

Distribution Agreement

In presenting this thesis or dissertation as a partial fulfillment of the requirements for an advanced degree from Emory University, I hereby grant to Emory University and its agents the non-exclusive license to archive, make accessible, and display my thesis or dissertation in whole or in part in all forms of media, now or hereafter known, including display on the world wide web. I understand that I may select some access restrictions as part of the online submission of this thesis or dissertation. I retain all ownership rights to the copyright of the thesis or dissertation. I also retain the right to use in future works (such as articles or books) all or part of this thesis or dissertation.

Signature:

Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez

Date

Selva de Fantasma. Tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine
latinoamericanos

By
Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez

Doctor of Philosophy
Spanish and Portuguese

José Quiroga
Advisor

Daniel Balderston
Committee Member

Hazel Gold
Committee Member

Karen Stolley
Committee Member

Accepted:

Lisa A. Tedesco, Ph.D.
Dean of the James T. Laney School of Graduate Studies

Date

Selva de Fantasmas. Tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine
latinoamericanos

By

Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez
M.A. Emory University, 2010
B.A. Pontificia Universidad Javeriana, 2003

Advisor: José Quiroga, Ph.D.

An abstract of
A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Spanish and Portuguese
2012

Abstract

Selva de fantasmas. Tropicalización de lo gótico en el cine y la literatura latinoamericanos

Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez

Palabras clave: gótico, cine, Latinoamérica, literatura latinoamericana

Selva de fantasmas estudia el mecanismo mediante el cuál se recicla y transforma el género gótico en América Latina, la llamada *tropicalización de lo gótico*. Mediante la *tropicalización* se realiza la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo Otro, y se posibilita la enunciación de aquello que es irrepresentable en un contexto social (violencia, desigualdades, tabúes culturales como el incesto o lo abyecto). Esta *tropicalización* parte de la transculturación narrativa (Ángel Rama), de la desfamiliarización (Viktor Shklovsky) y de los estudios culturales latinoamericanos. La disertación analiza el funcionamiento del mecanismo en textos y películas representativas del gótico latinoamericano y se centra en tres contextos geográficos determinados: la zona del Río de la plata, Colombia y México. El capítulo 1 se centra en novelas y cuentos de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones; el capítulo 2 trabaja tres películas de los cineastas Luis Ospina y Carlos Mayolo: *Carne de tu carne*, *Pura Sangre* y *la Mansión de Araucaíma* y el capítulo 3 estudia la *tropicalización* de monstruos legendarios del gótico europeo en la novela corta *Vlad* de Carlos Fuentes, en dos películas de la serie de El Santo (*Santo vs. las Mujeres Vampiro* y *Santo y Blue Demon contra Drácula* y *el Hombre lobo*) y en el filme *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro.

Selva de Fantasmas. Tropicalización de lo gótico en la literatura y el cine
latinoamericanos

by

Gabriel Andrés Eljaiek-Rodríguez
_M.A. Emory University, 2010
B.A. Pontificia Universidad Javeriana, 2003

Advisor: Dr. José Quiroga

A dissertation submitted to the Faculty of the
James T. Laney School of Graduate Studies of Emory University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in Spanish and Portuguese
2012

Agradecimientos

A Rebecca, publico constante, correctora de estilo y sobre todo, compañera de viaje (de todos los viajes).

A Jose Quiroga, guía, lector incansable de versiones y reversiones y fabuloso interlocutor del largo proceso.

A los miembros del jurado – profesora Gold, profesora Stolley y profesor Balderston - que generosamente encontraron el tiempo de leer y comentar las 300 páginas (¡!).

A Ángel, Fernando y Ana, que escucharon las mismas discusiones una y otra vez sin dormirse ni quejarse.

A Amy por todo el apoyo logístico.

Tabla de contenidos

| | |
|---|-----|
| <u>Introducción. Postales de tierra caliente. Gótico y Tropicalización de lo gótico</u> | 1 |
| Antecedentes y tropicalización | 5 |
| Prehistoria gótica | 14 |
| Gótico cinematográfico | 28 |
| Traslación Latinoamericana | 33 |
| | |
| <u>Capítulo I. Tren al Sur. Tropicalización del gótico en el Rio de la Plata</u> | 55 |
| Entre la selva y el cinematógrafo | 58 |
| Descendencia maldita | 107 |
| | |
| <u>Capítulo 2. Unos pocos buenos amigos del gótico. Gótico tropical en Colombia</u> | 122 |
| “La familia es una mierda”. <i>Carne de tu carne</i> | 131 |
| Sangre, sangre, <i>Pura sangre</i> | 150 |
| “Si entras a esta casa, no salgas”. <i>La mansión de Araucaíma</i> | 168 |
| Coda Caleña | 187 |
| | |
| <u>Capítulo III. Allá en el Rancho Grande. Drácula y l tropicalización del gótico en México</u> | 188 |
| | |
| <i>Vlad</i> o el retorno de los vampiros después del <i>Boom</i> | 189 |
| De Santos y vampiros. Gótico en el cine mexicano | 210 |
| El Santo vs. Los monstruos | 218 |

