waged on terror with a total and omnipresent threat that legitimates any extreme force and mobilizes an entire population” (Botting “Love” 27). El enemigo que propone Brooks es un adversario total, una representación sistémica de la destrucción y del Mal, que debe ser completamente aniquilado para asegurar la supervivencia de los humanos pertenecientes al lado “bueno” del conflicto. Esta concepción absoluta contrasta, como es esperable, con la versión azucarada que Marion propone del apocalipsis zombi. No obstante, ambas novelas coinciden, además de en imaginar un final regenerador, en construirse como ficciones posmodernas que se apropian de elementos genéricos para restaurarlos, modificarlos o parodiarlos con el fin de crear un nuevo espacio de diálogo intertextual con la tradición.

4.3.1. *They're us*

Tanto *World War Z* como *Warm Bodies* son productos de la evolución tardía del género zombi y, por consiguiente, acarrean una serie de motivos tradicionalmente enraizados en este. Uno de estos elementos centrales a su desarrollo es la inevitable identificación del humano con el zombi, el recurrente “They're us”. Ambas narraciones introducen esta idea en sus argumentos como un elemento genérico esencial, para luego explorarla de distintas maneras.

Algunos de los personajes que hablan en las entrevistas que conforman la narrativa de *World War Z* hacen referencia a la similitud, ya sea biológica o moral, entre los zombis y los humanos. Por ejemplo, Jurgen Warmbrunn, un espía para el servicio de inteligencia israelí,

descubre que la manera de destruir a un zombi es atacar su cerebro gracias a una comparación básica entre su funcionamiento corporal y el de un humano:

We talk about it today as if it is some feat of magic, like holy water or a silver bullet, but why wouldn't destruction of the brain be the only way to annihilate these creatures? Isn't it the only way to annihilate us as well?

You mean human beings?

Isn't that all we are? Just a brain kept alive by a complex and vulnerable machine we call the body? The brain cannot survive if just one part of the machine is destroyed or even deprived of such necessities as food or oxygen. That is the only measurable difference between us and "The Undead." Their brains do not require a support system to survive, so it is necessary to attack the organ itself. (Brooks 35)¹¹²

Otras historias mencionan situaciones que subrayan la propia monstruosidad humana (como afirma el propio vicepresidente de los Estados Unidos, "[z]ombies weren't the only enemies" [Brooks 149]), tanto por parte de las esferas de poder que, en ocasiones, se vuelven innecesariamente violentas y salvajes, como por parte de los supervivientes aislados del resto de la población, que se sugieren caníbales por sus "questionable survival methods" (Brooks 322).

No obstante, la aproximación que Brooks ofrece al tropo del "They're us" necesariamente pasa por su concepción de su novela como un historia bélica que investiga la capacidad deshumanizadora y traumatizante de las guerras, y sus consecuencias psicológicas y aterrizantes en el individuo que las vive. El plan Redeker se presenta como una estrategia inhumana, ideada por un hombre, Paul Redeker, "[with] no feelings, no compassion, no heart" (Brooks 110). Warmbrunn reflexiona, casi al final de la novela, sobre las consecuencias sociales de la implantación de este procedimiento en las consciencias de los supervivientes, que serán los nuevos pobladores de la Tierra:

I've heard it said that the Holocaust has no survivors, that even those who managed to remain technically alive were so irreparably damaged, that their spirit, their soul, the person that they were supposed to be, was gone forever. I'd like to think that's not true. But if it is, then no one on Earth survived this war. (Brooks 340)

Esta afirmación plantea preguntas acerca de los elementos que configuran la propia humanidad. Un individuo traumatizado, superviviente de un conflicto violento como el Holocausto o la Guerra Mundial, puede perder todos los rasgos que lo definen como humano,

¹¹² Las cursivas aparecen en el original, y marcan la voz del entrevistador frente a la del entrevistado.

ejemplificando un nuevo tipo de *no muerto*. En este sentido, el “They’re us” se transforma, en la lógica de Brooks, en un “We’re them”.

Warm Bodies también explora de manera profunda las diferentes significaciones que rodean a la identificación del humano con el zombi en un contexto contemporáneo. La descripción del comportamiento de los muertos vivos que se describe al principio de la novela, en la que los monstruos deambulan por espacios que fueron parte esencial de su cotidianeidad cuando estaban vivos, simulando una existencia que no es más que una imitación desesperada de la vida, se parece peligrosamente a la vana realidad contemporánea. Como apunta Botting, la diferencia entre la experiencia de un zombi en los años posteriores a la devastación global y la de los consumidores al principio del siglo XXI es notoriamente escasa: “the collapsing near future from which the zombie narrator speaks addresses a present that has already collapsed” (“Love” 32). En ambos casos (tanto en la narración como en la realidad) la humanidad se ha dejado a sí misma en una situación vacía de verdadero significado. Los elementos que en un momento motivaron su existencia se retratan en *Warm Bodies* como meros simulacros de sí mismos. La práctica religiosa no es más que una ceremonia hueca (“At some point in the distant past someone pushed all the stair-trucks together into a circle, forming a kind of amphitheatre. We gather there, we stand there, we lift our arms and moan... I don’t understand what this is. I don’t think any of us do” [Marion 11]) y el sexo, desprovisto de deseo y cercanía, se convierte en una burda parodia de las frívolas relaciones humanas:

There they were, naked, awkwardly slamming their bodies together, grunting and groping each other’s pale flesh. He was limp. She was dry. They watched each other with puzzled expressions, as if some unknown force had shoved them together into this moist tangle of limbs. Their eyes seemed to ask each other, ‘Who the hell are you?’ as they jiggled and jerked like meat marionettes. (Marion 58-59)

De la misma manera, el nuevo amor está desprovisto de toda comunicación, de todo factor emocional o biológico, desnudo de euforia, excitación o alegría:

I point at the tag and look her in the eyes. ‘Your... name?’

She looks at me blankly.

I point at myself and pronounce the remaining fragment of my own name. ‘Rrr.’ Then

I point at her again.

Her eyes drop to the floor. She shakes her head. She doesn’t remember. She doesn’t even have syllable-one, like M and I do. She is no one. But aren’t I expecting too

much? I reach out and take her hand. We walk off the conveyers with our arms stretched across the divider.

This female and I have fallen in love. Or what's left of it. (Marion 10)

La falta de identidad de los individuos y la ausencia de vínculos sociales lleva a los zombies a buscar mecanismos para tolerar su existencia. Como muchos humanos recurren al alcohol, a las drogas o al juego para escapar de la frivolidad de sus vidas, los muertos vivientes devoran cerebros para sentirse “menos muertos”: “I eat the brain and, for about thirty seconds, I have memories. Flashes of parades, perfume, music... *life*. Then it fades, and I get up ... feeling a little better. Not ‘good’, exactly, not ‘happy’, certainly not ‘alive’, but... a little less dead” (Marion 7).¹¹³

Los supervivientes al apocalipsis zombi que se describen en *Warm Bodies* llevan una existencia que también parece haber sido desprovista de cualquier propósito más allá de la propia supervivencia. Igualmente vacíos de significado y esperanzas, los humanos habitan su propia versión de la muerte en vida después del fin del mundo: “We’re all corralled in the Stadium with nothing to think about but surviving to the end of the day”, comenta Julie, “No one writes, no one reads, no one really even talks ... We don’t have flowers any more. Just crops” (Marion 69). Asimismo, los supervivientes habitan un continuo estado de alerta, preparados para un ataque inminente y ampliamente militarizados, “as though the war on terror has become routine” (Botting “Love” 33). Mientras que Marion introduce cierta crítica a la hora de describir este exceso de belicismo y aislamiento acérrimo, Brooks las presenta en *World War Z* como un recurso esencial a la hora de terminar con la amenaza zombi mediante la introducción del plan Redeker y la mención de la destrucción total de las naciones que carecen de preparación militar, como Japón o Islandia.

4. 3.2. La regeneración a través de la violencia

En su estudio de las ficciones literarias y fílmicas de zombies y vampiros, Gregory A. Waller conecta la exterminación de estos monstruos góticos en el imaginario estadounidense con el motivo recurrente de la necesidad moral de la violencia. El autor, que trabaja desde un artículo de John Cawelti, afirma que estas obras reproducen un patrón narrativo que dibuja una violencia legitimada por razones como la venganza o el imperativo de un “buen final” (346-7). Tanto *World War Z* como *Warm Bodies*, al pertenecer al subgénero de la ficción

¹¹³ Cursiva en el original.

zombi, se proyectan desde unos supuestos genéricos que aceptan al monstruo como un elemento que ha de ser destruido mediante la violencia: en una simplificación de los argumentos de este tipo de narraciones, el zombi ha de ser neutralizado para que subsista el humano. La novela de Brooks, además, sitúa la amenaza zombi en un contexto bélico, epítome de la justificación de la violencia, ya que la guerra simplifica el esquema: somos nosotros frente a ellos, y toda acción dirigida a neutralizar al enemigo será justificada.

No obstante, ambas narraciones ofrecen un acercamiento mucho más profundo a este mito. Mientras que, como veíamos más arriba, *World War Z* cuestiona la humanidad de aquellos que aceptan la brutalidad salvaje del plan Redeker, *Warm Bodies* propone un desenlace del conflicto que surge desde el amor y la colaboración, y en el que la violencia se configura como enemiga de la regeneración. El retrato que la novela hace de la colonia de supervivientes se configura como una visión crítica de la necesidad moral de violencia que describe Cawelti. Julie menciona una serie de guerras, levantamientos y bombardeos que sugieren que antes de que despertaran los zombis, la Tierra ya estaba cercana al apocalipsis, a la vez que critica las estrategias militares que llevan a cabo los supervivientes, liderados por su padre:

Locate the threat, kill the threat, wait for orders from the big-picture people. But since the big picture is gone and the people who drew it are all dead, what are we supposed to do now? No one knows, so we do nothing. Just salvage supplies, kill zombies, and expand our walls further out into the city. Basically, dad's idea of saving humanity is building a really big concrete box, putting everybody in it, and standing at the door with guns until we get old and die. (Marion 70)

Un grupo de individuos que ha perdido su meta (¿su sueño americano?) se esconde detrás de unas impenetrables fronteras que mantienen al enemigo (¿al extranjero?) en el exterior, y que confían en la violencia de las armas como elemento esencial en su supervivencia; el panorama necesariamente recuerda a la situación contemporánea de los Estados Unidos. En la lógica de la narración, este estado de cosas, en lugar de ser el arquetipo de sueño conservador (como podía serlo la colonia de supervivientes al final de la película *I Am Legend*), se configura como la situación que ha de cambiarse, como el problema que ha de resolverse.

Waller identifica el mito de la regeneración a través de la violencia que Richard Slotkin, en *Regeneration Through Violence*, reconoce en las narrativas de cautividad en las que “the anima-id paradox is embodied (not resolved) in an intimate conflict between male avatars of wilderness and civilization for possession of the white female captive” (Slotkin

179) en las ficciones de zombis y vampiros. Según el autor, el mito del héroe que se embarca en una aventura hacia lo más profundo del mundo primitivo reproduce un esquema en el que la supervivencia es una constante prueba que, a su vez, repiten las ficciones de zombis (347). En *World War Z* el sufrimiento y la violencia son parte esencial de la renovación de la raza humana: “Immense suffering and slaughter become a condition of human renewal: a monstrous, excessive, inhuman idea” (Botting “Love” 27). Uno de los entrevistados, Joe Muhammad, así lo sugiere: “I’m not going to say the war was a good thing. I’m not that much of a sick fuck, but you’ve got to admit that it did bring people together” (Brooks 336). *Warm Bodies*, por su parte, reproduce el esquema de las narraciones de cautiverio en el momento en el que R secuestra a Julie para llevársela al aeropuerto. No obstante, la lógica narrativa pronto nos prueba que la guarida del zombi se rige por unos dictados mucho menos primitivos que la colonia de supervivientes de la que procede Julie. Así, la oposición entre civilización y salvajismo se altera, y el mito de la regeneración a través de la violencia se reinterpreta. Aún más, el final de *Warm Bodies* rechaza la violencia como recurso regenerador y propone una colaboración entre humanos y zombis que asegure la mutua curación por medio de la reivindicación de la vida y no de la muerte: “We will cry and bleed and lust and love, and we will cure death. We will *be* the cure” (Marion 239).¹¹⁴

Los finales de muchas películas de zombis no ofrecen un final feliz; o la amenaza zombi no es completamente neutralizada o se presenta un nuevo orden que se antoja más violento y peligroso que los propios muertos vivientes. Por ejemplo, *Night of the Living Dead* termina sugiriendo la continuación de una realidad en la que predomina la violencia, el racismo y la inutilidad de los líderes ciudadanos, y *Land of the Dead* presenta un final en el que los zombis escapan de las cadenas impuestas por los humanos. Frente a estos finales abiertos, tanto *World War Z* como *Warm Bodies* ofrecen finales que sugieren el principio de la regeneración mundial. Brooks ofrece una renovada visión de la Tierra que, si bien no idílica, muestra ciertos adelantos en las relaciones nacionales e internacionales: por ejemplo, los problemas raciales, políticos y religiosos que azotaban los países de Sudáfrica, Cuba e Israel, desaparecen frente a la invasión zombi, y los Estados Unidos prueban ser capaces de liderar un contraataque a nivel mundial que comienza con su propia regeneración como país. No obstante, el restablecimiento de la paz y el renacimiento de una humanidad aparentemente más unida no significa que los problemas humanos hayan sido neutralizados: “Malnutrition, pollution, the rise of previously eradicated ailments, even in the United States, with its

¹¹⁴ Cursiva en el original.

resurgent economy and universal health care are the present reality; there simply are not enough resources to care for all the physical and psychological casualties” (Brooks 2). Brooks presenta un final esperanzador para la raza humana, pero no utópico: una vez neutralizada la amenaza zombi, el nuevo mundo debe reconstruirse desde unos escombros que, a pesar de traumáticos, quizás sean más colaborativos y globales.

La visión esperanzadora que sugiere el final de *Warm Bodies* rechaza la violencia como elemento regenerador y propone, en su lugar, una redención por medio del amor. El beso que une a R y a Julie se convierte así en el elemento fundamental de la combinación entre la transgresión gótica y el cuento de hadas. Este gesto se repite constantemente en las narraciones infantiles tradicionales, en las que un beso consigue romper con todas las maldiciones. La unión de los protagonistas significa el final de la enfermedad del mundo y de la muerte que tiene atrapado a R; como el sueño de Blancanieves y de la bella durmiente, la maldición se rompe con un beso y, como Pinocho, R se convierte en un humano. El final de la novela sigue los preceptos de los cuentos de hadas tradicionales descritos por Bruno Bettelheim: “el héroe encuentra su recompensa y el personaje malvado el castigo que merece” (174), existe una unión armoniosa entre el príncipe y la princesa (176) y se establece “el orden correcto en el mundo” (175). El padre de Julie, que prueba ser un villano al final, cuando intenta asesinar a su hija y a R después de que estos se besen, termina siendo devorado por uno de los muertos vivientes. El personaje paga con este “castigo” su intento de detener la unión de los protagonistas y, por consiguiente, la restauración del orden correcto y el triunfo del Bien sobre el Mal. El beso en sí se describe como una lucha entre estas dos potencias opuestas y el triunfo final de la primera:

I press her lips against mine. I pull her body against mine. She wraps her arms around my neck and squeezes me hard. We kiss with eyes open, staring into each other’s pupils and the depths inside them. Our tongues taste each other, our saliva flows, and Julie bites my lip. I feel the death in me stirring, the anti-life surging towards her glowing cells to darken them. But as it reaches the threshold, I *halt* it. I hold it back and hammer it down, and I feel Julie doing the same. We hold this trashing monster between us in a relentless grip, we bear down on it together with determination and rage, and something happens. It changes. It warps and squirms and twists inside out. It becomes something altogether different. Something new. (Marion 222-3)¹¹⁵

¹¹⁵ Cursiva en el original.

Las dos fuerzas que entran en oposición en gran parte de la literatura gótica (entre lo vivo y lo muerto, la luz y la oscuridad) se convierten, en la lógica del cuento de hadas que utiliza Marion, en el Mal (representado por la infección zombi y la deshumanización de los supervivientes) y el Bien (la nueva realidad que R y Julie crean desde su amor). El beso-mordisco entre el zombi y la humana también representa, en sí mismo, el elemento esencial de la colaboración entre estos dos modos. El hecho de que Julie muerda a R necesariamente recuerda el ritual de conversión de humano en vampiro que aparece en numerosas ficciones, según el cual la víctima debe ingerir la sangre del monstruo para transformarse. Además, el intercambio de fluidos, que Botting, en este contexto, denomina “the ultimate zombie-human taboo” (“Love” 34), no infecta a Julie, sino que se convierte en el acto final para la restauración del orden correcto. Más allá de la existencia muerta de los zombis, más allá de la deshumanización de los mortales, los protagonistas, con el acto final, revigorizan el propio concepto de vida, que se convierte en un concepto mucho más amplio que la mera supervivencia: “Beyond the end of the world, their drive seeks something other than an exhausted rapacious condition of equivalently consumptive zombie-humanity gone beyond its historical destiny” (Botting “Love” 34). La transgresión gótica que simboliza el beso, el intercambio de fluidos entre lo sano y lo “contaminado”, la unión, en lugar de la separación, entre lo vivo y lo muerto, prueba ser el elemento mágico que restablece el orden al final del cuento.

4.3.3. La crítica social y la violencia globalizada

A pesar de los finales, más o menos felices, que presentan las dos narrativas, la crítica social, inmanente al propio subgénero zombi, se mantiene como uno de los pilares esenciales sobre los que se construyen los argumentos. Como se insinuaba más arriba, el comentario social que propone Marion en *Warm Bodies* se consigue mediante la representación de una realidad hiper-militarizada, que necesariamente recuerda a las aspiraciones republicanas para la nación después de los ataques del 11 de septiembre, así como a las duras políticas de inmigración del país americano. Tanto *Warm Bodies* como *World War Z* hacen referencia a la sociedad del miedo que se instauró en la realidad americana, especialmente incitada desde los discursos del gobierno. En una de las supuestas entrevistas que configuran la novela, el narrador se reúne con un tal Mister Scott, un hombre de negocios que engañó al mundo vendiendo una falsa vacuna que supuestamente prevendría la pandemia. Las reflexiones del personaje son un retrato minucioso de la situación de pánico social posterior a los ataques

terroristas, cuando las masas temían todo tipo de agresiones biológicas o químicas provenientes de terroristas sin nombre y el consumo masivo de remedios y vacunas:

The only rule that ever made sense to me I learned from a history, not economics, professor at Wharton. “Fear”, he used to say, “fear is the most valuable commodity in the universe.” That blew me away. “Turn on the TV,” he’d say. “What are you seeing? People selling their products? No. People selling the fear of you having to live without their products.” Fear is primal. Fear sells. That was my mantra. “Fear sells.” (Brooks 55)

El miedo vende aún más en una sociedad como la americana, en la que el consumismo se ha dibujado como un acto de patriotismo. En *Warm Bodies* también se ofrece un tipo de crítica que une la necesidad de consumir con un estado de alerta que entiende la milicia, las armas y las fronteras como elementos necesarios de la supervivencia. En el campamento de los humanos, estos se han convertido en meros consumidores que, en un momento futuro no muy lejano, serán incapaces de producir lo suficiente para asegurar su propia supervivencia: “We’re growing less than half of what we need to survive” (Marion 146), admite Julie. Además, incluso en una realidad posapocalíptica en la que la existencia se reduce a la mera conservación, los estadounidenses siguen dependiendo de las drogas farmacéuticas: “all the real foods gets rationed out on tiny servings, and we fill the gaps in our diet with Carbtein”, y “[i]t’s only a matter of time before we go to war with the other enclaves over the last bottle of Prozac” (Marion 146). Los ciudadanos del nuevo mundo que define Marion son los mismos que los de la realidad de Brooks y, a su vez, los propios estadounidenses: individuos alienados que, impulsados por el miedo (a la muerte, a la enfermedad), se convierten en consumidores de suplementos químicos que les aseguran una falsa felicidad. La metáfora de la sociedad de masas guiada por su necesidad consumista, que una vez recayó sobre los zombis, se reproduce en la descripción de los humanos que presenta *Warm Bodies*. A las turbaciones descritas se unen, por supuesto, el terror al enemigo:

We were fearful in the best of times; how could we cope with the worst? So we found the tallest walls and poured ourselves behind them. We kept pouring until we were the biggest and strongest, elected the greatest generals and found the most weapons, thinking all this maximalism would somehow generate happiness. But nothing so obvious could ever work. (Marion 146)¹¹⁶

¹¹⁶ Las cursivas aparecen en el original, y diferencian la narración de R en primera persona de fragmentos que parecen parte de pensamientos sin dueño, de “voces” no identificadas que, en este caso, podríamos entender

Este párrafo vuelve a poner en entredicho la posibilidad del sueño americano y critica, de manera bastante directa, los recursos que históricamente se han utilizado para alcanzarlo. En el fondo, el epítome de la civilización contemporánea prueba ser un fracaso, y el supuesto progreso que define, una máscara que esconde la barbarie:

*Can the Dark Ages' doctors be blamed for their methods? The bloodletting, the leeches, the holes in skulls? They were feeling their way blind, grasping at mysteries in a world without science, but the plague was upon them; they had to do something. When our turn came, it was no different. Despite all our technology and enlightenment, our laser scalpels and social services, it was no different. We were just as blind and just as desperate. (Marion 121)*¹¹⁷

En la más gótica de las maneras, la barbarie del pasado persiste en el mundo futuro que dibuja Marion que, no obstante, no es más que el reflejo del momento presente. La excesiva dependencia en la tecnología y la esencial ignorancia de la sociedad ante una situación desconocida también se refleja en la ya mencionada Battle of Yonkers que Brooks describe en *World War Z*.

La crítica que propone Brooks se proyecta desde la descripción de una era de consumismo global. Como los supervivientes que presenta Marion no pueden prescindir de los fármacos, los ciudadanos del mundo que dibuja Brooks se prueban incapaces de separarse de sus bienes de consumo: así, algunos estadounidenses que escapan de los zombis hacia el norte deciden llevar consigo secadores de pelo y ordenadores, en lugar de comida y ropa. Los dispositivos y personajes que una vez se configuraron como la base del progreso se convierten, bajo la amenaza zombi, en elementos inútiles, a la vez que las jerarquías sociales se alteran. Como afirma Botting al respecto, “The hierarchies of a culture of disposable wealth, goods and services are overthrown: like the waste of consumer society, the executives, reps, analysts who have no useful skills for survival, are recycled, retrained by the immigrant carpenters and machinists they used to employ” (“Globalzombie” 198). El capital, el propio virus y la migración se unen como metáfora última de la capacidad destructiva de la globalización y el mundo contemporáneo prueba estar asentado sobre un exceso de información y de bienes de consumo que desvelan la inherente corrupción de un sistema incompetente e incapaz de acabar con la amenaza zombi (Botting “Globalzombie 198-9). Solo abandonando los productos del consumismo y renunciando a la tecnología como

como un tipo de subconsciente colectivo crítico con la propia nación que, a su vez, transmite la propia opinión del escritor.