| | |
|---|-----|
| Vampiros de cuerda. <i>La invención de Cronos</i> | 241 |
| <u>Conclusión. De cómo y por qué usar monstruos</u> | 257 |
| <u>Apéndice. La última estocada</u> | 272 |
| Música para leer la Introducción | 276 |
| Música para leer el Capítulo I | 276 |
| Música para leer el Capítulo II | 277 |
| Música para leer el Capítulo III | 277 |
| <u>Obras citadas</u> | 279 |

INTRODUCCIÓN

Postales de tierra caliente. Gótico y Tropicalización de lo gótico

¡Cómo así mi llave, cómo así mi llave...sin Drácula
la Batalla de Flores no vale ni cinco!
*El último carnaval*¹

No nos acompleja revolver los estilos
mientras huelan a gringo y se puedan bailar
Los prisioneros. *We are Sudamerican Rockers.*

La palabra trópico, además de definir la zona de la tierra comprendida entre el trópico de Cáncer y el trópico de Capricornio, define aquello perteneciente o “relativo al tropo”, siendo tropo el “empleo de las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con este alguna conexión, correspondencia o semejanza”.² En esta disertación utilizo la palabra en sus dos acepciones: como término geográfico que sitúa un espacio (y una serie de imaginarios) y como adjetivo que califica y transforma el término gótico (y el género gótico). En principio los dos términos no tienen ninguna relación, y es sólo a partir de la concepción de un mecanismo que *tropicaliza* el gótico (lo transporta, lo desubica, lo transforma) - y permite un uso distinto, un tropo distinto de la palabra – que es posible pensar en la existencia de un gótico latinoamericano, un gótico en el trópico. Por esta razón, espectros, vampiros y monstruos mecánicos reconocibles recorren las páginas de esta disertación, dando cuenta de sus viajes por selvas de papel,

¹ De la película colombiana *El último carnaval* (1998) de Ernesto McCausland. “La batalla de la flores” es el desfile más importante del Carnaval de Barranquilla, nombrado de esta manera en 1903 como una forma de celebrar el fin de la Guerra de los Mil días (1899 – 1902).

² Según la definición del DRAE.

por trópicos creados por escritores y cineastas latinoamericanos para recibirlos y transformar los horrores provenientes de la tradición gótica.

A lo largo de la *Selva de fantasmas* el rock sirve como una metáfora y como una praxis para cada capítulo - tanto en los títulos y los epígrafes como en el apéndice - referenciando letras o bandas de rock latinoamericanas y anglosajonas en su mayoría. Quiero resaltar con esto, como el espíritu de rock y el espíritu del gótico se comunican en su capacidad transformativa, en su habilidad de moverse por diferentes contextos y tiempos, adaptándose y modificándose, y además, modificando los espacios donde son recibidos y reciclados.

Esta disertación se inscribe en una analítica propia de los estudios culturales latinoamericanos, quienes han prestado atención a las diversas formas en las que se re-adaptan géneros artísticos de la larga trayectoria histórica de occidente, dentro de determinados marcos sociales, culturales o nacionales. Por ejemplo, en el trabajo de Ángel Rama, Néstor García Canclini y Antonio Cornejo Polar, este es un tema central, y son las vanguardias históricas las que insisten en una lectura “propia” latinoamericana que desemboca en la *antropofagia*, el afro-cubanismo, la novela de la tierra, etc., vistas como formas de “reciclaje” cultural o como adaptaciones a nuevos medios. De esta forma, términos como “hibridación”, “mestizaje”, “transculturación”, se han usado en diversos textos culturales como ejemplos de una praxis específicamente latinoamericana, que insiste menos en la originalidad que en la re-combinación de elementos previamente “importados” por ciertos núcleos o grupos.

Pretendo examinar un segmento de esa historia cultural, enfocándome específicamente en la llamada *tropicalización de lo gótico*, mecanismo por el cual se recicla y transforma

el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar personajes y temas, para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo Otro³, y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual no se puede hablar (que dependiendo del contexto puede ser violencia, desigualdades sociales, tabúes sociales y culturales como el incesto o *lo abyecto*)⁴. Poner “fuera de lugar” en este caso significa romper cadenas de relaciones temáticas y geográficas del gótico (por ejemplo: vampiro-castillo-Transilvania), reubicando los términos en un entorno que le es extraño: la selva subtropical, la tierra caliente colombiana o la selva urbana del Distrito Federal de México. Esta reconfiguración muestra la fragilidad y plasticidad de la estructura (el vampiro puede trasladarse a vivir en una casa en otro lugar) y la intencionalidad política de la situación geográfica. Por ser el gótico un género que delimita centros y periferias, muchos de los escritores y cineastas latinoamericanos deciden trabajar con él para reproducirlo, parodiarlo o criticarlo. De esta manera ubican sus historias, o la procedencia de sus monstruos, en la periferia de las naciones americanas: la “tierra caliente” latinoamericana. Así, se des-ubica el género gótico, pero se mantienen personajes, situaciones y temas (el vampiro puede vivir en una hacienda tropical en Colombia, pero allí sigue alimentándose de la sangre humana y sigue siendo reconocido como un monstruo aterrador).