¹¹⁷ Cursivas en el original. Ver nota anterior.

panacea se puede recuperar la esperanza de regeneración en la comunidad global. Mediante la exposición de los excesos de la globalización, Brooks ofrece una crítica a la organización del poder en el mundo que se disfraza de historia de zombis.

A pesar de las evidentes diferencias en su estructura, planteamiento inicial y sugerencias intertextuales, tanto *Warm Bodies* como *World War Z* ofrecen un acertado retrato de en primer lugar, la sociedad estadounidense y, después, la aldea global como elemento esencial de la realidad contemporánea. Los errores humanos recientes se proyectan hacia un futuro ominoso en forma de monstruo gótico cuando, en realidad, son los propios mortales los que representan la barbarie del pasado. “They’re us” pero “We’re them”, la monstruosidad se convierte en un elemento sempiterno que ya no diferencia a los humanos de los muertos vivientes. Las dos novelas parecen sugerir que no necesitamos una invasión zombi para terminar con nuestros recursos. Como Julie admite a R, “The world was pretty far gone before you guys even showed up” (Marion 70). Esta crítica, no obstante, no elimina la posibilidad de regeneración que ofrecen las dos narraciones: de un mundo traumatizado, aniquilado, cansado y hambriento quizás pueda surgir una nueva oportunidad para todos nosotros, los humanos *no muertos*.

4.4. Hispanoamérica, el Caribe y el zombi

Como ya se señaló con anterioridad, el zombi es un monstruo gótico que nació en el Caribe a la sombra de las creencias vudú, cuya peligrosidad se radicalizó en los discursos coloniales estadounidenses y que, finalmente, dio el salto al cine. Fue en la gran pantalla del país norteamericano, principalmente de la mano de George A. Romero, donde sufrió una serie de transformaciones sustanciales, que lo llevaron de significar la pérdida de voluntad a manos de los designios de un amo a ser el monstruo caníbal que inunda las pantallas contemporáneas. Así, a pesar de ser un “otro” nativo del territorio caribeño, las principales significaciones del zombi tal y como lo conocemos hoy día se desarrollan en Estados Unidos; este hecho justifica la amplitud dedicada al estudio de esta figura en la cinematografía del país. No obstante, el cine, como modo de difusión internacional preferido por los muertos vivientes, pronto los lleva a diferentes partes del mundo, desde las que tanto autores de literatura como directores de largometrajes presentan sus propias propuestas conservadoras o renovadoras del canon desarrollado en el país norteamericano durante los últimos años. Así, los zombis también llegaron a Latinoamérica, donde fueron reinventados desde la

transgresión y la comedia. Incluso, como veremos más abajo, regresan al Caribe, si bien transformados por el discurso extranjero del gótico estadounidense.

Como es el caso de la reinención de otros monstruos de raigambre anglosajona, nos encontramos en el territorio hispanoamericano con dos tendencias diferenciadas, pero no opuestas, en la producción de ficciones de zombis: por un lado, tenemos las novelas y los cuentos publicados en ediciones de pequeña tirada, escritas por autores jóvenes y/o poco conocidos que, en numerosas ocasiones, presentan sus trabajos a través de blogs u otros recursos en línea y, por otro lado, encontramos narraciones cuya premisa fundamental se basa en la parodia. Una de las constantes es la insistente utilización del zombi como elemento de crítica social que, si bien a través de la comedia o en un tono más grave, aparece en la mayoría de estas ficciones. También destaca la hibridación entre los elementos locales y las influencias extranjeras, principalmente provenientes del cine norteamericano en el que se gestaron las principales evoluciones del subgénero.

En 2009 Mike Wilson Reginato publica en Chile *Zombie*, una de las novelas que mejor ejemplifican esta presencia del *globalgothic* en las narraciones de zombis en Hispanoamérica: mientras que los protagonistas de la narrativa tienen nombres típicamente “anglos” (Andy, Frosty, Captain Kirk), el país en el que ocurren los hechos puede identificarse como Chile (Martínez) o como un lugar indefinido, cuya indeterminación e geográfica subraya, en palabras de Becky Boling, “the de-centering of the postmodern within a global economy where borders between nations disappear or are irrelevant” (1). El propio autor, argentino de nacimiento, estudió en Estados Unidos y ahora vive en Chile. La novela narra el apocalipsis desde la perspectiva de un grupo de niños y adolescentes en una comunidad que imita los suburbios estadounidenses de las películas y explora la alienación de sus protagonistas en una realidad global y artificial. El análisis que Wilson ofrece de este contexto distópico culmina con la metáfora que relaciona a los adolescentes protagonistas con los muertos vivientes: “Persistir en un planeta muerto es algo poco natural... como lo es ser un zombie” (Wilson 16, Boling 12). Sin ser una novela de zombis en sentido estricto, la narrativa de Wilson ofrece una de las más elaboradas metáforas de la humanidad del muerto viviente y, por consiguiente, de la cualidad *no muerta* de la humanidad.

En México también encontramos algunos ejemplos de ficciones zombis, principalmente la compilación de cuentos *Antología mexicana del zombie* (2011). El volumen se introduce con una breve historia escrita por Cutberto Enríquez (“Huele a muerto fresco”) que resume la trayectoria del muerto viviente desde el folklore haitiano y la obra de Seabrook hasta las películas del italiano Lucio Fulci y el vídeo para “Thriller” de Michael Jackson. La

compilación también cuenta con mini-cuentos, relatos y poemas. El tono de la antología mexicana varía entre lo serio y lo cómico, y su temática es extremadamente variada; los zombis son desde esclavos afroamericanos en una plantación de Lousiana (en “Recuento de lo ocurrido en la plantación Lamont” de Cutberto Enríquez) o enfermos de una condición neurológica (en “Demencia zombie: una historia de locura (extra)ordinaria” de Jorge Grajales), hasta animadoras caníbales a las que se detiene cantando una canción de Madonna (en “Como una virgen” de Odeen Rocha) o mujeres obsesionadas con su peso que toman pastillas para adelgazar (en “El orgullo de una madre” de L. Redban).

Son las letras argentinas, no obstante, las que más decididamente se han hecho eco del fenómeno global de la ficción zombi. Esta presencia se debe, quizás, a las mismas razones que llevan a los escritores del país a explorar, en numerosas ocasiones, otros ejemplos de la literatura de terror.¹¹⁸ En el país argentino, el motivo del monstruo zombi adquiere significaciones varias, pero siempre conectadas con su esencia transgresora. Así, por ejemplo, en el cuento “Estampida de zombis” de Esteban Castromán, que se publica en 2011 en el libro *380 voltios*, se une el tabú asociado al contagio sexual con el virus zombi: un grupo de muertos vivientes desnudos invade la ciudad de Buenos Aires para llevar a cabo toda clase de fantasías sexuales. En el mismo año aparece *Vienen bajando*, una antología argentina de cuentos de zombis con un gran carácter transgresor. “Amigo Zombie”, de Francisco Marzioni, uno de los cuentos de la colección, une la historia económica del país con la invasión de los muertos vivientes en una narración que utiliza muchos de los tropos del subgénero desde una nueva y sugestiva perspectiva. En ella, los zombis regresan de la muerte durante la crisis económica argentina de 2001 y comienzan a evolucionar de seres astutos con un “instinto hiperdesarrollado” (Marzioni 30), a ser ciudadanos brillantes, aceptados socialmente e, incluso, llegan a las más altas esferas del gobierno. En este contexto, transformarse en zombi se convierte en una alternativa a la alineación social: en una realidad deshumanizada, ser un muerto viviente es más deseable que vivir la muerte de las utopías:

Por eso, amigo zombie, porque en ese 2001 creí que había perdido todo, pero aún conservaba mi fe en la humanidad, pero porque también perdí eso y ya no me queda nada, mordeme, mordeme, zombie amigo, porque yo quiero ser uno de ustedes, ya no quiero pensar, solamente quiero entregarme a lo que decidan los demás, la mayoría

¹¹⁸ Recordemos aquella declaración de Julio Cortázar quien, en “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, aseveraba que “los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y de escritura” (151) debido, entre otras razones, al insistente “recurso a lo insólito, a un *anywhere cut of the world* literario” (145-6) que define la escritura del territorio.

zombie que me recibirá con los brazos abiertos, como un verdadero compañero.
(Marzioni 33)

El origen de la invasión zombi de este relato se sitúa en el Río de la Plata, desde donde originariamente salen los muertos vivientes para infectar a la población de Buenos Aires. Esta idea reproduce el recurso gótico que describe la pervivencia en el presente de un pasado violento, ya que hace referencia a la práctica llevada a cabo durante la dictadura en la que miles de cuerpos eran arrojados al río desde aviones militares). Los muertos que regresan desde el Río de la Plata también hacen su aparición en otros cuentos de la antología, como “La chica de la lengua desflecada” de Hernán Vanoli, o “Ese zombie” de Alejandro Soifer, en el que el zombi que aparece en el río es el mismísimo Rodolfo Walsh;¹¹⁹ en “La masacre del equipo de vóley” de Juan Terranova, por su parte, los zombis regresan desde las fosas comunes bonaerenses. Además de reconocer la siniestra presencia del pasado salvaje sobre el presente, esta colección de relatos se configura como una intensa crítica a la organización social argentina, al poder del estado y a la sociedad capitalista de consumo: los personajes de algunos de los cuentos mueren por seguir las órdenes de su jefe y permanecer impasibles en sus puestos de trabajo en una cafetería (“somos héroes, representamos al gran capital financiero global” [Vecino 5], les dice este); otros mueren por no dejar de sacar fotos de los zombis en lugar de correr. Así, todos los relatos, tal y como lo afirma su compilador, tienen en común “la presencia de un Estado poderoso, para bien o para mal” (Godoy 3). Otros ejemplos de la presencia del subgénero en Argentina son las narraciones pertenecientes a la serie George Romero con la que la editorial Macha de Aceite homenajea en 2013 al director estadounidense: *Crónicas zombies* de Juan José Burzi, *Vacaciones* de Cecilia Díaz, *Mi novia* de Luis Orani y *Zombi* de Lucio Greco proponen distintas versiones de la figura del muerto viviente.

Argentina zombie, de Luciano Saracino es otra de las ficciones que combina el humor con el tono grave y la crítica al sistema. La novela se publica en 2013 como un intento de narrar la historia del país desde una perspectiva que explore “las verdades que han ocultado durante milenios los dueños del relato oficial” (Saracino 11). Si bien la premisa de proponer una historia alternativa de la nación (y, paralelamente, del mundo), se anuncia sugestiva desde el punto de vista del gótico *destructor* de discursos hegemónicos que venimos explorando, la novela falla en múltiples frentes. A priori, la intención de proponer la

¹¹⁹ Rodolfo Walsh fue un escritor y periodista argentino que investigó el asesinato del dirigente sindical Rosendo García el 13 de mayo de 1966 en Avellaneda, para terminar acusando al Secretario general de la CGT, Augusto Timoteo Vandor.

existencia acallada de los zombis en la historia mundial puede identificarse como una transgresora invitación a poner en tela de juicio los discursos tradicionales, que encaja a la perfección en la concepción posmoderna del zombi fílmico y literario. Fernández Gonzalo afirma que “[e]n la postmodernidad no se sustituye nada, del mismo modo que en el mito zombi los muertos andantes no se alzan sobre el humano, no lo superan, sino que recomponen aquello que podemos decir sobre nuestra humanidad” (104). Las ficciones zombis no proponen una alternativa a los modelos hegemónicos, sino que alteran la ya existente, la recomponen y la reinterpretan. Esto es lo que, a mi entender, se propone Luciano Saracino con *Argentina zombie*. La novela reescribe algunos momentos de la historia de Argentina (los asentamientos colonizadores en Buenos Aires, la independencia, los años del gobierno de Rosas) pero incluye fragmentos en los que se especifica la presencia de los zombis en el desarrollo de los acontecimientos, además de pretender hacer referencia a narrativas canónicas del subgénero (Saracino hace referencia explícita a la línea de Ken Foree en *Dawn of the Dead*, pero la atribuye erróneamente a la Biblia: “Y que el Apocalipsis era claro cuando decía que ‘cuando no haya más lugar en el Infierno, los muertos caminarán sobre la Tierra’” [Saracino 192]). Asimismo, todo el argumento se asienta sobre el sistemático silenciamiento de la presencia de los zombis en el discurso oficial de la historia, pero la novela no ofrece una razón válida para este silencio.

Respecto al cine de zombis en Hispanoamérica, el escritor y crítico de cine Luis Vaca afirma lo siguiente:

Si bien, el cine de zombies no está tan arraigado en la cultura latinoamericana, salvo algunos vagos recuerdos que vienen a mi mente de las épicas batallas de luchadores mexicanos (El Santo o Blue Demon peleando contra alguna suerte de muertos vivientes) es un género que ha pasado sin mayor aspaviento, pero que tiene millones de fanáticos a lo largo de toda Latinoamérica.

Así, el zombi es un elemento más de los que conforman la compleja “cultura bastarda” (Fuguet y Gómez 18) que une a todos los jóvenes del continente bajo un mismo entramado de referentes literarios, cinematográficos y televisivos que describen autores como Fuguet y Gómez, como se introdujo en el primer capítulo de este estudio. En este aspecto, los recursos de la cinematografía zombi también son parte del subconsciente colectivo de unas generaciones que crecieron rodeados de una cultura hispanoamericana a la vez que global, en la que se incluyen referentes variados que definen al subcontinente como un territorio de identidad múltiple donde, al igual que en el gigante del norte, también “hay McDonald’s, computadoras Mac y condominios, amén de hoteles de cinco estrellas construidos con dinero

lavado y *malls* gigantescos” (Fuguet y Gómez 15). Como figura imprescindible dentro del entramado cultural de una generación consumidora de películas estadounidenses, el zombi, con su infinita capacidad metafórica y su potencial cómico, se convierte en un monstruo especialmente parodiable. Esta perspectiva, satírica y transgresora, es la que adoptan los autores de la novela argentina *Berazachussetts* y de la película cubana *Juan de los muertos*.

4.5. Lo grotesco paródico: *Berazachussetts* y *Juan de los muertos*

Berazachussetts y *Juan de los muertos* se presentan como dos reescrituras paródicas del motivo zombi desde perspectivas alejadas entre sí (la primera es una novela argentina y la segunda una película cubana) que, no obstante, comparten una serie de elementos que las convierten en ejemplos de un acercamiento posmoderno a lo gótico grotesco; ambas ficciones hacen referencias a la tradición anglosajona a la vez que parodian los rasgos característicos de sus identidades nacionales mediante la exageración, lo que tiene, en última instancia, un poderoso efecto cómico. Esta comicidad se entremezcla con la ya consabida crítica social, elemento fundamental de los mejores textos sobre muertos vivientes.

Berazachussetts es una novela que el argentino Leandro Ávalos Blacha publica en 2007 y que, el mismo año, es galardonada con el premio Indio Rico y posteriormente traducida al francés y distribuida por Gallimard. La ficción es bastante compleja desde el punto de vista del género y del hilo narrativo debido, principalmente, a la multiplicidad de perspectivas desde la que se narra la acción y a la mezcla de influencias y elementos genéricos híbridos. Como reflejo grotesco de la realidad argentina, su protagonista es colectivo; elaborada como una combinación de fragmentos, la novela elabora una historia múltiple desde distintos puntos de vista para configurar una narración en la que las vidas de todos los personajes están de alguna manera interconectadas.

La narración comienza presentando a cuatro amigas: Dora, Milka, Beatriz y Susana, que llevan a su casa a una mujer que se encuentran durmiendo desnuda en las calles de Buenos Aires. Ella se llama Trash y resulta ser una zombi que pronto comienza a devorar el cuerpo sin vida de un repartidor de publicidad que se había pasado por chamán para aprovecharse de Susana, y a quien ella había asesinado por pensar que era la reencarnación de su esposo muerto. El resto del argumento de la novela es igualmente excéntrico: Trash guarda el cuerpo desmembrado del repartidor de publicidad en *tuppers* en la nevera para consumirlo durante los días siguientes; Dora comienza una relación con el político multimillonario

Saavedra, al que supuestamente persigue el fantasma de su esposa muerta (aunque, en realidad, ella no ha muerto y todo es un ardid que ha ideado junto con su amante para ganar dinero); Milka destroza el apartamento de Dora como venganza por una disputa y se suicida cubriéndose de cemento en el centro del salón; Beatriz y Trash se pierden en mitad de una ruta apenas transitada, donde Beatriz decide dispararse una bala a la cabeza, no sin antes ofrecer a la zombi que devore su cuerpo. Representada no solo por la propia zombi o por los fantasmas que persiguen a algunos personajes, la muerte es una presencia constante en todos los fragmentos de la novela. Las historias macabras de las cinco mujeres giran alrededor de la violencia, la extinción y de sentimientos exagerados que las llevan a actuar de manera desmedida: todo en la narración es puro exceso.

Además de presentar una realidad de extremos, Ávalos Blacha nos presenta un juego en el que los opuestos toman especial protagonismo: además de la figura intersticial de la propia zombi, que está viva y muerta al mismo tiempo, otros personajes también ejemplifican la unión de los extremos. Es el caso, entre otros, de la pareja formada entre Saavedra y Dora, opuesta por su situación económica (ella es una maestra jubilada) que se extiende luego a las remodelaciones que ella hace en la mansión de él, convirtiéndola en un “engendro kitsch” con piscinas de peces exóticos, luces de colores y hamacas de mimbre (Guerrieri).

El cronotopo en el que se sitúa la acción también es complejo: en un tiempo futuro, pero que también puede ser un presente ridiculizado, las historias tienen lugar en la ciudad que da nombre a la novela. Berazachusetts, un nombre híbrido a medio camino entre Berazategui (uno de los partidos de la provincia de Buenos Aires, al sudeste de la capital) y Massachussets, y que contiene, en una sola palabra, el primer y el tercer mundo (Guerrieri). El resto de lugares de la geografía imaginaria de la novela están contruidos de la misma manera: Burzacapulco, Tolosaka, Longchamps Élysée, Boedimburgo, Rin del Plata, Ezpeletámesis, etc. La moneda en curso es el “patachussets” y Pehuajóollywood es la ciudad donde tienen lugar las grandes producciones cinematográficas. Todo en *Berazachusetts* es real pero imaginado, todo es un simulacro.

La comicidad que propone la novela de Ávalos Blacha surge de una monstruosa yuxtaposición de elementos que comienza con esta hibridación de las referencias geográficas y las relaciones entre los personajes. La exageración sobre la que se asienta la narración también es cómica, a la par que perversa. Uno de los ejemplos más evidentes de esta mezcla entre atrocidad y chiste tiene lugar durante la escena en la que Trash decide guardar en la nevera de sus nuevas amigas los restos del repartidor de publicidad:

“¿Tenés *tuppers*?”, preguntó a Dora asomando su cabezota. “Están en ese mueble.” Trash corrió las puertas y tomó un juego de quince *tuppers* blancos de distintos tamaños y formas. “Están muy lindos...”, comentó estudiándolos. La dueña de casa agradeció el comentario: “Sí, ¿no? Además son prácticos.” “Claro –acotó Trash mientras guardaba el fragmentado cadáver en los recipientes -, los *tuppers* nunca están de más.” (Ávalos Blacha 21)

La monstruosa comicidad de esta escena ilustra la capacidad del gótico para inundar los discursos humorísticos y crear, mediante la mezcla de lo lúdico y lo execrable, un sentimiento grotesco de atracción y repugnancia.

Juan de los muertos (2011), por su parte, es el ejemplo del retorno del monstruo gótico, originariamente caribeño, a su territorio de origen, aunque sea después de haber sufrido una serie de transformaciones durante sus andanzas en el cine estadounidense. La parodia que propone la película también se sitúa a medio camino entre lo cómico y lo abiertamente violento. La ficción de Alejandro Brugués, no obstante, claramente identifica el cronotopo en el que se desarrolla su ficción, y es precisamente mediante el reconocimiento de La Habana como contexto ficcional que adquiere parte de su fuerza crítica. *Juan de los muertos* ha sabido, desde Cuba, traspasar fronteras y buscarse un hueco dentro del mercado global. La trayectoria de su director, un argentino que rueda sus películas en Cuba desde 2004, ya sugiere la cualidad panamericana del largometraje. *Juan de los muertos* se considera la más distribuida de las películas producidas en este país en los últimos diez años (del Río).

120

El protagonista de *Juan de los muertos* es un antihéroe que representa lo que Brugués entiende por la esencia del pícaro cubano, testigo de los conflictos que azotaron a la isla en los últimos años, y que se considera “un sobreviviente”; “de Mariel, de Angola, de Periodo Especial, y de esta cosa que vino después”. En la lógica ficcional del largometraje, la realidad cubana es una constante de crisis a las que hay que sobrevivir. El grupo que acompaña a Juan está formado por su hija Carmila, su torpe amigo Lázaro, el hijo de este (llamado California), una travesti que se hace llamar “La China” y el compañero de esta, un hombre

¹²⁰ La película de Brugués fue coproducida por la española Zanfoña Producciones y la cubana Producciones de la Quinta Avenida, también recibió apoyo económico de Latinofusión, Canal Sur, Televisión Española, la Junta de Andalucía, Ibermedia, Cinergia y el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas (Armengot 12). Además, la película ganó el Premio del Público en el 33 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en diciembre de 2011, el Goya a la Mejor Película Iberoamericana en 2013, además de otros premios en festivales de cine en Leeds, Fantasporto, Montreal, Bruselas, Panamá, Portugal, Austin y Miami, además de ser proyectada en cines españoles, alemanes, británicos y cubanos.

extremadamente corpulento que se desmaya al ver sangre. Juntos, organizan una pequeña resistencia que, con armas caseras como un bate de beisbol, un remo o un tirachinas, acaba con los zombis a cambio de dinero: “Juan de los muertos: matamos a sus seres queridos”, reza su eslogan. Las múltiples peleas contra los zombis tienen lugar en las calles de una Habana cubierta de lemas que rezan “Patria o muerte”, mientras la propaganda nacional de la radio y la televisión (hasta que el presentador del noticiario es devorado por un zombi) culpa al imperialismo yanqui de la invasión y describe a los muertos vivientes como “grupúsculos de disidentes pagados por el gobierno de los Estados Unidos”.

El largometraje es esencialmente una parodia que se asienta sobre la capacidad humorística del zombi pero que, como otras comedias basadas en el terror, ofrece una visión amarga de la realidad mediante la presentación de la eterna lucha entre “nosotros” y “ellos”. Margo Collins y Elson Bond, en su artículo “New Millenium Zombies” exploran las razones por las que el zombi puede pasar de ser un monstruo aterrador a una figura cómica, y concluyen que, en el nivel más básico, el potencial humorístico se extrae de la yuxtaposición inesperada de ciertos elementos opuestos (194). Los autores utilizan el ejemplo de la novela *Pride and Prejudice and Zombies*, que mezcla el texto de Austen con “all-new scenes of bone-crunching zombie action” (Collins y Elson 195), y el texto *Zombie Survival Guide* (2003), que Max Brooks publicó antes que *World War Z*, que combina el formato del libro de autoayuda con la posibilidad de una invasión zombi. *Juan de los muertos*, como ficción híbrida que fusiona lo más intrínsecamente cubano con la tradición anglosajona, el comentario social con la película de zombis, el Caribe con los Estados Unidos, también se configura como un texto cuya premisa, por sí misma, es cómica. Asimismo, el humor surge de la reutilización de muchos de los tropos de la literatura y el cine de terror desde un punto de vista humorístico: por ejemplo, cuando Lázaro, Juan y California se encuentran con un zombi por primera vez le llenan la boca de ajos enteros pensando que es un vampiro. La parodia a la metáfora que entiende a los zombis como un reflejo de nosotros mismos aparece en el momento en el que Sara, vecina de Juan, ante una calle plagada de zombis torpes y lentos, comenta “Pues yo lo veo igual que siempre”.

Además de la exageración de los rasgos considerados como definidores de las identidades de sus respectivos países, tanto *Berzachussetts* como *Juan de los muertos* utilizan los excesos que propone el gótico grotesco para elaborar una cómica crítica social: mediante la mezcla del humor y la abyección de los cuerpos repulsivos de los zombis, los autores de estas ficciones exploran las realidades contemporáneas de sus respectivos países y ofrecen una visión crítica de sus fallos sociales. Las características de lo grotesco como

modo, tal y como lo resume Beatriz Aguado Otero (459-60) que se reproducen en *Berzachussetts* y en *Juan de los muertos* van desde la mezcla de elementos incompatibles, como lo cómico y lo horrible (como con Trash y los *tuppers*, o la escena en la que Juan, Lázaro y California introducen una ristra de ajos en la boca de su vecino zombi) o lo sublime y lo mediocre (en la asociación entre Saavedra y Dora o en el mismo rasgo “antiheroico” de los protagonistas de *Juan de los muertos*). El cuerpo grotesco, como afirma Bakhtin, es naturalmente subversivo, además de guardar una serie de similitudes con lo abyecto de Kristeva: como los organismos representantes de la abyección, el cuerpo grotesco es una unidad abierta que transgrede sus propios límites (Bakhtin 26); en su monstruosa combinación de lo vivo y lo muerto, y la abyecta representación de estos dos conceptos que representa la idea de un muerto putrefacto que todavía camina, el zombi es, también, una representación de lo grotesco. En el caso específico de la novela de Ávalos Blacha, este recurso se codifica mediante la mezcla de la obesidad extrema de Trash y el hecho de que esta esté generada por la carne humana que devora la zombi, quien “[y]a no podía comer un dedo meñique sin engordar diez kilos” (Ávalos Blacha 12). Exageración, canibalismo y una extravagante relación entre la vida y la muerte son los principales ingredientes que utiliza la novela en su uso de lo grotesco para la evocación de un horror cómico.

La combinación entre humor y horror es también el rasgo fundamental que combina el discurso de lo grotesco con el gótico contemporáneo y su intrínseca hibridación de recursos. Como afirman Avril Horner y Sue Zlosnik,

it is precisely because the Gothic is always liminal and poised on boundaries – and already halfway to sending itself up – that its characteristic features can easily be turned into comic effect. Thus its tendency to the sinister grotesque is easily converted to the comic flamboyance of the grotesque as excess. (17)

Desde esta consideración, Catherine Spooner acuña el término “Gothic-Carnavalesque” para definir un proceso en el que “the sinister is shading into the comic and vice versa” (*Contemporary* 68-69). La capacidad subversiva del recurso que define Spooner se basa en enfatizar esa capacidad intrínseca a las ficciones de terror contemporáneas que nos invitan a simpatizar con el monstruo: “Combining wholly modern notions of the individual subject with the openness to the other found within the carnivalesque, one of the most prominent features of the new “Gothic-Carnavalesque is sympathy for the monster” (*Contemporary* 69). Este recurso, combinado con el uso de la hipérbole, se mezcla con la subversión que proponen los cuerpos grotescos para convertirse en uno de los recursos que utiliza el gótico contemporáneo en su reelaboración de lo terrorífico. Así, tanto *Berzachussetts* como *Juan*

de los muertos utilizan la figura grotesca del zombi para elaborar una compleja crítica social al contexto local desde el que surgen cada una de estas ficciones.

4.5.1. La crítica visión de la contemporaneidad

La crítica social más evidente que propone Brugués en *Juan de los muertos* tiene que ver con la manipulación de las noticias del gobierno de Fidel Castro: los zombis son “disidentes” y, a pesar del caos apocalíptico que se vive en la ciudad y de que la última escena de la película muestra a Castro medio devorado por los muertos vivientes, el discurso mediático insiste en que la situación está bajo control. Además, es especialmente relevante la ausencia de noticias acerca de la situación en otras partes del mundo, lo que apunta a un aislamiento internacional que claramente critica la situación presente del país (Armengot 10). La crítica también parece dirigirse a la propia revolución paralizada (*zombificada*), pero, como bien apunta Jordi Costa, el reproche se esconde detrás de la celebración de la picaresca nacional, de la supervivencia de un cubano que sabe que la verdadera *zombificación* se encuentra en Miami (41) y que, finalmente, decide quedarse en la isla y luchar contra la invasión. Este patriotismo es el que suaviza la crítica social que propone la película, que no hubiera podido entrar en un mercado tan amplio de haberse concebido desde una perspectiva más subversiva.

En *Berazachussetts*, los elementos que configuran la transgresión que propone la narrativa van desde el propio cuerpo grotesco de la zombi hasta el comportamiento del resto de personajes humanos. Trash, además de un muerto viviente, es la representación física del joven anti-sistema: llena de *piercings*, suele vestir con “remeras con inscripciones de bandas, un cinturón de tachas, una pollera negra [y] unas medias de red” (Ávalos Blacha 24). Esta asociación entre el monstruo gótico y lo alternativo de la sociedad contemporánea es otra manera de enfatizar la capacidad subversiva de la propia existencia del muerto viviente. Ya lo adelantaba Fernández Gonzalo:

El zombi se mueve a la manera de un capitalismo de signo avanzado y, sin embargo, lo que nos propone la plaga zombi es justamente lo opuesto: la caída del sistema, el miedo al caos, la desmembración del *socius* o cuerpo de lo social. El zombi es punk, antisistema, anarquista, vanguardista y todo lo que se quiera. (94)

El físico de Trash y el hecho de que se alimente de carne humana se oponen, como conceptos asociados al “otro”, a la amabilidad de un zombi que disfruta haciendo *tai-chi*. La humanidad del muerto viviente contrasta, como en las más subversivas versiones del mito, con la

monstruosidad de los personajes humanos: Susana asesina a su esposo y después al repartidor de publicidad; Milka abofetea a su anciana vecina hasta desmayarla, para luego cubrirla entera de cemento; los hijos de los hombres más poderosos de Berazachussetts se entretienen secuestrando a jóvenes al azar y obligándoles a llevar a cabo empresas monstruosas mientras los graban con una cámara de vídeo; la pareja conocida como los Ligestri, que perdieron a su hijo Robertito cuando tenía un año, existen solo para cantar canciones de cuna a un cochecito de bebé vacío y, cuando este regresa de la muerte convertido en zombi, ella no duda en darle de mamar: “Braulio la abrazó, mientras Robertito seguía mordiéndola con bravura. Afortunadamente aún no le crecían los dientes” (Ávalos Blacha 152).

Asimismo, todos los personajes habitan una realidad en cierto modo “simulada”: todos aspiran a ser algo diferente. Este es un rasgo que, para el mismo autor, tiene que ver con la propia manera de ser bonaerense:

Casi todos mis personajes tienen una especie de modelo a alcanzar, incluso en lo que respecta a su ciudad. No son moldes que ellos hayan elegido del todo. Quieren, por ejemplo, que su barrio sea más “invernal”, que tenga nieve como Nueva York; o van a un country, pero buscan decorarlo con palanganas donde se pueda poner las patas en agua salada. En ese intento por ser lo que no son terminan volviéndose grotescos. Y creo que esa sensación mía tiene que ver con la idea tan común de que somos “el país más europeo de América latina”. Basta que llueva un poquito para que las viejas digan “Uh...Buenos Aires se parece a Londres”. Cuando se inunda, no falta el “¡Parece Venecia!”. Nunca se intenta encontrar qué somos en el fondo, más bien se imita. Con resultados pésimos, claro. (F. García)

Todo en la novela es exageración, simulacro y pura excentricidad, y los personajes están tan perdidos dentro de la monstruosidad de lo que les rodea que es necesario un apocalipsis para permitir a Berazachussetts comenzar de nuevo. Así, Ávalos Blacha resucita a los muertos de los cementerios de la ciudad, y estos, debido a la radioactividad, vuelven a la vida convertidos en zombis. Pronto la ciudad se ve inmersa en el caos:

Observaban las calles destruidas, llenas de cadáveres, las veredas teñidas de sangre y los transeúntes corriendo con pánico. Había incendios en todas las cuadras. Humo mezclado con gases lacrimógenos. Banderas de clubes de fútbol abandonadas. Pingüinos correteando divertidos, picoteando a los muertos. (Ávalos Blacha 142)

Los pingüinos salen de las cámaras frigoríficas que se habían instaurado por toda la ciudad para darle un aspecto “un poco más *invernal*” (Ávalos Blacha 42),¹²¹ y Berazachussetts termina inundada por las aguas del río Ezpeletámesis. Como ocurre en el resto de la novela, el final apocalíptico de la narración se entremezcla con la comicidad de una sátira de la propia Buenos Aires: “‘Alguna vieja puta ya debe andar diciendo: *Esto parece Venecia*, con voz de conchuda’, dijo Trash” (Ávalos Blacha 158).

4.5.2. *Globalzombi*: lo local y lo universal en *Berazachussetts* y *Juan de los muertos*.

La protagonista de la novela de Ávalos Blacha es, según el propio autor, un personaje que aparece en la comedia de horror de 1985 *The Return of the Living Dead*, pero “en otra etapa de su existencia”, “[g]orda y zombificada” (F. García). Esta alusión es una de las que utiliza el autor para establecer un vínculo con la tradición global del subgénero zombi, que también aparece camuflado en las referencias geográficas de la novela: Longchamps Élysée, Boedimburgo, Rin del Plata, Ezpeletámesis, Pehuajóllywood; el cronotopo imaginado en el que se desarrolla la acción es decididamente internacional.

Las referencias globales se coordinan con ciertos elementos que convierten a la narración en una metáfora del desastre económico y el estallido social que se vivió en Argentina en 2001. Para empezar, la moneda en curso en Berazachussetts es el “patachussetts”, lo que necesariamente recuerda al “patacón”, el bono que se emitió entre 2001 y 2002 en la Provincia de Buenos Aires como moneda paralela para intentar paliar la crisis financiera y cubrir la ausencia de circulación monetaria. Además, el caos generalizado que se describe al final de la novela recuerda a la anarquía social que se vivió en la capital argentina durante estos años. El regreso de los muertos al final de la ficción trae consigo el desorden y la confusión generalizada, además de una violencia apocalíptica; no obstante, y como afirma el propio autor, “[e]n la historia que cuento los zombies descontrolan, pero en el fondo son víctimas del abuso de los que tienen el poder. En ese sentido, creo que el 2001 aparece casi inevitablemente” (F. García). En este sentido, *Berazachussetts* es, al mismo tiempo, un homenaje a un subgénero extranjero, una alusión a su internacionalización y una metáfora de una realidad social local en el marco de un desastre económico con fecha definida.

¹²¹ Cursiva en el original.

El homenaje es también parte fundamental de la película de Brugués, cuyo estilo narrativo festeja la violencia y los esquemas ficcionales tomados de géneros internacionales (especialmente asiáticos) en un estilo similar al que utilizan algunos directores estadounidenses. Fernanda Bustamante Escalona, en su artículo sobre *Juan de los muertos*, subraya esta referencia al identificar en la película elementos prestados de las películas asiáticas de artes marciales y de los cómics manga que parodian, a la vez que homenajean, la estética de los largometrajes de Robert Rodríguez y Quentin Tarantino (61). La ficción parece dialogar con una tradición anglosajona para definir realidades propias como recurso que, si bien puede entenderse en directa relación con la edad de la globalización, forma parte de la elaboración del gótico caribeño desde sus orígenes. Así, Lizabeth Paravisini-Gebert estudia la manera en la que el Caribe, originariamente dibujado como un lugar siniestro y misterioso por los primeros colonizadores, pronto aprendió a trasladar estos miedos a su propia ficción y a elaborar una identidad propia a través de la parodia a la literatura gótica anglosajona:

The Caribbean, it turns out, is a space that learned to “read” itself in literature through Gothic fiction. At first it appeared as the backdrop to terror, whether in travelogues, where it was depicted as the site of the mysterious and uncanny, or in histories that underscored the violent process that led to its colonization. But as the region’s various literary traditions began to emerge during the final decades of the nineteenth century, Caribbean fictions – often through parody – mirrored the devices and generic conventions of their European models. (233)

Este proceso, a través del cual el territorio caribeño recupera su discurso a través de la reapropiación del lenguaje del colonizador, se reproduce en la reinención que *Juan de los muertos* ofrece del subgénero de cine zombi. El diálogo que la película lleva a cabo con la tradición gótica convierte, aunque solo sea en el discurso mediático, a los zombis en invasores norteamericanos representantes del capitalismo. Esta metáfora, ya utilizada ampliamente en películas estadounidenses, adquiere especial relevancia en el contexto cubano en el que tanto el país como sus habitantes se aprovechan de, a la vez que rechazan, el sistema capitalista: Juan no duda en convertir la lucha contra los zombis en un negocio pero, al mismo tiempo, no quiere emigrar a Miami porque allí tendría que trabajar.

El uso del zombi en este contexto del gótico global es especialmente interesante porque, de alguna manera, devuelve a su lugar de origen a un monstruo que nació en el Caribe. No obstante, el muerto viviente que regresa de su paso por el cine norteamericano ha pasado por un proceso de alteración que lo aleja de los primeros “resucitados” del vudú; los nuevos zombis, bastardos de la cultura globalizada, “owe more to the sensibilities of George

Romero's *Night of the Living Dead*, Jack Finney's *The Body Snatchers* as well as the dark humor of Edgar Wright and Simon Pegg (*Shaun of the Dead*) and Sam Raimi (*Evil Dead*) tan to Caribbean folklore" (Armengot 3). Esta idea de la invasión de un monstruo que, a pesar de sus orígenes, tiene un carácter definitivamente estadounidense, se enfatiza en una de las imágenes iniciales de la película, en la que Juan y Lázaro "pescan" el que será el primer muerto viviente de la historia: un preso con el uniforme de Guantánamo. Además, el hecho de que los protagonistas no consigan identificar la naturaleza de los monstruos (cuando se encuentran con el cuerpo resucitado de su vecino piensan que es un vampiro y, posteriormente, que está poseído por el demonio) enfatiza la procedencia extraña de la amenaza. De hecho, el único personaje que en toda la narración que utiliza la palabra "zombis" para definir a los monstruos es Jones, un misionero que suponemos que es norteamericano ya que, aunque interpretado por el español Antonio Dechent, solo habla inglés.

Además de las obvias referencias a la tradición que introdujo el zombi en el panorama cinematográfico occidental, Armengot identifica en la película de Brugués elementos que permiten entenderla como parte de la producción filmográfica nacional. Así, la autora considera *Vampiros en La Habana* (1985) y *Más vampiros en La Habana* (2003) de Juan Padrón como referencias obvias para el director dentro del género de la comedia de horror, así como *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutiérrez como inspiración para la elaboración de esa parte de Juan que le empuja a observar la ciudad desde un telescopio en un tejado (4). Asimismo, y como también apunta Armengot, la película de Brugués nace en el seno de una tradición literaria y cultural autóctona tal y como la describe Dean Luis Reyes:

Juan de los Muertos no está distante de la literatura del sobreviviente desarrollada por algunos de los autores de la generación literaria de la pasada década del noventa conocidos como "novísimos", y globalizada por las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, o del policial del desencanto de Leonardo Padura, al tiempo que bebe de la tradición cultural del choteo. No puede desligarse tampoco de la neo-picarseca cinematográfica inaugurada por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. (Reyes, Armengot 4)

Así, *Juan de los muertos* utiliza un monstruo extranjero y una herencia cultural local para dibujar una realidad particular y contemporánea. Como *Berazachussetts* y otras obras del gótico global contemporáneo, la ficción reconoce que los rasgos característicos del monstruo que decide modelar proceden de una tradición extranjera y, desde esa perspectiva, propone una reescritura de los mismos que traslade el terror al propio territorio.

Capítulo 5: Conclusiones

“The Gothick was and is the ultimate mongrel form”

Victoria Nelson, *Gothicka*.

A pesar de su persistente presencia en múltiples contextos culturales alrededor del mundo, así como del creciente caudal crítico dedicado a su estudio, el gótico sigue siendo un modo especialmente difícil de definir debido principalmente a su compleja evolución e hibridación contemporáneas. Si bien las primeras manifestaciones de la literatura de terror como género (las novelas de Walpole, Radcliffe, o Maturin, entre otros), mostraban una serie de rasgos claramente definidos que precisaban visiblemente sus contornos, las reinenciones del modo que tuvieron lugar durante los dos últimos siglos lo convirtieron en una forma heterogénea, mutable y monstruosa. Además de las numerosas variaciones estrictamente textuales, el modo gótico que nació en literatura pronto supo adaptarse a otros ámbitos culturales, como la televisión, la música, la moda y, sobre todo, el cine.

La mutabilidad del gótico contemporáneo dificulta en gran manera el reconocimiento de rasgos que permiten desarrollar una definición única e invariable. Sin embargo, los textos que considero góticos se asientan sobre dos constantes que los definen como tales: la presencia de la evocación del miedo (ya sea al “otro”, a la muerte, al futuro o a nosotros mismos) y la opción del elemento sobrenatural. Estas dos características separan este modo de otras representaciones de lo insólito literario y cinematográfico. Así, mi primer acercamiento a la literatura gótica parte desde la necesidad de diferenciarla de las ficciones fantásticas, como dos modos que se han confundido en numerosos discursos críticos de distintas partes del mundo. Una primera diferenciación entre lo gótico y lo fantástico se enlaza en mi análisis con la necesidad de considerar ambos modos en una ineludible relación con otras representaciones de lo no mimético. La novedad de este trabajo estriba en la concepción de lo insólito (o “la fantasía”) como una entidad amplia que, como un parasol, guarda bajo su sombra distintas realizaciones, entre las que se encuentran las manifestaciones góticas y fantásticas, pero también la ciencia ficción, el cuento *weird*, lo maravilloso, lo extraño o el realismo mágico. Estos modos tienden a mezclarse y colaborar de distintas maneras en las ficciones híbridas contemporáneas, de tal forma que se genera un amplio

caudal de narraciones que, alejadas del canon realista, incluyen lo sobrenatural, lo futurista y/o la evocación del miedo, sin que estos mecanismos se excluyan entre sí. Un texto como “Vlad” de Fuentes, por ejemplo, utiliza un elemento sobrenatural para, a través de diferentes recursos, transgredir la realidad y evocar el miedo; en este sentido, encontramos en el cuento un modelo de colaboración entre lo gótico y lo fantástico. *Warm Bodies* de Marion, por su parte, combina los recursos de la ciencia ficción y el gótico mediante la descripción de una distopía posterior al apocalipsis zombi, a la vez que introduce algunos elementos procedentes del cuento de hadas maravilloso.

La evolución del gótico a lo largo de los siglos XX y XXI es, por tanto, compleja y variada, ya que, aparte de la propia adaptación del modo a diferentes contextos históricos y culturales, incluye las alteraciones relacionadas con su hibridación con otras manifestaciones de lo insólito. Los elementos del gótico original (el villano, la heroína, el castillo encantado) necesariamente se acomodan a estas nuevas realidades. Así, por ejemplo, si bien la complejidad del personaje de Jack Torrance que imagina King excede los presupuestos dieciochescos de la primera literatura de terror, el protagonista/antagonista de *The Shining* es, sin duda, un villano gótico. De la misma manera, el hotel Overlook en la novela de King, así como la morada del Vlad de Fuentes, la mansión de Baur en “La bella durmiente”, la de Plotnikov en “Constancia” o la casa de Sethe en *Beloved* son reinenciones contemporáneas del castillo encantado. Asimismo, si definimos esta fortificación como un lugar esencialmente indeterminado y claustrofóbico que atrapa a sus moradores en la más terrible de las pesadillas, entonces tanto la pequeña población de Salem’s Lot en la novela de King como Millburn en la de Straub, el aeropuerto donde habitan los zombis y el estadio donde viven los humanos en *Warm Bodies*, el México DF convertido en cementerio en “Isabel” de Boullosa y la Habana invadida por los muertos vivientes en *Juan de los muertos* de Brugés pueden entenderse como reinterpretaciones del castillo gótico. Igualmente, los personajes femeninos de Gilda en la narrativa de Gomez, Isabel en la de Boullosa o Julie en la novela de Marion son reescrituras tanto de la heroína gótica, víctima de un sistema patriarcal aterrador, como de la mujer fatal, victimaria del mismo.

Además de estas reinenciones de los personajes y del espacio de la narración, el gótico contemporáneo sigue mostrando una insistente obsesión por la muerte y, al mismo tiempo, con el desafío a la misma. Así, figuras como el vampiro, el fantasma o el zombi son ejemplos representativos de la fascinación humana por la inmortalidad. El tiempo gótico también es una entidad compleja, ya que relaciona los acontecimientos que se describen en las ficciones con el pasado y/o el futuro de una manera en la que, en ocasiones, todos los

tiempos están presentes. En este estudio he querido conectar al fantasma y al vampiro con el pasado salvaje que regresa para amenazar un presente supuestamente civilizado, y al zombi con los miedos asociados a la posibilidad de destrucción que evoca el futuro. No obstante, la relación entre los tiempos es, en muchos casos, paralela e intercambiable, de manera que pasado, presente y futuro coexisten siniestramente en un mismo texto, evocando diferentes versiones de barbarie.

Asimismo, el modo gótico, como han ilustrado los textos analizados a lo largo de esta investigación, surge desde una estrecha conexión con la realidad social, histórica y cultural del contexto en el que nace. En los ejemplos examinados aquí, encontramos una sugerente tendencia a transgredir esta realidad siguiendo diferentes recursos; ya sea mediante la imitación, el homenaje, la parodia o, simplemente, a través de la presentación de una serie de elementos indeterminados que ponen en duda lo real (es decir, lo hegemónico), el modo gótico propone una versión subversiva del mundo en el que vivimos. Al mismo tiempo, muchas de las ficciones estudiadas presentan monstruos cuya sensibilidad y mansedumbre buscan la identificación del lector y sugieren, mediante el acceso a la intimidad del “otro”, la posibilidad de la monstruosidad inherente a la propia humanidad. Paralelamente, conceptos que una vez fueron claramente distinguibles, como lo propio y lo ajeno, lo malo y lo bueno, o lo masculino y lo femenino, se disuelven en un todo heterogéneo con una intención transgresora. Este proceso, que se lleva a cabo de maneras variadas en las ficciones analizadas, es esencialmente subversivo porque traslada la amenaza de lo ajeno a lo propio y, por lo tanto, nos invita a buscar el Mal dentro de nosotros mismos. Desde esta perspectiva, ficciones americanas como “Vlad” o “Isabel” proponen una visión alternativa (y ciertamente crítica) del proyecto modernizador en México, mientras que la novela *Beloved* formula una revisión de la historia que parte desde las perspectivas de aquellos que tradicionalmente no solo han estado marginados del discurso canónico, sino que han sido, históricamente, la representación última de lo “otro”.