³ Según Srinivas Aravamudan, los escritores góticos – y el género en general - pugnan por formas de presentar y representar lo irrepresentable (191), aquello de lo cual no se puede hablar.

⁴ Entiendo la abyección como la enuncia Julia Kristeva en su libro *Powers of Horror* (1980): “Abjection, on the other hand, is immoral, sinister, scheming, and shady: a terror that disassembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter, instead of inflaming it, a debtor who sells you, a friend who stabs you...” (4). Como una sensación de horror que se conecta con contenidos reprimidos y arcaicos; “Abjection preserves what existed in the archaism of pre-objectal relationships, in the inmemorial violence with which a body becomes separated from another body in order to be” (10).

La *tropicalización de lo gótico* parte de la *transculturación narrativa* (Ángel Rama) y de la *desfamiliarización* (Viktor Shklovsky); es una relectura de estas dos teorías que a la vez combina los dos términos distantes en el espacio y el tiempo (y también fuera de lugar). La praxis de la tropicalización parte de los tópicos del gótico y los pone en un nuevo lugar – el conde Drácula aparece en una mansión en Cali o en una casona de la Ciudad de México, el Hombre lobo se desenmascara en un cuadrilátero de lucha libre – y de esa forma homenaja y parodia el género europeo con el fin de ejercer una crítica social dentro del medio propio.

Analizo el funcionamiento del mecanismo en textos y películas que considero representativas del gótico latinoamericano, productos culturales creados a lo largo del siglo XX en diferentes regiones de América Latina. Teniendo en cuenta la especificidad y diferencia de medios y formas narrativas que existe entre la literatura y el cine, trabajo los textos y filmes que he escogido como discursos que generan unas determinadas prácticas de lectura y visibilidad, así como de transformación y movimiento. Uso la definición que Michel Foucault da del discurso, al referirlo como un régimen de enunciación del lenguaje que tiene una historicidad propia y que produce unos determinados efectos, que cambian según la diferencia en los usos del lenguaje y del discurso. Así, en el capítulo I me centro en cuentos y novelas rioplatenses (de Horacio Quiroga y Leopoldo Lugones principalmente) que ubican y desarrollan horrores góticos en las profundidades de las selvas de Misiones y las llanuras del Chaco, espacios tropicales en cuanto al clima y a la geografía que acogen con los brazos abiertos a los monstruos y sus consecuencias. En el capítulo II analizo tres películas de *Calliwood* – grupo de cineastas y cinéfilos colombianos de la ciudad de Cali - en las que la idea del “Gótico tropical” se corporaliza

y opera como espacio crítico de las burguesías colombianas: *Carne de tu carne*, *Pura Sangre* y la *Mansión de Araucaíma*. En el capítulo III estudio la *tropicalización* de monstruos legendarios del gótico europeo que son transportados y ubicados en la selva urbana de la Ciudad de México, primero en la novela corta *Velad* de Carlos Fuentes, luego en dos películas de la serie de *El Santo* (*Santo vs. las Mujeres Vampiro* y *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo*) y finalmente en el filme *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro.

Antecedentes y tropicalización

Teniendo en cuenta que la enunciación del mecanismo de *tropicalización* de lo gótico parte y se relaciona con conceptos teóricos usados por los estudios literarios y por los estudios culturales (sobre todo en su vertiente latinoamericana), es importante detenerse en estos antecedentes que perfilan la formulación del mecanismo y matizan la forma de aproximarse a textos y películas.

En 1917 el crítico literario ruso Viktor Shklovsky (1893 – 1984), en su texto “El arte como recurso”, acuña el término *desfamiliarización* o *extrañamiento* (*Ostraniene*). Aunque surge en un contexto específico - los estudios literarios, y específicamente, el estudio de la poesía y la prosa rusa - Shklovsky lo enuncia como un método que puede extenderse a múltiples espacios: “In my opinion, enstrangement can be found almost anywhere” (9). Partiendo de los textos de Tolstoi, Shklovsky la explica como una metodología que *extraña* un objeto, un hecho o un personaje que era familiar o conocido en un determinado contexto, para dar paso así a una forma diferente de aproximarse al objeto – una aproximación que permita una “visión” del objeto artístico o literario, y no

solo un “reconocimiento” (10). Shklovsky describe la praxis de la siguiente manera, refiriéndose a la escritura de Tolstoi: “he does not call a thing by his name, that is, he describes it as if it were perceived for the first time, while an incident is described as if it were happening for the first time” (6). La literatura se promulga así como experiencia y no como representación de la realidad.