Uno de los elementos más sugestivos del gótico contemporáneo quizá sea su recién adquirida capacidad para desplazarse de manera instantánea por diferentes territorios alrededor del mundo. En ese sentido, destaca el concepto de *globalgothic* que acuña Glennis Byron para proponer un acercamiento a este gótico peregrino y globalizado. El primer viaje del modo, que le lleva desde Europa al Nuevo Mundo, continúa posteriormente su expansión a través de múltiples territorios alrededor del globo, entre los que se encuentra Hispanoamérica. En una realidad globalizada como la contemporánea, las manifestaciones universales del gótico están necesariamente interconectadas entre sí, de manera que sus

narraciones se hallan inmersas en un complejo sistema de intertextualidades. Así, los textos de este nuevo gótico universal son, al mismo tiempo, globales y locales. Este recurso está claramente reflejado en narraciones del gótico hispanoamericano que ya he analizado, como *Berazachussetts*, *Juan de los muertos* o “Vlad”, que, utilizando tropos de la tradición gótica, reinterpretan sus propias realidades locales.

Antes de comenzar el análisis de textos concretos, consideré necesario introducir brevemente la situación de la producción literaria, cinematográfica y crítica relacionada con la literatura de terror en Estados Unidos y en Hispanoamérica. Esta tarea fue extremadamente compleja debido al desigual recibimiento que el modo gótico tiene en los diferentes territorios. Por esta razón, creí oportuno centrarme en los elementos fundamentales que la concepción local del gótico (frente a la global) analiza en los respectivos países. Así, podemos afirmar que uno de los fundamentos del gótico estadounidense contemporáneo es su estudio del sueño americano convertido en pesadilla. La realidad sombría que sustituye a la quimera de las luces, el éxito y la libertad muchas veces tiene su origen en una reinterpretación de la historia; los monstruos de un pasado injusto, salvaje y acallado por el discurso hegemónico regresan para atormentar al pueblo que los dejó morir, tiñendo de oscuridad sus brillantes promesas de futuro. Los ataques del 11 de septiembre de 2001, como acontecimiento clave en la historia reciente del país americano, marcan el comienzo de una manera de ver el mundo que se asienta sobre el terror cotidiano y la paranoia generalizada. La política republicana que sigue a estos acontecimientos también dirige la atención de numerosos autores hacia los horrores potenciales de la guerra, el capitalismo deshumanizado y el nuevo orden mundial. El reflejo de estas nuevas consciencias en la literatura y el cine gótico se resume en una radicalización del horror, que parece exigir la presencia de monstruos más violentos, más sanguinarios, más caníbales: es este el momento idóneo para el nuevo resurgimiento del zombi.

El estudio del gótico en Hispanoamérica, por su parte, es decididamente un fenómeno marginal, aunque los últimos años parecen manifestar un creciente interés por este tipo de narraciones. La presencia del realismo mágico como género que, durante muchos años, se defendió como el reflejo literario de la identidad hispanoamericana, parece eclipsar, hasta época muy reciente, el intento de análisis de otros modos de lo insólito. No obstante, y como prueba este estudio, el gótico es una presencia efectiva en el subcontinente, que ha sabido reconocer sus elementos tradicionales para reescribirlos, transgredirlos o parodiarlos desde lo grave, lo grotesco o lo caricaturesco. De hecho, el gótico se vuelve un objeto de estudio especialmente relevante en países como México, cuya relación con el tiempo es

extremadamente compleja: allí, el pasado indígena se entremezcla con el proyecto modernizador del presente y el miedo a un futuro contaminado y deshumanizado. Como en las mejores ficciones de lo gótico, todos los tiempos son uno. Asimismo, y como analicé en el último apartado del primer capítulo de este estudio, el modo gótico también impregna muchas de las ficciones escritas en Argentina en los últimos años: desde la presencia de un pasado violento en un presente que se niega a olvidarlo hasta la exploración de la dicotomía entre civilización y barbarie, las letras argentinas utilizan la literatura de terror para reflejar preocupaciones y miedos locales y contemporáneos.

Para aproximarme a los textos concretos que se analizan en este trabajo, decidí dividirlo en tres partes, cada una de ellas centrada en una de las múltiples representaciones de la otredad que aparecen en las ficciones góticas contemporáneas. Así, el vampiro, el fantasma y el zombi son delegados de lo ajeno monstruoso, a la vez que complejos simulacros de nosotros mismos. Las tres figuras simbolizan aquello que nos aterroriza, a la vez que adquieren un carácter transgresor como reflejos distorsionados de circunstancias humanas y, por tanto, ponen en entredicho verdades aceptadas acerca del cuerpo (la sexualidad, el género), el *status quo* (el sistema económico, social, global) y/o la propia realidad (la historia, el presente). Además, su propia caracterización como entes intersticiales las convierte en subversivas: a medio camino entre la vida y la muerte, lo corporal y lo etéreo, lo humano y lo sobrenatural, representan esa cualidad abyecta que definió Kristeva. Su condición híbrida los convierte en monstruosos recordatorios de la incertidumbre de la misma realidad, además de desafiar concepciones absolutas sobre lo que nos rodea.

Un análisis del vampiro literario ilumina las diferentes maneras en las que esta figura sirve para reescribir ciertos discursos e ideas acerca de la sexualidad y el erotismo. El *nosferatu* es quizá el más sexual de todos los monstruos góticos, de manera que se convierte en un representante eficaz de tabúes relacionados con la necrofilia, el incesto o la violación. Mientras que los vampiros masculinos de la tradición, modulados a partir del Lord Ruthven de Polidori, son los iniciadores sexuales por excelencia, las mujeres vampiro son dibujadas como *femmes fatales* debido a la amenaza que significa su poderosa sexualidad para un *status quo* patriarcal. Estas concepciones absolutas, como hemos visto, han sido eficientemente reescritas por autoras como Jewelle Gomez y Carmen Boullosa. Las obras de estas escritoras también exploran otro de los elementos tradicionalmente asociados a la transgresión vampírica: aquel que conecta a estos seres con un tipo de deseo sexual no normativo. Mientras que la narrativa de Gomez explora la capacidad de transgresión sexual que representa el vampiro lésbico desde una perspectiva en los márgenes del discurso canónico,

Boullosa propone una completa destrucción de conceptos genéricos, eróticos e históricos que cosifican el cuerpo femenino y empapan el discurso hegemónico patriarcal.

El vampiro literario y fílmico ha sido, asimismo, uno de los vehículos fundamentales que el gótico ha utilizado para explorar la posibilidad de una destrucción efectiva de barreras entre lo propio y lo ajeno. Atrayentes y sofisticados, los vampiros de muchas de las reescrituras contemporáneas simbolizan un tipo de humanidad de la que los propios mortales estamos desprovistos. Por esta razón, son muchos los autores que han utilizado esta figura para proponer sus propias lecturas de la raza humana y sus circunstancias contemporáneas: en este aspecto se ha centrado mi análisis de las novelas *Interview with the Vampire*, *Salem's Lot* y "Vlad". Mientras que la novela de King es la responsable de traer al monstruo gótico y literario desde Transilvania al suelo nacional para, a través de este trasplante, ofrecer una visión crítica del propio país, el texto de Rice se configura como el ejemplo más sonado de la domesticación del vampiro literario (y, en general, del monstruo gótico). El "Vlad" de Fuentes, por su parte, se convierte en un análisis de la realidad mexicana a través de la utilización de un gótico caracterizado por su afán crítico y su exploración de la ineludible presencia del pasado en el presente del país.

Si el vampiro es el monstruo gótico que mejor ha sabido deshacer las fronteras entre los géneros sexuales y su caracterización, podemos considerar al fantasma como el representante último de la ruptura entre la realidad y la ficción inherente a la transgresión gótica. El espectro ficcional se sitúa en una posición desde la que indefectiblemente pone en duda su propia existencia; puede ser, a la vez, una entidad real y una fabricación de una mente enferma. Esa indeterminación, que inevitablemente genera miedo, es la que exploran Stephen King y Peter Straub en sus novelas *The Shining* y *Ghost Story*; los fantasmas de estas ficciones son, al mismo tiempo, figuraciones del Mal asociado a lo gótico y monstruos de la psique alienada de sus personajes.

La indeterminación ontológica que propone el espectro textual también sugiere una inquietud posmoderna acerca de la imposibilidad real de conocimiento y la veracidad de la propia historia. Partiendo de esta idea, el concepto de *cultural haunting* recoge el recurso que han utilizado muchas ficciones góticas que pretenden recoger realidades étnicas y recuperar su pasado al margen del discurso hegemónico de la historia. Este es el caso de narrativas como la novela *Beloved* de Morrison o los cuentos "Constancia" y "La bella durmiente" de Fuentes. Todos estos textos reescriben la figura del espectro dentro de una tradición gótica propuesta desde los márgenes. Todos ellos, además, presentan a un fantasma que reclama

justicia y visibilidad histórica como pasos esenciales para exorcizar los traumas asociados con la violencia del pasado.

Un examen de las principales tendencias del gótico reciente no puede pasar por alto la figura del zombi como el monstruo más decididamente contemporáneo; a pesar de ser una figura que aparece en cinematografía ya a mediados del siglo pasado, su insistente presencia en las ficciones posmodernas lo convierte en uno de los representantes del terror del nuevo milenio. La figura del muerto viviente surge del contexto de la ficción distópica, lo que asegura un elemento de crítica social: mientras los zombis se prefiguran como representantes de la horda descerebrada, pero intrínsecamente humana, los habitantes del mundo posapocalíptico se convierten también en los últimos representantes de la humanidad frente a la amenaza. Sus decisiones reflejarán los fallos de las asociaciones sociales contemporáneas, la *hipertecnologización*, la globalización y el excesivo poder del Estado. La renovada popularidad del zombi en la cinematografía estadounidense del siglo XXI, dependiente de los miedos culturales y nacionales, se configura como una respuesta a la amenaza de la violencia terrorista, el trauma asociado a la guerra de Iraq y las organizaciones económicas de la era Bush. Las ficciones que se analizaron en este estudio parten de una serie de premisas que reproducen esta capacidad subversiva del zombi para ofrecer un diálogo intertextual con la cinematografía desde la mezcla de géneros, a la parodia y/o la explotación de lo grotesco: es este el caso de las novelas *World War Z* de Brooks, *Warm Bodies* de Marion, *Berazachussetts* de Ávalos Blacha y la película *Juan de los muertos* de Brugés.

A partir de estas premisas generales, las conclusiones fundamentales a las que ha llegado mi investigación son las siguientes:

1. El gótico continúa siendo un modo presente en la cultura literaria y cinematográfica contemporánea. De hecho, su particular investigación del miedo, su adaptabilidad y su hibridación le permiten integrarse de manera especialmente relevante en la era de la globalización, la tecnología ominosa y el capitalismo salvaje. Como los flujos de información en la era globalizada, las numerosas intertextualidades del modo viajan a través de textos alrededor del mundo y los transforman hasta el punto de que puedan responder a realidades al mismo tiempo locales y universales. Los elementos fijos que una vez configuraron el género gótico de las primeras novelas se transforman de acuerdo a las nuevas realidades: las doncellas en peligro son ahora mujeres atrapadas por el sistema patriarcal, los villanos son personajes con tendencias psicóticas y/o víctimas de un trauma, y los nuevos escenarios reinventan la propia cualidad claustrofóbica del primer castillo encantado.

2. El papel del gótico en la posmodernidad responde a la necesidad de proponer una visión alternativa, forjada en las sombras, de las realidades sociales. Esto se consigue de dos maneras: 1) los miedos específicos se proyectan hacia la figura de otro que se sitúa fuera de la esfera de lo humano y lo conocido o 2) se utiliza al monstruo como ente transgresor que pone en entredicho una serie de verdades hegemónicas. Algunos ejemplos de esta tendencia son las reescrituras de la sexualidad que propone la figura del vampiro, las reinterpretaciones de la historia que refleja el fantasma y las aproximaciones a la realidad económica y al orden social que plantea la renovada caracterización del zombi, aunque el potencial de estos monstruos para representar diferentes metáforas es extenso y variado. Asimismo, las narrativas góticas contemporáneas sirven para recordarnos que el pasado, que muchas veces toma forma de trauma, nunca desaparece, por mucho que digan lo contrario los discursos de la historia. El futuro, por su parte, se convierte en una monstruosa distopía que refleja las preocupaciones contemporáneas.

3. El gótico contemporáneo es un modo diferenciado de lo fantástico, aunque ambos colaboren frecuentemente en numerosos textos. Los dos modos son parte fundamental de una noción más amplia de la literatura de lo insólito.

4. En Estados Unidos, el gótico reciente funciona como un reflejo sombrío del discurso radiante de la nación de las luces: en las ficciones de terror el sueño americano se convierte en pesadilla, la victoria es una falacia y los propios ciudadanos son unos extraños a sus propias promesas de prosperidad. Los monstruos góticos que dibuja el territorio traslucen una insistente desconfianza en los sistemas de poder y en las reglas sobre los que estos se asientan.

5. La aparente ausencia de crítica de lo gótico en Hispanoamérica se debe principalmente a la percepción del modo como un discurso extranjerizante, por lo que sus manifestaciones han tendido a estar eclipsadas por el abrumador examen del realismo mágico como modo considerado originario del territorio. No obstante, el análisis de numerosos textos me lleva a concluir que la literatura de terror en el subcontinente es una presencia real que está recibiendo cada vez más atención por parte de la crítica internacional. Así, desde un punto de vista paródico y transgresor, el gótico hispanoamericano recoge muchos de los elementos de la tradición “anglo” para adaptarlos a sus propias realidades, de manera que crean textos que proyectan verdades locales a la vez que globales.

El modo gótico, con su insistente hibridación y eminente adaptabilidad, se configura como una presencia esencial en la literatura contemporánea alrededor del mundo. El terror ficcional evoluciona desde los laberínticos pasillos de la mansión de Strawberry Hill de

Horace Walpole hasta las caóticas avenidas de las urbes modernas, desde un pasado medieval y exótico hasta un futuro ominosamente presente, desde Europa hasta las Américas, para continuar imaginando lo inconcebible desde lado sombrío de la razón humana.

Chapter 5: Conclusions

“The Gothick was and is the ultimate mongrel form”

Victoria Nelson, Gothicka.

Despite its presence in multiple cultural contexts around the world, as well as the increasing interest in the study of its forms, the Gothic remains a mode particularly difficult to define, mainly due to its contemporary hybridization. Whereas the first Gothic novels (by Walpole, Radcliffe and Maturin, among others) showed a number of clearly defined features, 20th and 21st century interpretations transformed it into a heterogeneous, mutable and ultimately monstrous form. Apart from strictly textual variations, the Gothic, born in literature, soon was adapted to other cultural backgrounds, such as TV, music, fashion and, above all, cinema.

The mutability of contemporary Gothic forms makes its features extremely difficult to categorize. The texts which I consider Gothic in this study share two characteristics: their elements are built around an intended evocation of fear (of the “other”, of death, of our own selves) and an option to the supernatural (which may, or may not present itself). These two features separate this mode from other representations of literary and filmic fantasy. Thus, my first approach to Gothic literature aims to differentiate it from fantastic fiction, a mode with which it has been repeatedly confused. This initial delineation between the Gothic and the Fantastic is connected to the necessity of considering both modes as parts of a broader notion of “the unusual”. The novelty of my approach is based on a conception of “the unusual” (or “Fantasy”) as a kind of umbrella term which encompasses different realizations, like the Gothic and the Fantastic, but also Science-Fiction, the Weird, the Marvelous, the Uncanny and Magical Realism. These modes tend to collaborate in different ways in contemporary hybrid fiction in a way that generates an extensive collection of texts that, rejecting the realist canon, include the supernatural, the futuristic and/or the evocation of fear. A tale like Fuentes’ “Vlad”, for instance, makes use of a supernatural element to propose a transgression of reality and evoke fear; in this sense, the story exemplifies a collaboration between the Gothic and the Fantastic. Marion’s *Warm Bodies*, on the other hand, combines

science-fictional resources with Gothic elements to describe the dystopia that follows a zombie apocalypse, while also reusing some elements from the marvelous fairy tale.

The evolution of Gothic throughout the 20th and 21st centuries is, therefore, complex and diverse because, apart from its social and cultural adaptations, it also includes a number of variations derived from its contact with other modes of Fantasy. The elements of the original Gothic (the villain, the heroine, the haunted castle) are adjusted to new realities. Hence, even though the complexity inherent to the character of the Jack Torrance imagined by King exceeds the forms of the first literature of terror, the protagonist/antagonist of *The Shining* is, decidedly, a Gothic villain. At the same time, the Overlook hotel in King's novel, as well as Vlad's manor in Fuentes' tale, Baur's mansion in "La bella durmiente", Plotnikov's in "Constancia" and Sethe's house in Morrison's *Beloved* are contemporary rewritings of the Gothic castle. Moreover, if we understand this fortification as an indefinite place which traps its dwellers in the most terrible of nightmares, then also the little town of Salem's Lot in King's novel and Millburn in Straub's, as well as the zombies' airport and the stadium in *Warm Bodies*, the Mexico City turned into a cemetery in Boullosa's "Isabel" and the Habana invaded by the living dead in Brugués *Juan de los muertos* can be analyzed as reinterpretation of the Gothic castle. Similarly, the feminine characters of Gilda in Gomez's narrative, Isabel in Boullosa's and Julie in Marion's are adaptations both of the Gothic heroine (victim of a threatening patriarchal system) and the *femme fatale* (victimizer of the same system).

Aside from these reinterpretations of characters and setting, contemporary Gothic continues to show an obsession with Death and, at the same time, with the defiance of it. Hence, figures like the vampire, the ghost and the zombie are representatives of a human fascination with immortality. Gothic time is also a complex entity because it connects past events with imaginings of the future in a way that, sometimes, all times are present. In this study I have associated the ghost and the vampire with the barbaric past that returns to haunt a supposedly civilized present, and the zombie with fears related to the possibility of future destruction. However, the relationship of these times with the texts is also interchangeable, in a way that past, present and future uncannily coexist in the same narrative.

Moreover, the Gothic mode shows an intrinsic connection to the social, historical and cultural reality of the contexts where it appears. In the examples analyzed, we can find a tendency to transgress this reality by different means; whether it resorts to imitation, homage, parody or simply presents a number of indefinite elements which challenge the existence of

the real (and therefore, the hegemonic), Gothic always proposes a subversive version of the world we live in.

Moreover, many of the fictions analyzed describe monsters whose sensibility appeal to the reader's identification, making available the intimacy of the "other" and, thus, suggesting the possibility of the inherently monstrous nature of the human. At the same time, the borders between concepts which were once clearly distinguishable from each other (like the known and the unknown, Good and Evil, masculine and feminine) are slowly dissolved. This process takes different forms depending on the text, but it is always ultimately subversive because it shifts the threat from the outer to the inner world and, therefore, invites us to find Evil within our own selves. From this perspective, narratives such as "Vlad" and "Isabel" put forward an alternative (and certainly disapproving) version of the modernizing project in Mexico, while *Beloved* proposes a revision of the American past which takes into consideration the perspective of those who not only have been traditionally marginalized from the hegemonic discourse of history, but have also been considered the ultimate representation of "the other."

One of the most suggestive elements of contemporary Gothic is the mode's ability to travel around the world in an instant. In this sense, the concept of "Globalgothic", which Glennis Byron coins in 2013 to describe the contemporary itinerant and globalized Gothic, becomes of essential importance. This mode travels from Europe to the New World and, from there, to a great variety of territories around the world, such as Latin America. In our globalized reality, the universal manifestations of the Gothic are necessarily interconnected in a way that all narratives are part of a complex system of intertextualities. The texts of this Globalgothic are, at the same time, global and local. This double feature is clearly mirrored in certain narratives of the Latin American Gothic, such as *Berazachussetts*, *Juan de los muertos* and "Vlad," which use traditional tropes of the mode to reinterpret their own local realities.

Before starting an in depth analysis of specific texts, I considered it necessary to briefly look into the situation of the literary, cinematographic and critical production of terror in the United States and Latin America. This task was extremely complex due to the uneven attention that the Gothic has received in these territories. This is why I decided to focus on the basic elements of the local production of Gothic fiction in a number of individual countries. Thus, one of the foundations of North American Gothic is the exposure of the American dream turned into nightmare. The dark reality which substitutes the bright promises of success and freedom often finds its origin in a reinterpretation of history: the

monsters of an unjust, barbaric and silenced past come back to haunt the people who let them die, darkening the country's future. The attacks taking place on September 11th 2001, becoming a key event in the recent history of the United States, mark the beginning of a new way of understanding the world which is built upon everyday terror and paranoia. The politics of the Republican Party also direct the attention of many authors to the potential horrors of war, dehumanizing capitalism and the new world order. This new consciousness is reflected in Gothic cinema as a radicalization of horror, which seems to call for more violence, more blood and more cannibalism; this is, obviously, the perfect context for the recent resurgence of the zombie.

The study of the Gothic in Latin America, on the other hand, is decidedly a marginal phenomenon, even though there seems to be a growing interest in the analysis of these types of narratives in recent years. The presence of Magical Realism as a genre that, for many decades, was defended as the literary reflection of the Latin American identity, seems to overshadow the study of other manifestations of Fantasy. However, terror is, indeed, an active presence in the continent, whose texts have reused traditional Gothic tropes to rewrite them from the grave, the parodic, the grotesque and the comical. In fact, the Gothic becomes a particularly interesting object of study in Mexico, a country which has shown a distinct relationship to time; there, the indigenous past is intermingled with the modernizing projects of the present and the fear of a dehumanized and polluted future. As in Gothic fiction, all times are one. In a similar way, the Gothic mode also appears in a number of recent Argentinean fictions: from the presence of a violent past that refuses to disappear to the exploitation of the basic dichotomy between civilization and barbarism, Argentinean literature uses the Gothic to reflect some of its local and contemporary fears.

My approach to particular texts is divided into three parts, each of them focused upon one of the many representations of otherness that appear in contemporary Gothic. Hence, the vampire, the ghost and the zombie are delegates of the monstrous unknown, but also complex simulacra of our own selves. The three figures work as symbols of whatever terrors scare us while also showing a transgressive feature that turn them into distorted reflections of human circumstances. Thus, they have the ability to question accepted truths about the body (its sexuality and its gender), the *status quo* (the economic, social and global system) and/or reality itself (history, the present). Moreover, these undead's depiction as interstitial creatures turns them into subversive textual elements: halfway between life and death, the corporeal and the ethereal, the human and the supernatural, they represent the abject as defined by

Kristeva. Their hybrid condition also makes them monstrous reminders of the uncertainty of reality itself, challenging the absolute notions of everything around us.

A close examination of the literary vampire illuminates the different ways in which this figure can rewrite certain accepted ideas about sexuality and eroticism. The vampire is probably the most sexual of all Gothic monsters, turning him into a creature representative of taboos associated with necrophilia, incest and rape. While the traditional male vampire, modeled from Polidori's Lord Ruthven, is the sexual initiator *par excellence*, the female vampire is pictured as a *femme fatale*, due to the threat posed by her powerful sexuality for a patriarchal system. These notions have been efficiently rewritten by female authors such as Jewelle Gomez and Carmen Boullosa. The works of these writers also explore another element traditionally associated to vampiric transgression: the connection of the undead to an unconventional type of sexual desire. Whilst the narrative of Gomez explores the lesbian vampire as a figure of sexual transgression, Boullosa's narrative completely disintegrates erotic and historical concepts that objectify the female body and impregnates the hegemonic patriarchal discourse of gender.

The literary and filmic vampire has also been one of the main conduits which the Gothic has used to explore the possibility of an effective disintegration of the borders standing between "us" and "them." Suggestive and sophisticated, contemporary revisions of the myth imagine a type of vampire which represent a sort of humanity that not even humans possess. Many authors have used this trope to propose their own readings of the human subject and their contemporary circumstances: this is the main motive I explore in my analyses of *Interview with the Vampire*, *Salem's Lot* and "Vlad". While King's novel is responsible for bringing the Gothic monster from Transylvania to America, offering, in the process, a critical view of his own country, Rice's text becomes the most renowned example of the "domestication" of the literary vampire. Fuentes' "Vlad", conversely, hides an analysis of the Mexican reality through the use of Gothic and the exploration of the inescapable presence of the past.

While the vampire is the Gothic monster which best dilutes the borders between sexual genres and their depiction, the ghost can be considered as the ultimate symbol of the disintegration of the divisions separating reality from fiction. The fictional specter constantly calls for us to question its existence: it can be, at the same time, a real entity and a fabrication of an ill mind. This indetermination, which generates an inescapable fear, is explored by Stephen King and Peter Straub in their novels *The Shining* and *Ghost Story*; the ghosts in these narratives are, simultaneously, figurations of Evil and the shadows of the alienated

psyche of their characters. The ontological ambiguity put forward by the textual specter also suggests a postmodern anxiety of the impossibility of knowledge and the veracity of history. The concept of “cultural haunting” connects this idea with an approach taken by some Gothic fictions which reflect their ethnic realities, demanding a recuperation of their past at the fringes of History. This is the case in Morrison’s *Beloved* and in Fuentes’ tales “Constancia” and “La bella durmiente,” which aim to rewrite the figure of the specter within a Gothic tradition born at the margins. They also present a type of ghost that claims for justice and historical visibility as essential steps to exorcize the traumas of a violent past.

An examination of the figure of the zombie becomes of essential importance in any thorough study of the main tendencies of contemporary Gothic; despite the living dead’s strong cinematic presence since the middle of the 20th century, their persistence as monsters in postmodern fictions make them the true representatives of new millennium anxieties. Moreover, the living dead appear in the context of dystopia, guaranteeing an element of social critique. While the zombies are symbols for the brainless (but ultimately human) horde, the inhabitants of the new postapocalyptic world epitomize human errors: their decisions will necessarily reflect the failures of contemporary society, its hyper-technologization, globalization and the excessive power of the State. The new popularity of the zombie in American contemporary cinema, depending on cultural and national fears, becomes a response to the threat of terrorism, the trauma of the Iraq war and the economic structure of the Bush era. The narratives analyzed in this study examine the subversive ability of the zombie while offering an intertextual dialogue with tradition by means of genre mixing, parody and the grotesque; this is the case of Brooks’ *World War Z*, Marion’s *Warm Bodies*, Ávalos Blacha’s *Berazachusetts* and Brugués’ film *Juan de los muertos*.

Taking into consideration these general premises, the conclusions reached by this study are the following:

1. The Gothic continues to be a mode present in the literary and filmic contemporary culture. In fact, its particular portrayal of fear, its adaptability and hybridity makes the mode essential in representing the cultural reality of the era of globalization, uncanny technology and unrestrained capitalism. As the flows of information, the various intertextualities of the mode travel across texts around the world, transforming them so they can represent both local and universal realities. The fixed generic elements of the first Gothic are transformed as they adapt to new realities: the damsels in distress are now women trapped by the patriarchal system, the villains are characters with psychotic tendencies and/or victims of trauma, and the new scenarios reinvent the claustrophobic feature of the haunted castle in multiple ways.

2. The role of the Gothic in Postmodernity respond to a need for an alternative (darker) version of social reality. This is achieved in two ways: 1) specific fears are projected into the figure of an unknown, inhuman “Other” or 2) the monster becomes a transgressive entity which challenges a given set of previously accepted truths. Some examples of this last resource are the rewritings of sexuality that the vampire proposes, the reinterpretations of history which the ghost reflects, and the transgressive depiction of the zombie, among others. Moreover, contemporary Gothic narratives remind us that, contrary to what some discourses may claim, the past (usually taking the form of trauma) never disappears. The future, on the other hand, becomes a monstrous dystopia which reflects contemporary anxieties.

3. The Gothic is different from the Fantastic, even though both modes often collaborate in numerous texts. Both of them are part of a broad notion of Fantasy or “the unusual.”

4. In the United States, recent Gothic fictions become a dark reflection of the radiant national discourse; in these texts, the American dream becomes a nightmare, victory is a lie and citizens are strangers to their own promises of prosperity and freedom. The Gothic monsters mirror an insistent mistrust on the systems of power and the rules they impose.

5. The apparent lack of Gothic criticism in Latin America is basically due to the understanding of the mode as a foreign type of discourse, as opposed to the decidedly native Magical Realism. The analyses of various texts make me come to the conclusion that literary terror is a real presence in the continent which is increasingly becoming the focus of attention of many critics around the world. Therefore, from a parodic and transgressive perspective, the Latin American Gothic reuses many of the “anglo” tradition to adapt it to their own realities, reflecting both local and global truths.

The Gothic mode, being intrinsically hybrid and adaptable, becomes an essential presence in contemporary literature around the world. Fictional terror evolves from the labyrinthine corridors of Horace Walpole’s *Strawberry Hill* to the chaotic avenues of contemporary cities, from a medieval and exotic past to a future which is uncannily present, from Europe to America, to continue imagining the unconceivable from the dark side of human reason.

Bibliografía y filmografía

1. Bibliografía

1.1. Fuentes primarias

- Ávalos Blacha, Leandro. *Berazachussetts*. Buenos Aires: Entropía. Impreso.
- Boullosa, Carmen. *Prosa Rota*. México D.F: Plaza Janés, 2000. Impreso.
- Brooks, Max. *World War Z*. London: Duckworth, 2011. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Alfaguara, 1994. Impreso.
- _____. *Inquieta compañía*. Madrid: Alfaguara, 2004. Impreso.
- Gomez, Jewelle. *The Gilda Stories*. New York: Firebrand Books, 1991. Impreso.
- King, Stephen. *Salem's Lot*, London: Hodder, 1977. Impreso.
- _____. *The Shining*. New York: Random House LLC, 2008. Impreso.
- Marion, Isaac. *Warm Bodies*. London: Vintage Books, 2010. Impreso.
- Morrison, Toni. *Beloved*. London: Pan Books, 1987. Impreso.
- Rice, Anne. *Interview with the Vampire*. London: Sphere, 2009. Impreso.
- Straub, Peter. *Ghost Story*. New York: Pocket Books, 1980. Impreso.

1.2. Fuentes secundarias

- Abraham, Carlos. *Estudios sobre literatura fantástica*. Montessor: Santa Fe, 2006. Impreso.
- Aguado Otero, Beatriz. *La estética de lo extraordinario: lecturas transnacionales del grotesco femenino*. Tesis doctoral. Universidad de León, 2009. Impreso.
- Alazraki, Jaime. “¿Qué es lo neofantástico?” *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 265-282. Impreso.
- Alcalá González, Antonio. “Fluid Bodies: Gothic Transmutations in Carlos Fuentes’ Fiction.” *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. Págs. Impreso.
- Alder, Emily y Wasson, Sara (eds.). *Gothic Science Fiction 1980-2010*. Liverpool: Liverpool UP, 2011. Impreso.
- Aldiss, Brian y David Wingrove. *Trillion Year Spree*. London: Gollancz, 1986. Impreso.

- Alexander, Jeffrey C. "Toward a Theory of Cultural Trauma." *Cultural Trauma and Collective Identity*. Eds. Jeffrey C. Alexander, Ron Eyerman, Giesen Benhard, Neil J. Smelser, y Piotr Sztompka. Berkeley: University of California, 2004. 1-31. Impreso.
- Allende, Isabel. *La casa de los espíritus*. Madrid: Círculo de lectores, 1988. Impreso.
- Álvarez Rodríguez, Román: "El elemento histórico en la novela gótica". *Actas del IV Congreso AEDEAN*, Salamanca: Publicaciones Universidad de Salamanca, 1984. 209-216. Impreso.
- Amador, Victoria. "Dark Ladies. Vampires, Lesbians, and Women of Colour." *Gothic Studies* 5, 1 (2013): 8-20. Impreso.
- Amar Sánchez, Ana María. "Del cine al ciberespacio. Narrativa y medios masivos en la tradición literaria latinoamericana". *Iberoamericana*, VIII, 29 (2008), 91-104. Web. 6 de ab. 2013.
- Amícola, José. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003. Impreso.
- Anaya, Rudolfo. *Bless Me, Ultima*. New York: Warner Books, 1999. Impreso.
- Andahazi, Federico (et. al.). *Terror: Antología*. Buenos Aires: Planeta, 2012. Impreso.
- Anderson, Melanie R. *Spectrality in the Novels of Toni Morrison*. Knoxville (TN): The University of Tennessee Press, 1013. Impreso.
- Andrews, William. "Hannah Crafts's Sense of an Ending." *Search of Hannah Crafts: Critical Essays on The Bondwoman's Narrative*. New York: Basic Civitas Books, 2004. Impreso.
- Andújar, Carolina. *Vampyr*. Bogotá, Norma, 2009. Impreso.
- Armengot, Sara. "Creatures of Habit: Emergency Thinking in Alejandro Brugués' *Juan de los Muertos* and Junot Díaz's 'Monstro'". *TRANS-* 14 (2012): 2-13. Web. 27 jul. 2014.
- Armitt, Lucie. "The Magical Realism of the Contemporary Gothic". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 305-316. Impreso.
- _____. *Theorising the Fantastic*. London: Arnold, 1996. Impreso.
- _____. *Twentieth-century Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2011. Impreso.
- Asturias, Miguel Ángel. *Leyendas de Guatemala*. Madrid: Ed. Oriente, 1930. Impreso.
- _____. *El señor presidente*. México, D.F: Editorial Costa-Amic, 1946. Impreso.
- _____. *Mulata de tal*. Buenos Aires, Losada, 1963. Impreso.
- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Impreso.
- Auster, Paul. *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1988. Impreso.

- Badley, Linda. "The Sin Eater: Orality, Postliteracy, and the Early Stephen King". *Bloom's Modern Critical Views: Stephen King*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2007. 95-123. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana UP, 1984. Impreso.
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth Monstrosity and Nineteenth-century Writing*. Oxford: Clarendon, 1987. Impreso.
- Ballesteros, Antonio. *Vampire Chronicle. Historia natural del vampiro en la literatura anglosajona*. Zaragoza: Unaluna ediciones, 2000. Impreso.
- Banks, Iain. *The Crow Road*. London: Hachette UK, 2008. Impreso.
- Barchino Pérez, Matías. "Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 34 (2005): 29-41. Impreso.
- Barnett, Pamela E. "Figurations of Rape and the Supernatural in *Beloved*". *PMLA* 112, 3 (1997): 418-427. Impreso.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 80 (1972): 391-403. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *America*. London: Verso, 1986. Impreso.
- _____. *The Illusion of the End*. Tr. Christ Turner. London, Polity, 1994. Impreso.
- _____. *The Spirit of Terrorism*. Tr. Chris Turner. Verso, London, 2002. Impreso.
- Bauman, Zygmunt. *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford: Blackwell, 1995. Impreso.
- Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976. Impreso.
- Benefiel, Candance R. "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview with the Vampire*." *The Journal of Popular Culture* 38, 2 (2004): 261-273. Impreso.
- Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969. 217-52. Impreso.
- Bennett, Andrew y Nicholas Royle. *Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Londres: Prentice-Hall, 1999. Impreso.
- Bentley, Christopher. "The Monster in the Bedroom: Sexual Symbolism in Bram Stoker's *Dracula*." *Dracula: the Vampire and the Critics*. Ed. Margaret L. Carter. Ann Harbor (MI): UMI, 1998. 25-34. Impreso.

- Bercovitch, Scavan. "The Ends of American Puritan Rethoric". *The Ends of Rethoric: History, Theory, Practice*. Eds. John Bender y David E. Wellbury. Redwood City (CA): Stanford UP, 1990. 171-190. Impreso.
- Berendt, John. *Midnight in the Garden of Good and Evil*. New York: Random House, 1994. Impreso.
- Bernier, Celeste-Marie y Judie Newman. "The Bondwoman's Narrative: Text, Paratext, Intertext and Hypertext." *Journal of American Studies* 39 (2005): 147-65. Impreso.
- Bessière, Irène. "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza." *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 83-104. Impreso.
- Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió, Barcelona: Crítica, 1977. Impreso.
- Beville, Maria. *Gothic Postmodernism*. Amsterdam: Rodopi, 2009. Impreso.
- _____. "Literary Sampling in Contemporary Gothic Horror Cinema". PCA/ACA National Conference. Marriot Downtown, Chicago, IL. 17 Abr. 2014. Comunicación.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo". *Antología de la Literatura Fantástica*". Eds. Adolfo Bioy Casares, Adolfo (et al.). Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1976. Impreso.
- _____. *La Invención de Morel*, Madrid: Alianza Editorial, 1999. Impreso.
- Birkhead, Edith. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. New York: Dutton, 1920. Impreso.
- Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. Jefferson (NC): McFarland, 2010. Impreso.
- Blanco-Cano, Rosana. "Revisiones a las narraciones históricas mexicanas en *Duerme* (1994) e "Isabel" (2000) de Carmen Boullosa. *Espéculo* 40 (2008-2009): Web, 17 de mayo 2014.
- Blatty, William Peter. *The Exorcist*. London: Corgi, 2011. Impreso.
- Blay, Zeba. "American Horror Story *Coven* – Slavery as Torture Porn?" *Huffpost, Black Voices*. The Huffington Post, 22 de octubre 2013. Web 17 de jun. 2014.
- Bloom, Harold. "Afterthought". *Bloom's Modern Critical Views: Stephen King*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2007. 207-208. Impreso.
- Bolaño, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999. Impreso.
- Boling, Becky. "The Walking Dead: *Zombie's* Celluloid Community." *Hispanet Journal* 5 (2012): 1-25. Web. 22 de jun. 2013.
- Borges, Jorge Luis. "Prólogo". Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Barcelona: Bibliotex, 2001. 13-16. Impreso.

- Botting, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996. Impreso.
- _____. "In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 3-14. Impreso.
- _____. "Candygothic". *The Gothic*. Ed. Fred Botting. Cambridge: D. S. Brewer, 2001. 133-51. Impreso.
- _____. "Aftergothic: consumption, machines, and black holes". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 277-300.
- _____. "Gothic culture". *The Routledge Companion to the Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 199-210. Impreso.
- _____. *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*. Manchester: Manchester UP, 2008. Impreso.
- _____. *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. New York: Routledge, 2011. Impreso.
- _____. "Love Your Zombie: Horror, Ethics, Excess". *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture*. Eds. Justin D. Edwards y Agnieszka Soltysik Monnet. London: Routledge, 2012. 19-36. Impreso.
- _____. "Globalzombie: From *White Zombie* to *World War Z*". *Globalgothic*. Ed. Glennis Byron. Manchester: Manchester UP, 2013. 187-214. Impreso.
- _____. y Justin D. Edwards. "Theorising Globalgothic". *Globalgothic*. Ed. Glennis Byron. Manchester: Manchester UP, 2013. 11-24. Impreso.
- Boullosa, Carmen. *Antes*. México: Vuelta, 1989. Impreso.
- Bowie, Malcolm. *Lacan*. London: Harper Collins, 1991. Impreso.
- Bozetto, R. *Territoires des Fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Aix-en Provence: Publications de l'Université de Provence, 1998. Impreso.
- Briefel, Aviva y Sam J. Miller. "Introduction". *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Eds. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: University of Texas Press, 2011. 1-10. Impreso.
- Briefel, Aviva. "Shop `Till You Drop! Consumerism and Horror." *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel and Sam J. Miller. Austin: University of Texas, 2011. 142-162. Impreso.
- Briggs, Julia. "The Ghost Story." *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 122-131. Impreso.

- Brinks, Ellen. "‘Nobody’s children’: Gothic Representation and Traumatic History in *The Devil’s Backbone*". *Jac: a Journal of Rethoric, Culture and Politics* 24.2 (2004): 291-312. Web. 25 de junio 2014.
- Brite, Poppy Z. *Lost souls*. New York: Random House LLC, 1993. Impreso.
- Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*. New York: Knopf, 1991. Impreso.
- Brooks, Max. *The Zombie Survival Guide*. New York: Three Rivers Press, 2003. Impreso.
- Brown, Charles Brockden. *Wieland: Or, The Transformation, an American Tale; Memoirs of Carwin the Biloquist*. Kent (OH): Kent State University Press, 1977. Impreso.
- _____. *Ormond*. New York: Hafner, 1985. Impreso.
- _____. *Three Gothic Novels: Wieland, Arthur Mervyn and Edgar Huntly*. New York: Library of America, 1998. Impreso.
- Browne, Scott. *Breathers: A Zombie’s Lament*. London: Piatkus, 2009. Impreso.
- Bruhm, Steven. "Picture This: Stephen King’s Queer Gothic". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 269-280. Impreso.
- _____. "The contemporary Gothic: why we need it". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 259-276. Impreso.
- Bryant, Cedric Gael. "‘The Soul has Bandaged Moments’": Reading the African American Gothic in Wright’s "Big Boy Leaves Home," Morrison’s *Beloved*, and Gomez’s *Gilda*. *African American Review* 39, 4 (2005): 541-553. Impreso.
- Burke, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Trad. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos. 1987. Impreso.
- Burnham, Michelle. "Is There an Indigenous Gothic?" *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. 225-237. Impreso.
- Burzi, Juan José. *Crónicas zombies*. Buenos Aires: Mancha de Aceite, 2013. Impreso.
- Buse, Peter y Andrew Stott. "Introduction: A Future for Haunting." *Ghosts: Deconstruction, Psychoanalysis, History*. Ed. Peter Buse y Andrew Stott. New York: St. Martin’s Press, 1999. 1-20. Impreso.
- Bustamante Escalona, Fernanda. "Relatos de un Caribe ‘otro’: Simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes". *Ogigia* 13 (2013): 49-64. Web. 1 de ag. 2014.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1999. Impreso.
- Byrne, Deirdre. "The Lure of the Unspeakable: Why Vampires Don’t Have Sex." *AUETSA 96, I-II: Southern African Studies*. Ed. Hermann Wittenberg y Loes Nas. Vol. 2. Bellville, South Africa: University of Western Cape Press, 1996. 76-80. Impreso.

- Byron, Baron George Gordon. *The major works*. Ed. Jerome J. McGann. Oxford: Oxford UP, 1986. Impreso.
- Byron, Glennis. "Global Gothic." *A New Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2012. 369-378. Impreso.
- _____. "Introduction". *Globalgothic*. Ed. Glennis Byron. Manchester: Manchester UP, 2013. 1-10. Impreso.
- Caillois, Roger. *Au coeur du fantastique*. Paris: Gallimard, 1960. Impreso.
- Callinicos, Alex. *Against Postmodernism: A Marxist Critique*. Cambridge: Polity Press, 1989. Impreso.
- Cardinal, Roger. "Le diable amoureux and the Pure Fantastic". *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Milne*. Ed. Robert Gibson. London: Grant & Cutler, 1988. 67-79. Impreso.
- Carpentier, Alejo. "De lo maravilloso americano". *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1987. 66-77. Impreso.
- Carrol, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. New York: Cambridge University Press, 2013. Impreso.
- Carter, Margaret L. "The Vampire as Alien in Contemporary Fiction." *Blood Read: The vampire as metaphor in contemporary culture*. Eds. Joan Gordon y Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 27-44. Impreso.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996. Impreso.
- Case, Sue-Ellen. "Tracking the Vampire." *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 2 (1991): 1-20. Impreso.
- Castle, Terry. *The Female Thermometer. 18th century and the invention of the uncanny*. New York: Oxford University Press, 1995. Impreso.
- Castromán, Esteban. "Estampida de zombis". *380 voltios*. Buenos Aires: Pánico el Pánico, 2011. Impreso.
- Cawelti, John G. "Myths of Violence in American Popular Culture." *Critical Inquiry* I (1975): 521-541. Impreso.
- Charnas, Suzy McKee. *The Vampire Trapestry*. London: The Women's Press, 1992. Impreso.
- Cisneros, Sandra. *Woman Hollering Creek, and Other Stories*. New York: Random House, 1991. Impreso.
- Clery, E. J. "The Genesis of 'Gothic' Fiction". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 21-39. Impreso.

- Coleridge, Samuel Taylor. *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*. Princeton (NJ): Princeton University Press, 2001. Impreso.
- Collins, Margo y Elson Bond. "Of the page and into your brains!": New Millenium Zombies and the Scourge of Hopeful Apocalypses". *Better Off Dead: The Evolution of Zombie as Post-Human*. Eds. Deborah Christie y Sarah Juliet Lauro. New York: Fordham University Press, 2011. 187-204. Impreso.
- Collins, Wilkie. *The woman in white*. Oxford: Oxford UP, 1921. Impreso.
- Cologne- Brooks, Gavin. "The Strange Case of Joyce Carol Oates." *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. 303-314. Impreso
- Conrad, Joseph. *Youth ; Heart of Darkness ; The End of the Tether*. Oxford: Oxford UP, 1984. Impreso.
- Cornwell, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. Exeter: Harvester Wheatsheaf, 1990. Impreso.
- _____. "European Gothic". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 27-38. Impreso.
- _____. "European Gothic and Nineteenth Century Russian Literature". *European Gothic*. Ed. Avril Horner. Manchester: Manchester UP, 2002. Impreso.
- Cortázar, Julio. "Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25 (1975): 145-151. Impreso.
- _____. "The Present State of Fiction in Latin America." Trad. Margery A. Safir. *Books Abroad* 50:3 (1976): 522-532. Web. 17 de mayo 2014.
- _____. "Reunión con el círculo rojo". *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1980. 137-149. Impreso.
- _____. "El hijo del vampiro". *Cuentos Completos I*. Barcelona: Alfaguara, 1994. 33-35. Impreso.
- _____. *62. Modelo para armar. Obras completas I*. Barcelona: RBA, 2005. 629- 862. Impreso.
- _____. "Casa tomada". *El libro de las casas encantadas*. Comp. Miguel Vendramin. Buenos Aires, Emecé, 2013. 15-24. Impreso.
- Costa, Jordi. "La revolución 'zombificada'". *El País* 13 en. 2012. 41. Impreso.
- Craft, Christopher. "Kiss Me with Those Red Lips": Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*." *Dracula: The Vampire and the Critics*. Ed. Margaret L. Carter. Ann Arbor (MI): UMI, 1998. 107-33. Impreso.