El encuentro prístino con el objeto, artificial en su recreación y producto del extrañamiento, permite desarrollar otra visión artística, por lo que es potenciado y usado por poetas y novelistas, así como dramaturgos y cineastas. Así, es posible ver la influencia de la desfamiliarización de Shklovsky en el llamado “efecto de extrañamiento” (o de distanciamiento, *Verfremdungseffekt*) usado por Bertolt Brecht en su obras teatrales para extrañar y distanciar al espectador de la escena que está observando, motivando una lectura crítica de la misma. No obstante, el extrañamiento que pretende Brecht es más ideológico en su intención de alertar sobre el historicismo de lo percibido como natural, en la desnaturalización crítica de acontecimientos y escenarios. Técnicas de distanciamiento similares han sido (y son) usadas también por directores de cine como Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder y Michael Haneke.

Este método de *desfamiliarización* enunciado por Shklovsky presagia - y/o inspira, contagia, moviliza - la noción de lo *Ominoso* (*Das Unheimlich*) enunciada por Freud en 1919. A pesar de servir como un concepto clínico y psicológico (metapsicológico) tiene sus raíces en el análisis literario, ya que Freud la formula a partir de su lectura de “El hombre de arena” (“Der Sandmann”, 1817) de E.T.A. Hoffmann, cuento icónico del romanticismo alemán. Según Freud, la sensación de lo ominoso ocurre cuando algo que fue familiar aparece (retorna, vuelve) de una forma desfamiliar, vagamente reconocible

pero capaz de producir síntomas gracias a su conexión con contenidos reprimidos anteriormente familiares. Lo *ominoso* freudiano, formulado desde la literatura y la teoría literaria, sirve entonces como una categoría analítica (y clínica) que se acopla y fortalece conceptos fundacionales del psicoanálisis como el retorno de lo reprimido y la compulsión a la repetición. Se hace visible entonces la compleja relación entre psicoanálisis y literatura, problematizada por el parcial reconocimiento de la importancia del discurso literario como formador del psicoanalítico, y no sólo como recipiente de su análisis.

La *desfamiliarización* y lo *ominoso* – como métodos y conceptos - buscan producir un extrañamiento de lo familiar, un alejamiento de lo que fue conocido y cercano, ya para producir efectos estéticos o para develar procesos somáticos. Lo que propone la vanguardia brasileña en los años 20 implica un giro contrario: la transformación de lo extraño en familiar, a través del proceso denominado como *Antropofagia*. Acuñado por Oswald de Andrade en su famoso *Manifiesto Antropófago* de 1928, implica la habilidad de “comerse al otro”, o “comerse a lo otro” (en este caso lo europeo, lo extranjero) para crear un producto propio (brasileño, americano), que ha transformado aquello desde donde parte. Este consumo del otro es visible desde la idea misma de canibalizar, ya que Andrade toma el término creado por los europeos para imaginar el “salvajismo” de los americanos (desde Colón hasta Shakespeare), y lo convierte en una forma de anunciar la agencia y potencia creadora de Brasil y del continente americano. La famosa frase “Tupi, or not tupi that is the question” - enunciada en los primeros párrafos del manifiesto poético/político - encarna el movimiento y su forma de operación: la canibalización de la lengua inglesa y la famosa frase del *Hamlet* de Shakespeare (monumento de la literatura

en inglés) para rescatar y afirmar lo americano, el ser americano en contraste con el Otro.

El concepto de *antropofagia* se convierte entonces en un arma que es artística y política a la vez, que se opone al imperialismo cultural (el manifiesto abunda en oposiciones: “Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade prelógica para o Sr. Levi Bruhl estudar”, “Contra Goethe, a mãe dos Gracos, e a Corte de D. João VI”, entre otros) al tiempo hace uso de los productos de ese imperialismo, para transformarlos en algo diferente que desde el principio es mestizo, es americano. A diferencia de las dos formas de extrañamiento anteriormente descritas, la *antropofagia* se presenta como un acto político, derivando en la creación de un movimiento.

En esta misma línea política y contestaria, Roberto Fernández Retamar propone en 1971 rescatar la imagen del caníbal shakesperiano para extrañarla y usarla en contra del imperialismo invasor (en este momento, Estados Unidos), esto sin conocer el movimiento *Antropofágico* al momento de escribir, según sus palabras. Su propuesta implica invertir la identificación de Rodó, según la cual América Latina representa a Ariel mientras Estados Unidos representa a Calibán, convirtiendo este último personaje en la encarnación del continente. Como afirma en su ensayo,

[n]uestro símbolo no es pues Ariel, como pensó Rodó, sino Caliban. Esto es algo que vemos con particular nitidez los mestizos que habitamos estas mismas islas donde vivió Caliban: Próspero invadió las islas, mató a nuestros ancestros, esclavizó a Caliban y le enseñó su idioma para entenderse con él. ¿Qué otra cosa puede hacer Caliban sino utilizar ese mismo idioma para maldecir, para desear que caiga sobre él la “roja

plaga”? (“Caliban” 34)

Este *Calibanismo*, según Fernández Retamar, es un modus operandi de la literatura y la cultura latinoamericanas, que teniendo conciencia de su estatus colonial y las condiciones de subordinación que aquejan al continente, usó la lengua dejada por el imperio español (la lengua del invasor) para producir una cultura propia y diferenciada, así como una posición política frente al otro. Como la *antropofagia*, el *calibanismo*, propone la transformación de elementos extraños (europeos, norteamericanos) en productos culturales mixtos, que van a ser reconocidos como propios, como familiares, reivindicando las particularidades latinoamericanas y su capacidad transformativa. Como afirma Fernández Retamar con respecto a su término en relación al de De Andrade:

“Tanto la Antropofagia como mi Caliban se proponían reivindicar, y esgrimir como símbolos válidos, un costado de nuestra América que la historia oficial había denigrado. Ambos, reclamaban el derecho que nos asiste no sólo de incorporarnos al mundo, sino de incorporarnos al mundo, de acuerdo con las características que nos son propias”

(“Caliban ante la Antropofagia” 148). Esta incorporación sólo es posible desde un reconocimiento de lo latinoamericano como un palimpsesto, como un producto de constantes consumos y transformaciones. El acto de reconocimiento de parte de quienes están fuera del continente (Europa, América del Norte, etc.) pasa entonces por un estado ominoso en donde, de forma siniestra, se reconocen elementos que fueron familiares en algún momento y que ya no lo son, por ser particulares y propios de América Latina.

Otro concepto que trabaja la movilización de elementos culturales extraños a América Latina y su apropiación, es el de *Transculturación*, enunciado primero por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en su ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el*

azúcar (1940) y refinado por el crítico uruguayo Ángel Rama en el libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). La *transculturación* es definida en su nivel más básico como el proceso por el que se pasa de una forma de cultura a otra, o que describe la intervención de una cultura sobre la otra, con todas las implicaciones y repercusiones que esto conlleva. Ortiz propone el término – desde la antropología – como una alternativa al concepto de *aculturación*, enunciándolo como un proceso complejo que implica “la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desaculturación, y, además, [...] la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran considerarse neoculturación” (86).

Dicha visión inicial es adoptada por Rama, quien la amplía y complejiza, desligándola de la disciplina antropológica y aplicándola al análisis literario. Según su perspectiva, la versión de la *transculturación* de Ortiz es “geométrica” y da cuenta de momentos particulares que ocurren uno tras otro - desaculturación, incorporación, neoculturación. No obstante, por su linealidad deja de lado elementos fundamentales de las culturas como la selectividad y la invención (38). Rama reorganiza el concepto, afirmando que el proceso transculturador se configura a partir de “pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones” (39), operaciones que dan cuenta de la plasticidad de las culturas que se mezclan y de sus múltiples interacciones. El análisis de Rama se centra en determinadas obras de escritores latinoamericanos que - desde su aproximación del concepto - son ejemplos de transculturación narrativa: la obra de José María Arguedas, de Julio Cortázar, entre otros.

La adaptación y uso del término en la disciplina literaria responde a determinados intereses contextuales, particularmente al desarrollo de formas latinoamericanas de

analizar y narrar el continente, así como de posicionarse en relación al exterior. Como afirma Mabel Moraña,

las nociones de hibridez, sincretismo, heterogeneidad, otredad, neobarroco, y tantas otras que se inscriben dentro del mismo campo teórico, la de transculturación se fundamenta en el trasiego interdisciplinario que se propone dar cuenta de las dinámicas globales de un continente que debe a su condición neocolonial no sólo las tragedias de su historia sino también sus marcas de especificidad socio-cultural. (138)

La *transculturación* trata de dar cuenta de los procesos a través de los cuales se ha tejido y construido el complejo entramado cultural latinoamericano, compuesto por multiplicidad de culturas “internas” e influencias extranjeras de varios tipos. Este concepto ha sido releído, refutado y reestructurado por el mismo Rama, y por críticos e intelectuales latinoamericanos como Antonio Cornejo Polar y Néstor García Canclini, quienes desde sus respectivas teorías y conceptualizaciones (*Heterogeneidad cultural e Hibridación* respectivamente) han tratado de dar cuenta de los procesos de mestizaje cultural en Latinoamérica.