- Crafts, Hannah. *The Bondwoman's Narrative: A Novel*. Ed. Henry Louis Gates Jr. New York: Warner Books. Impreso.
- Crawford, Francis Marion. *Wandering Ghosts*. New York: Macmillan, 1911. Impreso.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine*. London: Routledge, 1993. Impreso.
- Crow, Charles L. *American Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2009. Impreso.
- Cuenca, Luis Alberto. "Jeroglíficos góticos en la Inglaterra prerromántica". *Cuentos jeroglíficos de Horace Walpole*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Alianza Editorial, 2005. 85-115. Impreso.
- Cutter, Martha J. "The Story Must Go On: The Fantastic, Narration, and Intertextuality in Toni Morrison's *Beloved* and *Jazz*." *African American Review* 34, 1 (2000): 61-75. Impreso.
- Darío, Rubén. "Thanatophobia". *Cuentos*. Madrid: Cátedra, 1997, pp. 243-249. Impreso.
- Day, William Patrick. *Vampire Legends in Contemporary American Culture*. Lexington: University Press of Kentucky, 2002. Impreso.
- De L'Isle-Adam, Auguste Villiers. *Cruel tales*. Oxford: Oxford UP, 1985. Impreso.
- Del Río, Joel. "Los zombis llegaron ya". *Juventud Rebelde*, 2 Jun. 2012. Web. 2 de ag. 2014.
- Den Tandt, Christopher. *The Urban Sublime in American Literary Naturalism*. Urbana: University of Illinois Press, 1998. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Specters de Marx*. Paris: Galilée, 1993. Impreso.
- Desmet, Christy, y Anne Williams (eds.). *Shakespearean Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2010. Impreso.
- Derrida, Jacques. "The Ghost Dance: An Interview with Jacques Derrida". Trad. Jean-Luc Svoboda. *Public 2* (1989): 60-73. Impreso.
- _____. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Trad. Eric Prenowitz. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Impreso.
- D'haen, Theo. "Postmodern Gothic". *Exhibited by Candlelight: Sources and Developments in the Gothic Tradition*. Eds. Valeria Tinkler-Villani y Peter Dadidson, Amsterdam: Rodopi, 1995. 283-294. Impreso.
- Díaz, Cecilia. *Vacaciones*. Buenos Aires: Mancha de Aceite, 2013. Impreso.
- Díaz Enciso, Adriana. *La sed*. México: Colibrí, 2001. Impreso.
- _____. *Puente del cielo*. México: Mondadori, 2003. Impreso.
- _____. *Cuentos de fantasmas y otras mentiras*. México, D.F: Editorial Aldus, 2005. Impreso.
- Díez Cobo, Rosa María. *Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2006. Impreso.

- Dick, Philip K. *The Divine Invasion*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2011. Impreso.
- Dimilta, Juan José. “Gustavo Nielsen”. *LEA* 35 (2002): 40-43. Impreso.
- Douglas, Drake. *Horror!* New York: Macmillan, 1966. Impreso.
- Douglass, Frederick y Houston A. Baker. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986. Impreso.
- Duncan, Cynthia. *Unraveling the Real: The Fantastic in Spanish American Ficciones*. Philadelphia (PA) : Temple University Press, 2010. Impreso.
- Duperray, M. *Du fantastique en littérature: Figures et figurations: Eléments pour une poétique du fantastique sur quelques exemples anglo-saxons*, Aix-en Provence: Publications de l’Université de Provence, 1990. Impreso.
- Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Debolsillo, 2001. Impreso.
- Edwards, Justin D y Agnieszka Soltysik Monnet. “Introduction: From Goth/ic to PopGoth”. *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture. PopGoth*. Eds. Justin D. Edwards y Agnieszka Soltysik Monnet. New York: Routledge, 2012. 1-18. Impreso.
- Elam, Diane. *Romancing the Postmodern*. New York: Routledge, 1992. Impreso.
- Elsaesser, Tomas. “Specularity and engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker’s Dracula*’. *Contemporary Hollywood Cinema*. Eds. Steve Neale y Murray White New York: Routledge, 1998. 191-208. Impreso.
- Enríquez, Cutberto. “Huele a muerto fresco. Zombis un breve esbozo histórico y cultural”. *Antología mexicana del zombie*. México D.F: El Under Ediciones, 2011. 11-15. Impreso.
- _____. “Recuento de lo ocurrido en la plantación Lamont”. *Antología mexicana del zombie*. México DF: El Under Ediciones, 2011. 71-80. Impreso.
- Erdrich, Louise. *Tracks: a Novel*. New York: Henry Holt, 1988. Impreso.
- _____. *The Bingo Palace*. New York: Harper Collins, 1994. Impreso.
- _____. *Love Medicine*. New York: Harper Collins, 2005. Impreso.
- Erwin, Sherri Browing. *Jane Slayre*. New York : Gallery Books, 2010. Impreso.
- Esquivel, Laura. *Como agua para chocolate*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1999. Impreso.
- Etxeberria, Juan G. “El cuerpo femenino: campo de batalla entre el hombre y sus más ardientes temores”. *Sites of Female Terror. En torno a la mujer y el terror*. Eds. Ana Antón-Pacheco Bravo et al. Navarra: Editorial Aranzadi, 2008. 357-373. Impreso.
- Ewing, Al. *I, Zombie*. Oxford : Abaddon, 2008. Impreso.
- Faulkner, William. *Sanctuary*. New York: Random House, 1962. Impreso.
- _____. *Absalom! Absalom!* New York: Vintage Books, 2005. Impreso.

- _____. *Light in August*. New York: Vintage Books, 2005. Impreso.
- _____. *Requiem for a Nun*. New York: Random House LLC, 2011. Impreso.
- Feiling, C. E. *El mal menor*. Buenos Aires: Planeta, 2012. Impreso.
- Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía Zombi*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2011. Impreso.
- Ferrero, Ángel, and Saúl Roas. "El 'zombi' como metáfora (contra)cultural." *Nómadas. Revista crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* 32.4 (2011). Web. 17 de oct. 2012.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Dell, 1966. Impreso.
- Filóstrato. *Vida de Apolonio de Tiana*. Madrid: Gredos, 1992. Impreso.
- Finney, Jack. *The Body Snatchers*. Boston: Gregg Press, 1976. Impreso.
- Finucane, Ronald C. *Ghosts. Appearances of the Dead and Cultural Transformation*. New York: Prometheus Books, 1996. Impreso.
- Fleming, Leonor. "Introducción". *El Matadero; La Cautiva*. Esteban Echeverría. Madrid: Cátedra, 1986. 11-88. Impreso.
- Flores, Ángel. "Magical Realism in Spanish American Fiction." *Hispania* 38.2 (1955): 187-92. Impreso.
- Ford, Michael Thomas. *Jane Bites Back*. New York: Ballantine Books, 2010. Impreso.
- Fowkes, Katherine A. "Melodramatic Specters: Cinema and *The Sixth Sense*." *Spectral America. Phantoms and the National Imagination*. Ed. Jeffrey Andrew Weinstock. Madison (WI): The University of Wisconsin Press, 2004. Impreso.
- Frank, Frederick S. *The First Gothics: A Critical Guide to the English Gothic Novel*. New York: Garland Publishing, 1987. Impreso.
- Frayling, Christopher. *Vampyres*. Londres: Faber, 1991. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Creative writers and day-dreaming." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. Ed. y trad. James Strachey. London: Hogarth Press, 1953. Vol. 9, 143-53. Impreso.
- _____. *Lo siniestro*. Barcelona: Calamus Scriptorius, 1979. Impreso.
- _____. *Trabajos sobre metapsicología. Obras Completas*, Vol. XIV. Buenos Aires: Amorroutu, 1996. Impreso.
- _____. *La interpretación de los sueños*. Madrid: Ediciones AKAL, 2013. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México D. F: Joaquín Mortiz, 1969. Impreso.
- _____. "Chac Mool". *Chac Mool y otros cuentos*. Navarra: Salvat, 1973. Web. 17 de mayo 2014.
- _____. *Aura*. México D. F: Era, 1975. Impreso.

- _____. *Una familia lejana*. México D.F: Ediciones Era, 1980. Impreso.
- _____. *Los días enmascarados*. México: Era, 1982. Impreso.
- _____. *La campaña*. Madrid: Mondadori, 1990. Impreso.
- _____. *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Planeta, 2000. Impreso.
- _____. *Instinto de Inez*. Madrid: Alfaguara, 2001. Impreso.
- _____. *En esto creo*. Barcelona: Seix Barral, 2002. Impreso.
- _____. *Cumpleaños*. Madrid: Alfaguara, 2008. Impreso.
- Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. “Prólogo”. *McOndo (una antología de nueva literatura hispanoamericana)*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996. Impreso.
- Gallagher, Bernard J. “Reading Between the Lines: Stephen King and Allegory.” *The Gothic World of Stephen King*. Ed. Gary Hoppenstand y Ray B. Browne. Bowling Green (OH): Bowling Green State University Popular Press, 1987. 37-48. Impreso.
- Gambaro, Griselda. “Nosferatu”. *Lo mejor que se tiene*, Bogotá: Norma. 1998. 7-13. Impreso.
- Gamboa, Santiago. “Opiniones de un lector”. *Palabra de América*. Barcelona: Seix-Barral, 2004. 75-87. Impreso.
- Gandolfo, Elvio E. y Eduardo Hojman. (comps.). *El terror argentino: cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002. Impreso.
- Garber, Marjorie. “The Return to Biology.” *Queer Theory*. Eds. Ian Morland y Annabelle Willox. New York: Palgrave, 2005. 54-69. Impreso.
- García, Cristina. *Dreaming in Cuban*. New York: Knopf, 1992. Impreso.
- _____. *The Agüero Sisters*. New York: Knopf, 1997. Impreso.
- García, Facundo. “En el sur están pasando cosas raras”. *Página 12*. 15 mar. 2008. Web. 17 ag. 2014.
- García Fanlo, Claudio. *El devorador y otros cuentos de horror*. Buenos Aires: Dunken, 2009. Impreso.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Mondadori, 2014. Impreso.
- Garrido, Miguel Ángel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Síntesis, 2004. Impreso.
- Garrigós, González, Cristina. “El monstruo liberado: (re)visiones contemporáneas de *Frankenstein*”. *Estudios de literatura en lengua inglesa del siglo XX (6)*. Coords. José M. Barrio, Pilar Abay y José M^a Ruíz. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2002. 157-168. Impreso.
- Gaut vel Hartman, Sergio. *Los universos vislumbrados 2*. Buenos Aires: Andrómeda, 2008. Impreso.

- Gautier, Théophile y Jean Gaudon. *La morte amoureuse; Avatar; et autres récits fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981. Impreso.
- Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. London: Routledge, 1994. Impreso.
- Guerrieri, Marcelo. “Berazachussetts (de Leandro Ávalos Blacha) por Marcelo Guerrieri”. Entrada de blog. *Los Asesinos Tímidos*. Feb. 2010. Web. 17 ag. 2014.
- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven (CT): Yale UP, 1979. Impreso.
- Goddu, Teresa A. “Vampire Gothic”. *American Literary History* Vol. 11, 1 (1999): 125-141. Impreso.
- _____. “American Gothic”. *The Routledge Companion to Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 62-72. Impreso.
- _____. “The African American Slave Narrative and the Gothic.” *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. 71-83. Impreso.
- Godoy, Carlos. “Prólogo”. *Vienen bajando: Primera antología argentina del cuento zombie*. Ed. Carlos Godoy. Buenos Aires: Ediciones CEC, 2011. 9. Impreso.
- Godwin, William. *Things as They Are, or, The Adventures of Caleb Williams*. London: Penguin, 1988. Impreso.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *The Bride of Corinth and Other Poems*. Whitefish (MT): Kessinger, 2010. Impreso.
- Goldner, Ellen. “Other(ed) Ghosts: Gothicism and the Bonds of Reason in Melville, Chesnutt, and Morrison.” *MELUS* 24-1 (2005): 395-414. Impreso.
- Gomez, Jewelle. “Recasting the Mythology: Writing Vampire Fiction.” *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. Joan Gordon y Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 85-92”. Impreso.
- González, Jose Luis. “Cuatro cuestiones: literatura realista y literatura fantástica”. *México en la cultura*. Suplemento *Novedades* 336 (1955). Impreso.
- González, Manuel Pedro. “Leopoldo Marechal y la novela fantástica”. *Cuadernos Americanos* 151 (1967): 200-211. Impreso.
- González Moreno, Beatriz. *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007. Impreso.
- Gordillo, Adriana. “La bella durmiente: cuento de hadas, cuento gótico, mito clásico. Relecturas de Fuentes y García Márquez”. *Hispanet Journal* 4 (2011): 1-17. Web. 24 de jun. 2014.

- Gordon Joan y Veronica Hollinger. "Introduction: The Shape of Vampires." *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. Joan Gordon y Veronica Hollinger, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 1-7. Impreso.
- Grahame-Smith, Seth. *Pride and Prejudice and Zombies*. Philadelphia : Quirk Books, 2009. Impreso.
- Grajales, Jorge. "Demencia zombie: una historia de locura (extra)ordinaria". *Antología Mexicana del zombie*. México DF: El Under Ediciones, 2011. 105-109. Impreso.
- Grand, Porter y Louisa May Alcott. *Little Women and Werewolves*. New York : Ballantine Books, 2010. Impreso.
- Greco, Lucio. *Zombi*. Buenos Aires: Mancha de aceite, 2013. Impreso.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes." *Revista Hispánica Moderna* 57 1/2 (2004): 297-313. Impreso.
- Guzmán, Humberto. *La caricia del mal*. México: Aldus, 1998. Impreso.
- Haggard, H. Rider. *She*. Oxford: Oxford UP, 1991. Impreso.
- Hall, Daniel. *French and German Gothic Fiction in the late Eighteenth Century*. Bern: European Academic Publications, 2005. Impreso.
- Hambly, Barbara. *Those Who Hunt the Night*. New York: Ballantine Books, 1988. Impreso.
- Hankte, Steffen. "Historicizing the Bush Years: Politics, Horror Film and Francis Lawrence's *I Am Legend*." *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel and Sam J. Miller. Austin: University of Texas, 2011. 165-85. Impreso.
- Hanson, Clare. "Stephen King: Powers of Horror." *Stephen King*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 2007. 41-58. Impreso.
- Hanson, Ellis. "Queer Gothic." *The Routledge Companion to Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 174-182. Impreso.
- Harris, Thomas. *Red Dragon*. New York: Putnam, 1981. Impreso.
- _____. *The Silence of the Lambs*. New York: St. Martin's Press, 1988. Impreso.
- Harris, Trudier. "Woman, Thy Name is Demon." *Critical Essay's on Toni Morrison's Beloved*. Ed. Barbara H. Solomon. New York: G. K. Hall, 1998. 127-37. Impreso.
- Hart, Stephen M. "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's *Los Pazos de Ulloa*." *Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain*. Eds. Lou Deutsch Charnon y Jo Labanyi. Oxford: Clarendon, 1995. 216-29. Impreso.
- Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables*. Radford (VA): Wilder Publications, 2012. Impreso.
- _____. *The Scarlet Letter*. San Diego (CA): Canterbury Classics, 2014. Impreso.

- Hernández, Felisberto. *Las hortensias*. Barcelona: Lumen, 1951. Impreso.
- Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Impreso.
- Hijuelos, Óscar. *Our House in the Last World: A Novel*. New York: Persea Books, 1983. Impreso.
- Hill, Matt. "Cutting into Concepts of "Reflectionist" Cinema? The Saw Franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror". *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel and Sam J. Miller. Austin: University of Texas, 2011. 107-23. Impreso.
- Hockensmith, Steve y Patrick Arrasmith. *Pride and Prejudice and Zombies: Dawn of the Dreadfuls*. Philadelphia: Quirk Books, 2010. Impreso.
- _____. *Pride and Prejudice and Zombies: Dreadfully Ever After*. Philadelphia: Quirk Books, 2011. Impreso.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Vampirismus*. Trad. Carlo Pinelli. Genova : Il Melangolo, 1981. Impreso.
- _____. *Prinzessin Brambilla. Klein Zaches genannt Zinnober, Prinzessin Brambilla, Meister Floh*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1982. Impreso.
- Hogle, Jerrold E. "Introduction: the Gothic in Western Culture." *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 1-20. Impreso.
- Hollinger, Veronica. "Fantasies of Absence: The Postmodern Vampire". *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. Joan Gordon and Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.199-212. Impreso.
- Horner, Avril. "The Dark Knight: Fear, the law and liquid modernity". *Globalgothic*. Ed. Glennis Byron. Manchester: Manchester UP, 2013. 175-187. Impreso.
- Horner Avril y Sue Zlosnik. *Gothic and the Comic Turn*. Basingstoke (Hampshire): Palgrave Macmillan, 2005. Impreso.
- Horvitz, Deborah. "Nameless Ghosts: Possession and Dispossession in Toni Morrison's *Beloved*." *Critical Essays on Toni Morrison's Beloved*. Ed. Barbara H.Solomon. New York: G. K. Hall, 1998. 93-103. Impreso.
- Hume, Robert. "Gothic Versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel". *PMLA* 84: 2 (1969): 282-90. Web. 17 de mayo 2014.
- Hunt, Lynn. "History as Gesture; Or, the Scandal of History." *Consequences of Theory*. Eds. Jonathan Arac y Barbara Johnson. Baltimore (MD): Johns Hopkins UP, 1991. 91-107. Impreso.

- Huxley, Aldous. *Brave New World*. Barcelona: Black Cat, 1996. Impreso.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981. Impreso.
- James, Henry. *The Complete Tales of Henry James*. Comp. Leon Edel. Philadelphia (PA): Lippincott, 1964. Impreso.
- _____. *The Turn on the Screw*. London : Sovereign, 2012. Impreso.
- James, M. R. "Introduction." *Ghosts and Marvels*. Ed. V. H. Collins. Oxford: Oxford UP, 1924. Impreso.
- Jameson, Fredric, "Magical Narratives: Romance as Genre". *New Literary History* 7.1, (1975): 135-163. Impreso.
- _____. *Archaeologies of the Future: the Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London: Verso, 2005. Impreso.
- Jay, Stacey. *You Are So Undead to Me*. New York: Razorbill, 2009. Impreso.
- _____. *My So-Called Death*. Woodbury (MN): Flux, 2010. Impreso.
- Jones, Miriam. "The Gilda Stories: Revealing the Monsters at the Margins." *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. Joan Gordon y Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 151-167. Impreso.
- Kadir, Djelal. "Same Voices, Other Tombs: Structures of Mexican Gothic". *Studies in 20th Century Literature* 1 (1976-77): 47-64. Impreso.
- Keats, John. *The poetical works of John Keats*. Oxford: Oxford UP, 1917. Impreso.
- Kee, Chera. "They are not Men...They are Dead Bodies!" From Cannibal to Zombie and Back Again". *Better Off Dead: The Evolution of the Zombie as Post-Human*. Eds. Deborah Christie y Sarah Juliet Lauro. New York: Fordham University Press, 2011. 9-23. Impreso.
- Keller, Nora Okja. *Comfort woman*. New York: Viking, 1997. Impreso.
- Kellner, Douglas. "9/11, Spectacles of Terror, and Media Manipulation: A Critique of Jihadist and Bush Media Politics." *Critical Discourse Studies* 1.1 (2004): 41-46. Impreso.
- Kemper Columbus, Claudette. "The Heir Must Die: A *Hunderd Years of Solitude* As a Gothic Novel" *Critical Insights*. *One Hundred Years of Solitude by Gabriel García Márquez.*" Ed. Ilan Stavans. Pasadena (CA): Salern Press, 2011. 276-299. Impreso.
- Kenemore, Scott. *Zombie, Ohio*. New York: Skyhorse Pub., 2011. Impreso.
- Kincaid, Jamaica. "The Girl". *The Vintage Book of Contemporary American Short Stories*. Ed. Tobias Wolf. Nueva York: Vintage, 1994. 306-307. Impreso.

- King, Stephen. *Danse Macabre*. London: Hodder, 1981. Impreso.
- _____. *Christine*. New York: Viking Press, 1983. Impreso.
- _____. *Pet Sematary*. Garden City (NY): Doubleday, 1983. Impreso.
- _____. *Skeleton Crew*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1985. Impreso.
- _____. *It*. New York: Viking, 1986. Impreso.
- _____. *Misery*. New York: Viking, 1987. Impreso.
- _____. *The Tommyknockers*. New York: Hodder, 1987. Impreso.
- _____. *Needful Things*. New York: Viking, 1991. Impreso.
- _____. *Dolores Claiborne*. New York: Viking, 1993. Impreso.
- _____. *Insomnia*. New York: Viking, 1994. Impreso.
- _____. *Bag of Bones*. New York: Scribner, 1998. Impreso.
- _____. *On Writing: a Memoir of the Craft*. New York: Scribner, 2000. Impreso.
- _____. *Dreamcatcher*. New York: Scribner, 2001. Impreso.
- _____. *Cell*. London: Hodder, 2006. Impreso.
- _____. *Under the Dome*. New York: Scribner, 2009. Impreso.
- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York: Knopf, 1976. Impreso.
- Kovacs, Lee. *The Haunted Screen: Ghosts in Literature and Film*. Jefferson (NC): McFarland, 1999. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror*. New York: Columbia University Press, 1982. Impreso.
- Kroll, Juli A. "The Post-Rational Femme-Vamp of Carmen Boullosa's 'Isabel.'" *Hispanic Journal* 27, 2 (2006): 95-108. Impreso.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. London: Hogarth Press, 1977. Impreso.
- Lafferty, Terence. "Screams in Asia Echo in Hollywood." *The New York Times*. 27 en. 2008. Web. 14 de mayo 2014.
- Lauter, Paul. *Canons and Contexts*. Oxford: Oxford UP, 1991. Impreso.
- Lázaro Carreter, Fernando. *Estudios de poética*. Madrid: Taurus, 1979. Impreso.
- Lenne, Gérard. "La littérature fantastique". *Littérature* 8 (1972). Impreso.
- _____. *El cine "fantástico" y sus mitologías*. Barcelona: Anagrama, 1974. Impreso.
- León, Lorenzo. *Miedo genital*, Mexico: Planeta, 1991. Impreso.
- Lerman, Gabriel. "Entrevista [con] George A. Romero". *Dirigido por... Revista de cine* 380 (2008): 38-41. Impreso.
- Levin, Ira. *Rosemary's Baby*. New York: Random House, 1967. Impreso.

- _____. *The Boys from Brazil*. London: Corsair, 2011. Impreso.
- Lévy, Maurice. *Le roman "gothique" anglais: 1764-1824*. Toulouse: Imprimerie M. Espic, 1968. Impreso.
- _____. *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Trad. S. T. Joshi. Detroit (MI) : Wayne State UP, 1988. Impreso.
- _____. "Gothic' and the Critical Idiom". *Gothick Origins and Innovations*. Eds. Allan Lloyd Smith y Victor Sage. Amsterdam: Rodopi, 1994. 1-15. Impreso.
- Lewis, M. G. *The Monk*. London: Penguin, 2010. Impreso.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de cultura económica, 1998. Impreso.
- Lloyd-Smith, Allan. *Uncanny American Fiction: Medusa's Face*. New York: St Martin's Press, 1989. Impreso.
- _____. "Postmodernism/Gothicism". *Modern Gothic: A Reader*. Eds. Victor Sage y Allan Lloyd Smith. Manchester: Manchester UP, 1996. 6-19. Impreso.
- _____. *American Gothic Fiction*. New York: Continuum, 2004. Impreso.
- Longinus. "On the Sublime". *Aristotle/Horace/Longinus. Classical Literary Criticism*. Harmondsworth: Penguin, 1965. 97-158. Impreso.
- Longueil, Alfred E. "The Word "Gothic" in eighteenth-century criticism", *Modern Language Notes* 38 (1923): 453-6. Impreso.
- López, Julián. "Los zombies argentinos se consagran: de "Berazachussetts" a París, con Gallimard". *Ñ. Revista de cultura*. 2 en. 2013. Web. 17 de ag. 2014.
- López Santos, Miriam. "La novela gótica, sus mitos y la nueva literatura española". *Memoria de I Congreso Internacional De Literatura Y Cultura Españolas Contemporáneas*. Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación: Universidad Nacional De La Plata, 2008. Web. 8 de ab. 2013.
- _____. *Teoría de la novela gótica. La novela gótica en España (1788-1833)*. Tesis doctoral. Universidad de León, 2009. Impreso.
- Loring, F. G. "The Tomb of Sarah". Project Gutenberg of Australia. Web. 27 de ag. 2014.
- Lovecraft, Howard Philipps. *The Colour Out of Space and Others*. New York : Lancer Books, 1964. Impreso.
- _____. *Supernatural Horror in Literature*. London: Dover, 1973. Impreso.
- Luckhurst, Roger. "In the Zone: Topologies of Genre Weirdness". *Gothic Science Fiction*. Eds. Sara Wasson y Emily Alder. Liverpool: Liverpool UP, 2011: 21-35. Impreso.

- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Trad. G. Bennington y B. Massumi. Manchester: Manchester UP, 1984. Impreso.
- Madrid Moctezuma, Paola. “Tres calas en la producción fantástica en Carmen Boullosa: fantasmas, vampiros y quimeras”. *Semiosis* 6 (2007): 25-38. Web. 17 de mayo de 2014.
- Magistrale, Tony. *Stephen King: The Second Decade, “Danse Macabre” to “The Dark Half.”* New York: Twayne, 1992. Impreso.
- _____. “Why Stephen King Still Matters”. *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. 353-365. Impreso.
- Marcioni, Francisco. “Amigo Zombie”. *Vienen bajando: Primera antología argentina del cuento zombie*. Ed. Carlos Godoy. Buenos Aires: Ediciones CEC, 2011. 29-33. Impreso.
- Marshall, Paule. *Praisesong for the Widow*. New York: Putnam's, 1983. Impreso.
- Martínez Lucena, Jorge. *Vampiros y zombis postmodernos*. Barcelona: Gedisa, 2010. Impreso.
- Marx, Karl. *El Capital*. Tomo I. Trad. W. Roces. México D.F: Fondo de cultura económica, 1999. Impreso.
- Martín Junquera, Imelda. *Las literaturas chicana y nativo americana ante el realismo mágico*. León: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, 2005. Impreso.
- Martínez, Ricardo. “Zombie: Los Rolling Stones y la Bomba de Neutrones”. *Tercera cultura*. 20 de marzo 2010. Web. 14 de ag. 2014.
- Matheson, Richard. *I Am Legend*. Kent: Gollancz, 2007. Impreso.
- Massé, Michelle A. “Psychoanalysis and the Gothic”. *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. 227-241. Impreso.
- Mbiti, Joseph S. *African Religions and Philosophy*. Oxford: Heinemann, 1999. Impreso.
- McEvoy, E. “Gothic Traditions”. *The Routledge Companion to Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 7-9. Impreso.
- _____. y Catherine Spooner. “Introduction”. *The Routledge Companion to Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 1-6. Impreso.
- McGunnigle, Christopher. “My Own Vampire: The Metamorphosis of the Queer Monster in Francis Ford Coppola’s Bram Stoker’s Dracula”. *Gothic Studies* 7/2 (2005): 172-184. Impreso.
- McNally, Raymond T. *Dracula was a woman: in search of the blood Countess of Transylvania*. London: Hamlyn Paperbacks, 1985. Impreso.

- Middleton, Peter y Tim Woods. *Literatures of Memory*. Manchester: Manchester UP, 2000. Impreso.
- Meyer, Stephenie. *Twilight*. London: Atom, 2005. Impreso.
- Mighal, Robert. *A Geography of Victorian Gothic Fiction: Mapping History's Nightmares*. Cambridge: Cambridge UP, 1999. Impreso.
- Miles, Robert. *Gothic Writing 1750-1820: A Genealogy*. London: Routledge, 1993. Impreso.
- Miller, Elizabeth. *Dracula – Sense and Nonsense*. Essex: Desert Island Books, 2000. Web. 1 de mayo 2014.
- Mogen, David, Scott P. Sanders y Joanne B. Karpinski. "Introduction". *Frontier Gothic: Terror and Wonder at the Frontier in American Literature*. Eds. David Mogen, Scott P. Sanders y Joanne B. Karpinski. Rutherford: Faileigh Dickinsin UP, 1993. 13-27. Impreso.
- Molina, Mauricio. "Escrito con sangre. De ángeles, fantasmas y vampiros. Notas sobre Inquieta Compañía de Carlos Fuentes". *Revista de la Universidad de México* 3 (2004): 30-36. Impreso.
- Molina Foix, Juan Antonio. "Prólogo". *Frenesí Gótico*. Ed. Juan Antonio Molina Foix. Madrid: Valdemar, 2005. 9-13. Impreso.
- Monzón, Isabel. *Báthory: Acercamiento al mito de la condesa sangrienta*. Buenos Aires: Feminaria, 1994. Web. 30 de ab. 2014.
- Moorat, A.E. *Queen Victoria: Demon Hunter*. New York: Eos, 2010, Impreso.
- Moorman, F. W. "Shakespeare's Ghosts". *Modern Language Review* 1 (1905): 92-201. Impreso.
- Morales, Ana María. "De lo fantástico en México". *México fantástico: Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Comp. Ana María Morales. México D.F: Ediciones Oro de la Noche, 2008. vii-vlii. Impreso.
- Mori, Koichi. "President Bush's Discourse on War Against "Terrorism"." *Journal of the Interdisciplinary Study of Monotheistic Religions* February (2006): 61-64. Web. 5 de oct. 2012.
- Morrison, Toni. "Unspeakable Things Unspokken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28 (1989): 1-34. Impreso.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasures and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Brandy y Marshall Cohen. Nueva York: Oxford UP, 1999. 833-44. Impreso.
- Naylor, Gloria. *Mama Day*. New York: Ticknor & Fields, 1988. Impreso.

- Naylor, Gloria y Toni Morrison. "A Conversation." *The Southern Review* 21 (1985): 583-5. Impreso.
- Nandorfy, Martha J. "La literatura fantástica y la representación de la realidad". *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 243-261. Impreso.
- Naptsok B.R. "The Image of Ghost in W. Shakespeare's «Hamlet»: On the Way to «Gothic» Literary Tradition." *The Bulletin of the Adyge State University* 1 (2009): 17-24. Impreso.
- Nazarian, Vera. *Mansfield Park and Mummies*. Winnetka (CA): Narilana Books, 2009. Impreso.
- Nelson, Victoria. *Gothicka*. Cambridge, Harvard UP, 2012. Impreso.
- Nielsen, Gustavo. *Playa quemada*. Buenos Aires: Interzona, 1994. Impreso.
- _____. *La otra playa*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010. Impreso.
- Nisbet, Hume. "The Vampire Maid". Project Gutenberg of Australia. Web. 27 ag. 2014.
- Norris, Christopher. *What's Wrong with Postmodernism: Critical Theory and the Ends of Philosophy*. London: Harvester Wheatsheaf, 1990. Impreso.
- Oates, Joyce Carol. *Expensive People*. London: V. Gollancz, 1969. Impreso.
- _____. *Them*. New York: Vanguard Press, 1969. Impreso.
- _____. *American Appetites*. New York : E.P. Dutton, 1989. Impreso.
- _____. *Zombie*. New York : E.P. Dutton, 1989. Impreso.
- Ocampo, Silvina. "Casa de azúcar". *El libro de las casas encantadas*. Comp. Miguel Vendramin. Buenos Aires: Emecé, 2013. 33-48. Impreso.
- Olea Franco, Rafael. *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México D. F: El Colegio de México, 2004. Impreso.
- _____. "Horacio Quiroga y el cuento fantástico". *Nueva revista de Filología Hispánica* LVI: 2, (2008): 467-487. Impreso.
- Olivares Merino, Julio Ángel. *Evolución del mito vampírico en la literatura en lengua inglesa: de Drácula a Salem's Lot*. Universidad de Jaén: Jaén, 1999. Impreso.
- Orani, Luis. *Mi novia*. Buenos Aires: Mancha de aceite, 2013. Impreso.
- Ordiz Alonso-Collada, Inés. "Los vampiros del mundo globalizado: *La sed* de Adriana Díaz Enciso". *Hispanet Journal* 4 (2011): Web. 2 de feb. 2013.
- _____. "El modo gótico en *La Invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares". *Estudios Humanísticos. Filología* 34, (2012): 133-145. Impreso.
- _____. "El vampiro literario como modelo de crítica social: *Interview with the Vampire* de Anne Rice y *Salem's Lot* de Stephen King". *Vampiros a Contraluz. Constantes y*

- Modalizaciones del Vampiro en el Arte y la Cultura*. Tomo I. Ed. Margarita Carretero (et. al.). Granada: Comares, 2012, 175-189. Impreso.
- _____. Apocalipsis, terrorismo y zombis: evolución del cine de terror estadounidense después del 11 de septiembre”. *L’Atalante: revista de estudios cinematográficos* 18 (2015). En prensa.
- Ordiz Vázquez, Javier. “Civilización y barbarie en la narrativa argentina del siglo XIX”. *Estudios Humanísticos (Filología)*15 (1993): 141-152. Impreso.
- _____. “Incursiones en el reino de lo insólito. Lo fantástico, lo neofantástico y lo maravilloso en la narrativa mexicana contemporánea”. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Jose Carlos González Boixo. Madrid: Iberoamericana, 2009. 123-142. Impreso.
- _____. “Pesadillas del futuro. Distopías urbanas en la narrativa mexicana contemporánea”. *Bulletin of Spanish Studies* XCI, 7 (2014): 1043-1057. Impreso.
- _____. Ed. *Figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Frankfurt: Peter Lang, 2014. Impreso.
- Ordiz Vázquez, Javier e Inés Ordiz Alonso-Collada. “Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos”. *Siglo diecinueve* 18 (2013): 315 - 332. Impreso.
- Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four*. London: Penguin, 1989. Impreso.
- Oses, Darío. *Chile en llamas*. Santiago de Chile: Planeta, 2010. Impreso.
- Padilla, Ignacio. *Amphitrion*. Madrid: Espasa, 2000. Impreso.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. “Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean.” *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 229-257. Impreso.
- Patterson, Kathy David. “Echoes of *Dracula*: Racial Politics and the Failure of Segregated Spaces in Richard Matheson’s *I Am Legend*”. *Journal of Dracula Studies* 7. (2005): Web. 15 de mayo 2012.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- _____. “La máscara y la transparencia”. *Cuerpos y ofrendas*. Carlos Fuentes (autor). Madrid: Alianza Editorial, 1981. 7-15. Impreso.
- Peaty, Gwyneth. *Gothic Science Fiction*. Ed. Sara Wasson y Emily Alder. Liverpool: Liverpool UP, 2011. 102-115. Impreso.
- Penzoldt, Peter. *The Supernatural in Fiction*. London: Peter Nevill, 1952. Impreso.

- Pérez, Genaro J. "La configuración de elementos góticos en 'Constancia', *Aura* y 'Tlactocatzine, del jardín de Flandes' de Carlos Fuentes" *Hispania* 80. 1 (1997): 9-20. Impreso.
- Pérez, Janet. "Naturalism and Gothic: Pardo Bazán's Transmogrifications of the Genre in *Los Pazos de Ulloa*." *Studies in Honor of Donald W. Bleznick*. Eds. Delia Galvan, Anita K. Stoll, Brown, Yin Philippa Brown. Newark (NJ): Juan de la Cuesta, 1995. 143-56. Impreso.
- Petra Williams, Cristian Miguel y Fernando Carlos Pastorino. *Alquimia: Siete relatos de terror y dos escritos de amor*. Buenos Aires: Dunken, 2008. Impreso.
- Pfeiffer, Erna. *Entrevistas. Diez escritoras mexicanas desde bastidores*. Madrid: Iberoamericana, 1995. Impreso.
- Pharr, Mary (1999): "Vampiric Appetite in *I Am Legend*, *Salem's Lot*, and *The Hunger*. *The Blood is the life: Vampires in literature*. Eds. Leonard G. Heldreth y Mary Pharr. Bowling Green: Bowling Green State UP, 1999. 93-103. Impreso.
- Pizarnik, Alejandra. *La Condesa Sangrienta*. Buenos Aires: Aquarius. Web. 2 de feb. 2013.
- Poe, Edgar Allan. *The annotated Tales of Edgar Allan Poe*. Comp. Stephen Peithman. New York: Avenel, 1986. Impreso.
- _____. *Dead Brides: Vampire Tales*, London: Creation Books, 1999. Impreso. Poe, Edgar Allan. *Dead Brides: Vampire Tales*, London: Creation Books, 1999. Impreso.
- Poirier, Richard. *A World Elsewhere: The Place of Style in American Literature*. Madison (WI); University of Wisconsin Press, 1985. Impreso.
- Polidori, John. *The Vampyre*. London: Travelman, 1999. Impreso.
- Pollard, Tom. *Hollywood 9/11*. Boulder (CO): Paradigm Publishers, 2011. Impreso.
- Poole, W. Scott. *Monsters in America*. Waco: Baylor University Press, 2011. Impreso.
- Power, Susan. *The Grass Dancer*. New York: Putnam's, 1994. Impreso.
- Prado, Gloria. "De las tierras del pasado a los cielos del futuro". *Territorio de leonas; cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*. Ed. Ana Rosa Domenella. México: Universidad Autónoma Metropolitana / Casa Juan Pablos, 2001. Impreso.
- Prawer, Siegbert Salomon. *Caligari's Children: the Film as Tale of Terror*. Oxford: Oxford UP, 1980. Impreso.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. London: Milford, 1933. Impreso.
- Punter, David. *The Literature of Terror*. London y New York: Longman, 1980. Impreso.
- _____. *The Literature of Terror Volume II: Modern Gothic*. London y New York: Longman, 1996. Impreso.

- ____. "Introduction: The Ghost of a Story". *A Companion to the Gothic*. Ed. David Punter. Oxford: Blackwell, 2000. xviii-xiv. Impreso.
- ____. "Cyborgs, Borders and Stories for Virgins: Mexico and the Gothic." *Global Gothic Symposium*, University of Stirling, Stirling, UK. 1 de dic. 2007. Conferencia.
- "The Uncanny". *The Routledge Companion to the Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 128-145. Impreso.
- ____. y Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2010. Impreso.
- Quiroga, Horacio. "El vampiro". *Cuentos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004. 374-395. Impreso.
- ____. "El espectro". *Anaconda y otros cuentos*. Eds. Consuelo López y Juan Bueno Madrid: Edad Juvenil, 2008. 163-175. Impreso.
- ____. "El almohadón de plumas". *Vampiros y otros seres inquietantes*. Ed. Verónica Ortiz Empson. Madrid: Es Ediciones, 2009. Impreso.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine* 16, 1 (1826). 145-152. Web. 30 de nov. 2013.
- Rafferty, Terrence. "Screams in Asia Echo in Hollywood." *New York Times*, 27 enero 2008. Web. 25 de mar. 2014.
- Railo, Eino. *The Haunted Castle; a Study of the Elements of English Romanticism*. London: Routledge, 1927. Impreso.
- Ramsland, Katherine. "Let the Flesh Instruct the Mind: A *Quadrant* Interview with Anne Rice." *The Anne Rice Reader*. Ed. Katherine Ramsland, New York: Random House, 1997. 55-73. Impreso.
- Randall, Lauren. "Find Yourself Here: How the Dream of the Beach becomes a Gothic Nightmare". *Gothic Technologies, Gothic Techniques: 11th Conference of the International Gothic Association*. University of Surrey, 5 de agosto 2013. Ponencia.
- Redban, L. "El orgullo de una madre". *Antología Mexicana del zombie*. México DF: El Under Ediciones, 2011. 23-27. Impreso.
- Reeve, Clara. *The Champion of Virtue (The Old English Baron): A Gothic Story*. London: Charles Dilly, 1780. Impreso.
- Reginato, Mike Wilson. *Zombie*. Santiago de Chile: Aguilar Chilena, 2010. Impreso.
- Reisz, Susana. "Las ficciones fantásticas". *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 193-221. Impreso.
- Reyes, Dean Luis. "Legitimando la incorrección". *Inter Press Service en Cuba*. 25 mayo 2012. Web. 18 de ag. 2014.

- Rice, Anne. *The Vampire Lestat*, New York: Knopf, 1985. Impreso.
- _____. *The Witching Hour*. London: Knopf, 1990. Impreso.
- _____. *Memnoch the Devil*. London: Knopf, 1995. Impreso.
- _____. *Pandora*. London: Knopf, 1998. Impreso.
- _____. *Violin*. New York: Ballantine Books, 1999. Impreso.
- _____. *The Queen of the Damned*. London: Sphere, 2008. Impreso.
- _____. *Tale of the Body Thief*. London: Arrow Books, 2010. Impreso.
- Roas, David. "Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica". *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura*. Ed. Jaume Pont. Lleida: Ediciones Universidad de Lleida, 1999. 93-107. Impreso.
- _____. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 7-44. Impreso.
- Robert D. Samuels. "The Rethoric of Trauma: Teaching about the Holocaust and Postmodern Affect in an Advanced Composition Course." *Jac: A Journal of Rethoric, Culture and Politics* 24:2 (2004): 447-465. Impreso.
- Roberts, Adam. "Foreword". *Gothic Science Fiction*. Ed. Sara Wasson y Emily Alder. Liverpool: Liverpool UP, 2011. xi-xiv. Impreso.
- Roberts, Bette. "Anne Rice and the Gothic Tradition." *The Anne Rice Reader*. Ed. Katherine Ramsland. New York: Random House, 1997. 124-149. Impreso.
- Rocha, Odeen. "Como una virgen". *Antología Mexicana del zombie*. México DF: El Under Ediciones, 2011. 19-22. Impreso.
- Rockmore, Tom. *Before and after 9/11: A Philosophical Examination of Globalization, Terror, and History*. New York: Continuum, 2011. Impreso.
- Romero Jódar, Andrés. "Bram Stoker's *Dracula*. A Study of the Human Mind". *ATLANTIS: Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies* 31.2 (2009): 23-39. Impreso.
- Ronell, Avital. *Finitude's Score: Essays for the End of the Millenium*. Lincoln (NE): University of Nebraska Press, 1994. Impreso.
- Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester: Manchester UP, 2003. Impreso.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 1983. Impreso.
- Rushdie, Salman. *Shame*. New York: Random House LLC, 2010. Impreso.
- Russell, Danielle. "Revisiting the Attic: Recognizing the Shared Spaces of *Jane Eyre* and *Beloved*." *Gilbert and Gubar's The Madwoman in the Attic After Thirty Years*. Ed.

- Annette R. Federico. Columbia (MO): University of Missouri Press, 2009. 127-148. Impreso.
- Russell, Sharon A. *Stephen King: A Critical Companion*. Westport (CT): Greenwood Press, 1996. Impreso.
- Saberhagen, Fred. *The Dracula Tape*. Riverdale (NY): Baen Pub. Enterprises, 1999. Impreso.
- Sage, Victor y Allan Lloyd Smith. "Introduction". *Modern Gothic: A Reader*. Eds. Victor Sage y Allan Lloyd Smith. Manchester: Manchester UP, 1996. 1-5. Impreso.
- Saint Girons, Baldine. *Lo sublime*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: Machado Libros, 2008. Impreso.
- Samuels, Wilfrid D. y Clenora Hudson-Weems. *Toni Morrison*. Boston: Twayne, 1990. Impreso.
- Santos, Cristina y Adriana Spahr. "Comentarios de Carmen Boullosa sobre algunos de sus personajes sobrenaturales". *Defiant Deviance: The Irreality in the Cultural Imaginary*. Eds. Cristina Santos y Adriana Spahr. New York: Peter Lang, 2006. Impreso.
- Savoy, Eric. "The Face of the Tenant." A Theory of American Gothic." *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*. Eds. Robert K. Martin y Eric Savoy. Iowa City: University of Iowa Press, 1998. 3-19. Impreso.
- _____. "The rise of American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 167-188. Impreso.
- Scarborough, Dorothy. *The Supernatural in Gothic Fiction*. New York: The Knickerbocker Press, 1917. Impreso.
- Schivelbusch, Wolfgang. *The Railway Journey*. Trad. Anselm Hollo. Oxford: Basil Blackwell, 1979. Impreso.
- Scott, Walter. *Letters on Demonology and Witchcraft*. London: George Routledge and Sons, 1884. Project Gutenberg. Web. 9 de ab. 2014.
- Seabrook, William. *The Magic Island*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1929. Impreso.
- Serrano, Carmen. *Monsters, Vampires and Doppelgängers: Innovation and Transformation of Gothic Forms in Latin American Narratives*. Tesis doctoral. University of California, Irvine, 2009. Impreso.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prince of Denmark*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Impreso.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein, Or, The Modern Prometheus*. Surrey (Caanada): Engage Books, 2008. Impreso.