La *tropicalización de lo gótico* se ubica en la línea de los trabajos de estos estudiosos, centrando el análisis en la literatura y el cine como productos culturales desde los cuales es posible aproximarse a procesos y problemáticas sociales y políticas amplias. A su vez, extiende el espectro de análisis enunciando el acto de poner fuera de lugar y la extrañeza como partes fundamentales del proceso de mezcla y mestizaje cultural. El mecanismo existe desde el momento en que escritores latinoamericanos se dan a la tarea de “transportar” el género gótico – ponerlo fuera de lugar - y adaptarlo a las condiciones

culturales latinoamericanas, usándolo como una forma de criticar la artificialidad del género, escenificar el horror y lo indecible, e invertir un esquema de representación del Otro en donde Latinoamérica y lo latinoamericano son sinónimos de monstruosidad.

Aunque la “tierra caliente” y “el trópico” no se consideran lugares idóneos y habituales para la escenificación de lo gótico (surgido y desarrollado en la fría geografía inglesa, los bosques centroeuropeos y el norte de los Estados Unidos), han sido zonas predilectas por escritores y directores de cine latinoamericanos para ubicar sus relatos góticos. ¿Por qué preferir estos espacios calurosos, teniendo páramos, ciudades rodeadas por desfiladeros y altas montañas cubiertas de niebla, escenarios más cercanos a la imaginaria gótica? Escritores y cineastas escogen el trópico y la tierra caliente como lugares de reubicación de temas y personajes para enfatizar el ejercicio gótico de creación espacios de otredad familiar (siniestra): los bosques y desfiladeros balcánicos son el espacio de la otredad para el europeo central de la misma manera que el trópico y la tierra calientes son los espacios del otro para los europeos, norteamericanos, e incluso para los latinoamericanos de los centros de cada nación. Optar por este espacio entonces tiene que ver con dos intencionalidades que hacen parte del mismo mecanismo: una intención de emular y homenajear a los maestros de la tradición gótica europea y norteamericana, y una intención de criticar y burlarse de esta misma tradición, las dos posibles gracias al uso de personajes y tropos góticos en el entorno de la otredad latinoamericana.

El movimiento constante entre el homenaje y la crítica evita que el mecanismo quede estancado en internacionalismos y/o nacionalismos, ya que lo que se propicia es la mudanza y desterritorialización de códigos europeos propios del género y su respectiva crítica, así como la puesta entre paréntesis de elementos de la propia cultura(s)

latinoamericana(s). Así, el mecanismo de *tropicalización de lo gótico* se aleja de la transculturación y el calibanismo, procesos que abiertamente abogan por ideales nacionalistas y latinoamericanistas como respuesta a imperialismos culturales. En la *tropicalización*, personajes y temas reconocibles como parte del género gótico y del imaginario del horror cinematográfico, se apropian y se ponen fuera de lugar en entornos tropicales y de “tierra caliente”, ahora desfamiliarizados. Familiar en este caso hace referencia a que los personajes y temas góticos, a pesar de ser extraños desde el principio - desviaciones de la “normalidad” - son reconocibles y familiares al interior del género: el vampiro es identificable como vampiro en parte por su relación con el castillo, los riscos y las tormentas, así como los fantasmas y zombis están íntimamente ligados a los cementerios y las casas abandonadas/embrujadas.

La definición del mecanismo entonces toma elementos teóricos tanto de los procesos de transculturación, antropofagia e hibridación, como de las teorizaciones de la extrañeza y la desfamiliarización, describiendo una forma mixta y compleja de representación de lo irrepresentable (el horror, lo abyecto, lo tabú) - tarea tradicional del género gótico según Aravamudan - y de transformación cultural de dos lados. Antes de pasar a hablar de formas literarias y cinematográficas específicas del mecanismo de la *tropicalización de lo gótico* en Latinoamérica, vale la pena detenerse brevemente en la historia del género gótico y sus vicisitudes, tanto en sus desarrollos iniciales en Europa y Norteamérica, como en su paso a América latina.

Prehistoria gótica (Is Bela Lugosi Dead?)⁵

From its fictional roots in the mid-eighteenth century,
the Gothic has been an aesthetics of nightmare, and aesthetic
of the luminal and of crossed or open boundaries.
Matthew Brennan. *The Gothic Psyche*

Definir qué es literatura gótica y quienes constituyen su corpus, es una tarea ardua que ha acaparado el interés de académicos y teóricos, y que ha dado material para libros cuyas posiciones van desde la afirmación de la especificidad histórica de un movimiento iniciado en Inglaterra en el siglo XVIII y finalizado en el siglo XIX, hasta quienes aseveran que se trata de una temática iniciada en el siglo XVIII y continuada durante dos siglos por la literatura y el cine. En esta disertación definiré lo gótico como un movimiento que se extiende más allá del género delimitado históricamente (1770 – 1820), esto es, como una tendencia ampliamente diseminada y persistente de lo ficcional, que extiende su influencia hasta Latinoamérica – y no únicamente a Norteamérica (*American Gothic*) o al Caribe (*Caribbean Gothic*) – generando nuevas aproximaciones y variaciones. Me basaré en estudios que, como afirma Matthew Brennan, entienden lo gótico “as a continuing tradition, often distinguished as a monomyth or a recurring psychological experience” (8); o como lo define Allan Lloyd Smith: “The Gothic is a tradition of representation, evidently still in the making, whose psychological and cultural content – built of the permutation of a few simple elements – is as recognizable and conventionalized as the Renaissance Sonnet or the Blues” (4).

Críticos como David Punter, Robert Miles, Elizabeth MacAndrew, George Haggerty,

⁵ Hago referencia a la canción “Bela Lugosi’s Dead”, primer sencillo del grupo inglés *Bauhaus*. Grabado en 1979 es considerado el primer ejemplo del rock gótico, antecedente de bandas como *The Cure*, *Joy Division*, *The Sisters of Mercy* y *Siouxsie and the Banshees*.

Catherine Spooner, Emma McEvoy y Dale Townshend señalan a *El castillo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764) de Horace Walpole como la primera novela gótica, tanto por su temática como por su autodenominación, ya que Walpole subtítulo la segunda edición de su novela “A Gothic Story” (Miles 11). Sus continuadores - Clara Reeve, Ann Radcliffe, Matthew Lewis⁶ - le dan forma a la novela y a las narraciones góticas que, a pesar de las diferencias en cuanto a la definición y el espacio de tiempo que ocupan, tienen características que las agrupan y las hacen reconocibles como tales. Como afirma Spooner y Mc Evoy “Gothic novels could be easily identified by their incorporation of dominant tropes such as imperiled heroines, dastardly villains, ineffectual heroes, supernatural events, dilapidated buildings and atmospheric weather” (1). El tropo de la heroína en peligro, el villano ruin y el héroe ineficiente, que se ven envueltos en eventos sobrenaturales ocurridos en espacios ruinosos reminiscentes del medioevo, se hace recurrente desde entonces, repitiéndose sin cesar en las obras posteriores a 1770. Estos elementos caracterizan al género en su totalidad y permiten su reconocimiento, no sólo a nivel temático sino también a nivel formal, como lo asevera Eve Kosofsky Sedgwick: “it is likely to be discontinuous and involuted, perhaps incorporating tales within tales, changes of narrators, and such framing devices as found manuscripts or interpolated histories” (9).

Además de personajes claramente delineados, el espacio juega un papel importante en las ficciones góticas: se recuperan espacios perdidos en el tiempo, ruinas y castillos retornan junto con sus habitantes vivos o muertos, creando una atmósfera siniestra,

⁶ Autores de *The Old English Baron* (1777), *The Mysteries of Udolpho* (1794) y *The Monk* (1796) respectivamente.

adecuada para apariciones fantasmales. Como afirma Jerrold Hogle, estas narraciones normalmente tienen lugar en

an antiquated or seemingly antiquated space – be it a castle, a foreign palace, and abey, a vast prisión, a subterranean crypt, a graveyard, a primeval frontier or island, a large old house or theatre, and aging city or urban underworld, a decaying storehouse, factory, laboratory, public building, or some new recreation of an older venue. (2)

Se recupera también una temporalidad histórica particular y una sensibilidad asociada a ella: esto es, lo gótico como la herencia viva de los pueblos Godos, legado aplazado durante años por la historia y la literatura inglesa a favor de una tradición greco-latina. Así, el desarrollo del gótico literario se mueve paralelo – al menos en los primeros años – con lo que Edward Jacobs llama *Gothicism*, “a set of propositions made during the seventeenth century about the origin and history of English polities (58)” en relación a los códigos antiguos usados por los Ostrogodos y Visigodos. Como afirma David Punter, hay en esta época una actitud particular:

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 or another to the idea of Gothic fiction, and our present apprehension of the term is usually an uneasy concatenation of them. (5)

Lo bárbaro/godo es instituido como raíz, como base del nuevo movimiento a la vez que lo medieval funciona como entorno (el gótico arquitectónico), como espacio

idealizado a través de códigos dieciochescos primero, y posteriormente a partir de una lectura decimonónica.⁷ La re-construcción es literal en el caso de los castillos/residencias erigidos por escritores góticos como Walpole (*Strawberry Hill*) y William Beckford (*Fonthill Abbey*), o algunas edificaciones oficiales construidas por príncipes y nobles, como el castillo de *Löwenburg* en Cassel o las ruinas artificiales del Palacio de *Sanssouci* en las afueras de Berlín. Dicha recuperación está conectada con la idea de revivir la magnificencia de la arquitectura gótica usando como base una ambientación literaria.⁸

Aunque la visibilización del gótico se dio de una manera muy amplia - en la arquitectura primero y luego en la literatura - y permeó diferentes esferas sociales, la recepción de sus modelos durante el siglo XVIII fue ambivalente, como afirma Miles: “In effect, the positive, idealised meanings of Gothic were channelled into chivalry and architecture, while the glamorously negative ones were poured into the Gothic novel, so that it soon gained a reputation much like Lord Byron’s, of being mad, bad and

⁷ Se denomina arquitectura gótica al estilo de construcción prevaleciente en Europa occidental desde la Baja edad media hasta el Renacimiento (desde el siglo XII hasta el siglo XV), situándose entre los estilos románico y renacentista. En cuanto a forma, se opuso a las estructuras masivas y pesadas del románico, creando construcciones ligeras e iluminadas, sobre todo catedrales y edificios religiosos. El arco ojival y la bóveda de crucería son dos de sus elementos más reconocibles. Entre sus ejemplos más destacados se encuentra la basílica de Saint-Denis, la catedral de Durham, la catedral de Notre Dame y la catedral de Colonia (http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/arch/gothic_arch.html). El término fue utilizado para referirse a un estilo arquitectónico por primera vez por el tratadista florentino Giorgio Vasari (1511 – 1574). Como afirma la poeta Ursula. A. Fanthorpe, “Vasari, like most Renaissance thinkers, preferred classical to medieval architecture, and popularised the term “Gothic” for non-Roman and Greek buildings of the twelfth to the sixteenth century, characterized by the pointed arch” (127).

⁸ En la segunda mitad del siglo XVIII se generó un interés por las ruinas, un gusto, que como afirma Esteban Tollinchi, implicaba “una estetización de la ruina, como puede suceder con el pasado cuando no subsiste posibilidad alguna de fundirlo con el presente. Eso se puede ver en la moda de las ruinas artificiales (ya sea en la pintura, como las de Friedrich o Turner, ya en la arquitectura, como el castillo de *Löwenburg* cerca de Cassel o buena parte de los castillos neo-góticos que se construyeron por Europa entera” (597).

dangerous to read” (17). Dependiendo del uso del gótico en las esferas pública o privada, su posibilidad de afectar y su recepción cambiaba: visitar una catedral gótica o construir una residencia siguiendo sus modelos no se constituía en un problema, pero leer una novela o cuento podía llegar a serlo (sobre todo para las mujeres, público amplio de este tipo de novelas). Por esta razón, la capacidad transgresora del gótico se canalizó a través de la escritura, en cierta manera más apta (y barata) para construir terrores y conjurar lo sublime.⁹

La ambivalencia frente a la escritura gótica no impidió que el movimiento se convirtiera en uno de los géneros más importantes y con más lectores en Gran Bretaña y Europa continental en los siglos XVIII y XIX, y que se expandiera geográfica y estilísticamente. Entre 1790 y 1830, y gracias a escritores románticos como Lord Byron, Samuel Taylor Coleridge, Mary Shelley, John Polidori, Charles Maturin, Joseph Sheridan Le Fanu, entre otros, el fragmento gótico se transformó en el cuento gótico, posibilitando que lo sobrenatural y el horror adquirieron un papel más preponderante en la literatura gótica en este periodo, como lo enuncia McEvoy: “It is the period in which we see horror take centre-stage: many of these texts are filled to repletion with violence, imprisonment, torture, murder, parricide, sex rape, incest and cannibalism” (22). Es en este momento de entrecruzamiento del gótico y el romanticismo cuando nacen personajes que se convertirán en íconos góticos, actualizadores de terrores antiguos: el monstruo de Frankenstein, Drácula (el vampiro), Jekyll y Hyde (el doble), Dorian Gray (el mortal inmortal), Jack el destripador (el asesino serial) (27), todos ellos creados por escritores

⁹ Como afirma Alison Milbank “many Gothic tales first appeared in the pages of journals like *The Lady’s Magazine*. Women’s periodicals also encouraged submissions from their readers and in this way a reciprocity of female readings and a writing of Gothic was established” (120).

que se inician en el romanticismo y luego dan un salto (momentáneo o definitivo) al gótico.

Autores románticos de otras latitudes, principalmente Alemania, como Johann Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe, E.T.A Hoffmann, Johann Ludwig Tieck o Jan Potocki, sirven como influencias – en el caso de los dos primeros -, continuadores y generadores de nuevas formas de gótico romántico, con obras de gran influencia dentro de la historia del movimiento, como “La novia de Corinto” (“Die Braut von