- Sheenan, Bill. *At the Foot of the Story Tree: An Inquiry into the Fiction of Peter Straub*. Burton (MI): Subterranean Press, 2000. Impreso.
- Shua, Ana María. *La muerte como efecto secundario*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2002. Impreso.
- Silko, Leslie Marmon. *Almanac of the dead : a novel*. New York: Simon & Schuster, 1991. Impreso.
- Simpson, Philip L. *Psycho Paths: Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 2000. Impreso.
- Siruela, Conde de. "Imaginar el vampiro". *El vampiro*. Comp. Conde de Siruela. Madrid: Ediciones Siruela, 2002. 11-57. Impreso.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier 1600-1860*. Norman (OK): University of Oklahoma Press, 2000. Impreso.
- Smith, Allan Gardner. *Uncanny American Fiction: Medusa's Face*. New York: St. Martin's Press, 1989. Impreso.
- Smith, Andrew. "Hauntings". *The Routledge Companion to Gothic*. New York: Routledge, 2007. 147-154. Impreso.
- Smith, Andrew y Jeff Wallace (eds.). *Gothic Modernisms*. New York: Palgrave, 2001. Impreso.
- Soifer, Alejandro. "Ese zombie". *Vienen bajando: Primera antología argentina del cuento zombie*. Ed. Carlos Godoy. Buenos Aires: Ediciones CEC, 2011. 16-23. Impreso.
- Sousa, Luciana. "Los zombis en la literatura argentina". *Agencia Paco Urondo*. 9 nov. 2013. Web. 6 ag. 2014.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006. Impreso.
- _____. "Gothic in the 20th century". *The Routledge Companion to the Gothic*. Eds. Catherine Spooner y Emma McEvoy. Oxon: Routledge, 2007. 38-47. Impreso.
- Stevens, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 2010. Impreso.
- Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*. London: Penguin, 2003. Impreso.
- Stoker, Bram. *Dracula*, London: Penguin, 1994. Impreso.
- Straub, Peter. *The General's Wife*. West Kingston (R.I.): D.M. Grant, 1982. Impreso.
- _____. "Introduction". *Fear Itself*. New York: New American Library, 1985. 7-14. Impreso.
- Sullivan, Kate. "Meeting Monsters, Loving Men; Abjection and Community in Peter Straub's *Ghost Story* and Stephen King's "The Breathing Method." *Horror*. Ed. Steffen Hantke. Vashon Island (WA): Paradoxa, 2002. 176-199. Impreso.

- Summers, Montague. *The Vampire: His Kin and Kith*. New York: E.P. Dutton & Co., 1928. *Sacred Texts*. Web. 28 de ab. 2014.
- _____. *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*. London: Fortune Press, 1938. Impreso.
- _____. *A Gothic Bibliography*. London: The Fortune Press, 1941. Impreso.
- Sutton, Travis y Harry M. Benshoff. “‘Forever Family’ Values: *Twilight* and the Modern Mormon Vampire.” *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Eds. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: University of Texas Press, 2011. 200-219. Impreso.
- Suvin, Darko. “Estrangement and Cognition”. *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Eds. James Gunn y Mathew Candelaria. Lanham: scarecrow Press, 2005. 23-35. Impreso.
- Tario, Francisco. *Una violeta de más*. México D. F: Juan Mortiz, 1968. Impreso.
- Tario, Francisco y Alejandro Toledo. *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. México D.F: INBA, 1988. Impreso.
- Tatar, Maria. “The Houses of Fiction: Toward a Definition of the Uncanny”. *Comparative Literature* 33.2, (1981) : 167-182. Impreso.
- Terkel, Studs. *"The Good War": An Oral History of World War Two*. New York: Pantheon Books, 1984. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil, 1970. Impreso.
- _____. “El origen de los géneros”. *Teoría de los géneros literarios*. Comp. Miguel Ángel Garrido Gallardo. Madrid: Arco libros, 1988. 31-48. Impreso.
- _____. “Definición de lo fantástico”. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001.49-64. Impreso.
- _____. “Lo extraño y lo maravilloso”. *Teorías de lo fantástico*. Comp. David Roas. Madrid: Arco Libros, 2001. 65-81. Impreso.
- Tolkien, John Ronald Reuel. *The Lord of the Rings: One Volume*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012. Impreso.
- Tomc, Sandra. “Dieting and Damnation: Anne Rice’s *Interview with the Vampire*.” *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. Joan Gordon y Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 95-113. Impreso.
- Tompkins, J. M. S. *The Popular Novel in England, 1770-1800*. London: Methuen, 1932. Impreso.

- Townshend, Dale. "Gothic and the Ghost of Hamlet." *Gothic Shakespeares*. Ed. John Drakakis y Dale Townshend. New York: Routledge, 2008. 60-97. Impreso.
- Ulsar Pietri, Arturo. "El cuento venezolano". *Letras y hombres de Venezuela*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1948. 280-88. Impreso.
- Underwood, Tim; Chuck Miller. *Bare Bones: Conversations of Terror with Stephen King*. New York: Warner, 1988. Impreso.
- Ursini, James y Alain Silver. *The Vampire Film*. Cranbury (NJ): Barnes, 1975. Impreso.
- Vaca Vázquez, Luis Francisco. "Juan de los Muertos: La metáfora latinoamericana del muerto viviente". Festival Internacional de Cine en Guadalajara 2-10 mar. 2012. Web 5 de jun. 2012.
- Vanoli, Hernán. "La chica de la lengua desflecada". *Vienen bajando: Primera antología argentina del cuento zombie*. Ed. Carlos Godoy. Buenos Aires: Ediciones CEC, 2011.50-55. Impreso.
- Varma, Devendra T. *The Gothic Flame*. New York: Russel, 1966. Impreso.
- Vax, Louis. *L'Art et la littérature fantastique*. París: P.U.F., 1960. Impreso.
- Vecino, Diego. "El postcapitalismo financiero contra los zombies". *Vienen bajando: Primera antología argentina del cuento zombie*. Ed. Carlos Godoy. Buenos Aires: Ediciones CEC, 2011. 4-11. Impreso.
- Vendramin, Miguel. *El libro de las casas encantadas*. Buenos Aires: Emecé, 2013. Impreso.
- Villanueva, Alma. *Weeping Woman: La Llorona and Other Stories*. Tempe (AZ): Bilingual Press, 1994. Impreso.
- Virilo, Paul. *A Landscape of Events*. Tr. Julie Rose. Cambridge (MA): MIT Press, 2000. Impreso.
- Volek, Emil. "Realismo mágico entre la modernidad y la postmodernidad". INTI. 31 (1990): 3-20. Web. 2 de feb. 2014.
- Volpi, Jorge. *En busca de Klingsor*. Barcelona: Seix Barral, 1999. Impreso.
- Waldron, John V. "Introduction: Culture Monopolies and Mexican Cinema: A Way Out?" *Discourse* 26.1 & 26.2 (2004): 5-25. Impreso.
- Waller, Gregory A. *The Living and the Undead*. Chicago: The University of Illinois Press, 2010. Impreso.
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto. Three Gothic Novels*. New York: Penguin Books, 1968. Impreso.
- Wasson, Sara. and Alder, Emily. "Introduction". *Gothic Science Fiction*. Ed. Sara Wasson y Emily Alder. Liverpool: Liverpool UP, 2011. 1-18. Impreso.

- Weber, Samuel. *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*. Stanford (CA): Stanford UP, 1996. Impreso.
- Weinstock, Jeffrey Andrew. "American Monsters." *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. 41-55. Impreso.
- Weissberg, Liliane. "Gothic Spaces: The Political Spaces of Toni Morrison's *Beloved*." *Modern Gothic: A Reader*. Eds. Victor Sage y Allan Lloyd Smith. Manchester: Manchester UP, 1996. 104-119. Impreso.
- Wells, H. G. *The War of the Worlds*. New York: Simon and Schuster, 2006. Impreso.
- Wester, Maisha L. "Toni Morrison's Gothic: Headless Brides and Haunted Communes." *A Companion to American Gothic*. Ed. Charles L. Crow. Oxford: John Wiley & Sons, 2014. 378-391. Impreso.
- Wharton, Edith. *The Collected Short Stories of Edith Wharton*. Comp. R. W. B. Lewis. New York : Scribner, 1968. Impreso.
- Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. London: Wordsworth, 2001. Impreso.
- Williams, Raymond Leslie. *The Writings of Carlos Fuentes*. Austin: University of Texas, 1996. Impreso.
- Williams, Tony. *The Cinema of George A. Romero: Knight of the Living Dead*. London: Wallflower Press, 2003. Impreso.
- Williamson, Milly. "Vampire Transformations: From Gothic Demon to Domestication?" *Vampires: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Ed. Carla T. Kungl. Oxford: Interdisciplinary Press, 2003. Web. 3 de mar. 2012.
- Wilson Reginato, Mike. *Zombie*. Chile: Aguilar Chilena, 2010. Impreso.
- Winnubst, Shannon. "Vampires, Anxieties, and Dreams: Race and Sex in the Contemporary United States." *Hypatia* 18,3 (2003): 1-20. Impreso.
- Winters, Ben H. *Sense and Sensibility and Sea Monsters*. Philadelphia : Quirk Books, 2009. Impreso.
- _____. *Android Karenina*. Philadelphia : Quirk Books. 2010. Impreso.
- Wolfe, Gary K. *Evaporating Genres: Essays on Fantastic Literature*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011. Impreso.
- Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. New York: Palgrave, 2002. Impreso.
- Wood, Martin J. "New Life for an Old Tradition: Anne Rice and Vampire Literature." *The Blood is the life: Vampires in literature*. Eds. Leonard G. Heldreth y Mary Pharr. Bowling Green: Bowling Green State UP, 1999. 59-78. Impreso.

- Wood, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. New York: Columbia University Press, 2008. Impreso.
- Woofter, Kristopher y Jasie Stokes (eds.). "We Are Not Who We Are": Critical Reflections on *The Cabin in the Woods* (2012). Edición especial de *Slayage: The Journal of the Whedon Studies Association* 10.2/11.1 (2013/2014): Web. 1 de sep. 2014.
- Wordsworth, William. *The Prelude: The Four Texts (1798, 1799, 1805, 1850)*. London: Penguin, 1995. Impreso.
- Zamora, Lois Parkinson y Wendy B. Faris. "Introduction: Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s." *Magical Realism: Theory, History, Community*. Eds. Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris Durham (NC): Duke UP, 1995. 1-12. Impreso.
- Zanger, Jules. "Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door." *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Eds. Joan Gordon y Veronica Hollinger. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 17- 26. Impreso.
- Zárate, José Luis. *La ruta del hielo y la sal*. México: Vid, 1998. Impreso.
- Zea, Leopoldo. *El positivismo en México*. México D.F: El Colegio de México, 1943. Impreso.
- _____. *En torno a una filosofía americana*. México D.F: El Colegio de México, 1945. Impreso.
- _____. *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica: del romanticismo al positivismo*. México D.F: El Colegio de México, 1949. Impreso.
- Zimmer, Catherine. "Caught on Tape? The Politics of Video in the New Torture Film". *Horror after 9/11: World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: University of Texas, 2011. 83-106. Impreso.
- Zimmerman, Bonnie. "Daughters of Darkness: The Lesbian Vampire on Film." *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. Ed. Barry Keith Grant. Austin: University of Texas Press, 1996. 379-87. Impreso.
- Zimmerman, Gail Abbott. "The World of the Vampire: Rice's Contribution." *The Anne Rice Reader*. Ed. Katherine Ramsland. New York: Random House, 1997. 101-123. Impreso.

2. Filmografía

2.1. Fuentes primarias

Juan de los muertos. Dir. Alejandro Brugués. La Zanco Producciones, 2011. Película.

2.2. Fuentes secundarias

- 28 Days Later*. Dir. Danny Boyle. DNA Films, 2002. Película.
- 28 Weeks Later*. Dir. Juan Carlos Fresnadillo. Fox Atomic, 2007. Película.
- 2001: A Space Odyssey*. Dir. Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. Película.
- Abraham Lincoln: Vampire Hunter*. Dir. Timur Bekmambetov. Abraham Productions, 2012. Película.
- Alien*. Dir. Ridley Scott. Twentieth Century Fox, 1979. Película.
- American Horror Story*. Dir. Alfonso Gomez-Rejon et al. 20th Century Fox Television, 2011—. Televisión.
- Angel Heart*. Dir. Alan Parker. Carolco International N.V., 1987. Película.
- Blade Runner*. Dir. Ridley Scott. Warner Bros, 1982. Película.
- Braindead*. Dir. Peter Jackson. WingNut Films, 1992. Película.
- Bram Stoker's Dracula*. Dir. Francis Ford Coppola. American Zoetrope, 1992. Película.
- Bride of Frankenstein*. Dir. James Whale. Universal Pictures, 1935. Película.
- Buffy, the Vampire Slayer*. Dir. Josh Whedon et al. Twentieth Century Fox, 1997-2003. Televisión.
- Casper*. Dir. Brad Silberling. Universal Pictures, 1995. Película.
- Citizen Kane*. Dir. Orson Welles. RKO Radio Pictures, 1941. Película.
- City of Angels*. Dir. Brad Silberling. Atlas Entertainment, 1998. Película.
- Children of Men*. Dir. Alfonso Cuarón. Universal Pictures, 2006. Película.
- Constantine*. Dir. Francis Lawrence. Warner Bros, 2005. Película.
- Countess Dracula*. Dir. Peter Sasdy. Hammer Films, 1971. Película.
- Creature from the Black Lagoon*. Dir. Jack Arnold. Universal Pictures, 1954. Película.
- Dark City*. Dir. Alex Proyas. Mystery Clock Cinema, 1998. Película.
- Daughters of Darkness*. Dir. Harry Kümel. Showking Films, 1971. Película.
- Dawn of the Dead*. Dir. George A. Romero. Laurel Group, 1978. Película.
- Dawn of the Dead*. Dir. Zack Snyder. Arrow Films, 2004. Película.
- Day of the Dead*. Dir. George A. Romero. Laurel Communications, 1985. Película.
- Dexter*. Dir. John Dahl et al. Showtime Networks, 2006-2013. Televisión.
- Diary of the Dead*. Dir. George A. Romero. Artfire Films, 2007. Película.
- Dracula*. Dir. Tod Browning. Universal Pictures, 1931. Película.
- El espinazo del diablo*. Dir. Guillermo del Toro. El Deseo S.A., 2001. Película.
- El gallo de oro*. Dir. Roberto Gavaldón. Clasa Films Mundiales, 1964. Película.

- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Estudios Picasso, 2006. Película.
- Eternal*. Dir. Wilhelm Liebenberg. TVA Films, 2004. Película.
- Evil Dead II*. Dir. Sam Raimi. De Laurentiis Entertainment Group (DEG), 1987. Película.
- Flight of the Living Dead*. Dir. Scott Thomas. Imageworks, 2007. Película.
- Frankenstein*. Dir. James Whale. Universal Pictures, 1931. Película.
- Ghost*. Dir. Jerry Zucker. Paramount Pictures, 1990. Película.
- Ghost Story*. Dir. John Irvin. Universal Pictures, 1981. Película.
- Goremet, Zombie Chef from Hell*. Dir. Don Swan. Camp Video, 1986. Película.
- Haunt*. Dir. Mac Carter. QED International, 2013. Película.
- "Homecoming." *Masters of Horror*. Showtime. 2 Dec. 2005. Televisión.
- Horror of Dracula*. Dir. Terence Fisher. Hammer Film Productions, 1958. Película.
- Hostel*. Dir. Eli Roth. Hostel LLC, 2005. Película.
- Hostel: Part II*. Dir. Eli Roth. Lionsgate, 2007. Película.
- Hostel: Part III*. Dir. Scott Spiegel. Raw Nerve, 2011. Vídeo.
- House of Frankenstein*. Dir. Erle C. Kenton. Universal Pictures, 1944. Película.
- House of Usher*. Dir. Roger Corman. Alta Vista Productions, 1960. Película.
- I Am Legend*. Dir. Francis Lawrence. Warner Bros., 2007. Película.
- In Memoriam: New York City*. HBO. 26 May 2002. Televisión.
- In the Flesh*. Dir. Jonny Campbell et al. BBC Drama Productions, 2013-. Televisión.
- Immoral Tales*. Dir. Walerian Borowczyk. Argos Films, 1974. Película.
- Insidious*. Dir. James Wan. Alliance Films, 2010. Película.
- Insidious: Chapter 2*. Dir. James Wan, 2013. Película.
- Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*. Dir. Neil Jordan. Geffen Pictures, 1994. Película.
- I Was a Teenage Zombie*. Dir. John Elias Michalakis. Periclean, 1987. Película.
- La invención de Cronos*. Dir. Guillermo del Toro. Videovisa, 1993. Película.
- Land of the Dead*. Dir. George A. Romero. Universal/Atmosphere, 2005. Película.
- Lesbian Vampire Killers*. Dir. Phil Claydon. Alliance Films, 2009. Película.
- Lust for a Vampire*. Dir. Jimmy Sangster. Hammer Film Productions, 1971. Película.
- Más vampiros en La Habana*. Dir. Juan Padrón. Iskra S.L, 2003. Película.
- Memorias del subdesarrollo*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Cuban State Film, 1968. Película.
- Michael*. Dir. Nora Ephron. Turner Pictures (I), 1996. Película.
- Minty: The Assassin*. Dir. Eugene Baldovino. Ground Down Productions, 2009. Película.
- Night Fangs*. Dir. Ricardo Islas. Alpha Studios, 2005. Película.

- Night of the Living Dead*. Dir. George A. Romero. Image Ten, 1968. Película.
- Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Dir. F. W. Murnau. Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922. Película.
- Oculus*. Dir. Mike Flanagan. Intrepid Pictures, 2013. Película.
- Osombie*. Dir. John Lyde. Arrowstorm Entertainment, 2012. Película.
- Planet Terror*. Dir. Robert Rodríguez. Dimension Films, 2007. Película.
- Redneck Zombies*. Dir. Pericles Lewnes. Full Moon Pictures, 1989. Película.
- Red Dragon*. Dir. Bret Ratner. Universal Pictures, 2002. Película.
- Resident Evil: Afterlife*. Dir. Paul W.S. Anderson. Constantin Film Produktion, 2010. Película.
- Revolt of the Zombies*. Dir. Victor Halperin. Edward Halperin Productions, 1936. Película.
- Rosemary's Baby*. Dir. Roman Polanski. William Castle Productions, 1968. Película.
- Saw*. Dir. James Wan. Evolution Entertainment, 2004. Película.
- Saw II*. Dir. Darren Lynn Bousman. Twisted Pictures, 2005. Película.
- Saw III*. Dir. Darren Lynn Bousman. Twisted Pictures, 2006. Película.
- Saw IV*. Dir. Darren Lynn Bousman. Twisted Pictures, 2007. Película.
- Saw V*. David Hackl. Twisted Pictures, 2008. Película.
- Saw VI*. Kevin Greutert. Twisted Pictures, 2009. Película.
- Saw VII 3D*. Dir. Kevin Greutert. Twisted Pictures, 2010. Película.
- Shaun of the Dead*. Dir. Edgar Wright. Universal Pictures, 2004. Película.
- Supernatural*. Dir. Robert Singer. Warner Bros. Television, 2005-. Televisión.
- The Cabin in the Woods*. Dir. Drew Goddard. Mutant Enemy Productions, 2012. Película.
- The Conjuring*. Dir. James Wan. New Line Cinema, 2013. Película.
- The Devil's Advocate*. Dir. Taylor Hackford. Warner Bros, 1997. Película.
- The Evil Dead*. Dir Sam Raimi. Renaissance Pictures, 1981. Película.
- The Exorcist*. Dir. William Friedkin. Warner Bros, 1973. Película.
- The Ghost Breakers*. Dir. George Marshall. Paramount Pictures, 1940. Película.
- The Hand That Rocks the Cradle*. Dir. Curtis Hanson. Hollywood Pictures, 1992. Película.
- The Hunchback of Notredame*. Dir. Wallace Worsley. Universal Pictures, 1923. Película.
- The Hunger*. Dir. Tony Scott. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), 1983. Película.
- The Invisible Man*. Dir. James Whale. Universal Pictures, 1933. Película.
- The Last Man on Earth*. Dir. Ubaldo Ragona. Produzioni La Regina, 1964. Película.
- The Last Sect*. Dir. Jonathan Dueck. Peace Arch Entertainment Group, 2006. Película.
- The Lost Boys*. Dir. Joel Schumacher. Warner Bros, 1987. Película.

- The Mummy*. Dir. Karl Freund. Universal Pictures, 1932. Película.
- The Omega Man*. Dir. Boris Sagal. Walter Seltzer Productions, 1971. Película.
- The Omen*. Dir. Richard Donner. Twentieth Century Fox, 1976. Película.
- The Omen*. Dir. John Moore. Twentieth Century Fox, 2006. Película.
- The Phantom of the Opera*. Dir. Rupert Julian. Universal Pictures, 1925. Película.
- The Pit and the Pendulum*. Dir. Roger Corman. Alta Vista Productions, 1961. Película.
- The Return of the Living Dead*. Dir. Dan O'Bannon. Hemdale Film, 1985. Película.
- The Revenge of Frankenstein*. Dir. Terence Fisher. Hammer Film Productions, 1958. Película.
- The Shining*. Dir. Stanley Kubrick. Warner Bros, 1980. Película.
- The Silence of the Lambs*. Dir. Jonathan Demme. Strong Heart/Demme Production, 1991. Impreso.
- The Sixth Sense*. Dir. M. Night Shyamalan. Hollywood Pictures, 1999. Película.
- The Twilight Zone*. Dir. John Brahm et al. Columbia Broadcasting System (CBS), 1959-1964. Televisión.
- The Vampire Lovers*. Dir. Roy Ward Baker. Hammer Film Productions, 1970. Película.
- The Velvet Vampire*. Dir. Stephanie Rothman. New World Pictures, 1971. Película.
- "Beside the Dying Fire." *The Walking Dead*. Dir. Ernest R. Dickerson et al. AMC, 2010-. Televisión.
- The Wolf Man*. Dir. George Waggner. Universal Pictures, 1941. Película.
- True Blood*. Dir. Michael Lehmann et al. Home Box Office (HBO), 2008—. Televisión.
- Twins of Evil*. John Hough. Hammer Film Productions, 1971. Película.
- Rosemary's Baby*. Dir. Roman Polanski. William Castle Productions, 1968. Película.
- Son of Frankenstein*. Dir. Rowland V. Lee. Universal Pictures, 1939. Película.
- "Undead Again: The Making of *Land of the Dead*". *Land of the Dead*. Dir. George A. Romero. Universal Studios, 2005. DVD.
- Vampire in Brooklyn*. Dir. Wes Craven. Paramount Pictures, 1995. Película.
- Vampires*. Dir. John Carpenter. Film Office, 1998. Película.
- Vampiros en La Habana*. Dir. Juan Padrón. Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC), 1985. Película.
- Vampyres*. Dir. José Ramón Larraz. Lurco Films, 1974. Película.
- Vampyros Lesbos*. Dir. Jesús Franco. CCC Telecine, 1971. Película.
- Werewolf of London*. Dir. Stuart Walker. Universal Pictures, 1935. Película.
- What Lies Beneath*. Dir. Robert Zemeckis. DreamWorks SKG, 2000. Película.

El gótico contemporáneo de las Américas

White Zombie. Dir. Victor Halperin. Edward Halperin Productions, 1932. Película.

Zombie High. Dir. Ron Link. Cinema Group, 1987. Película.

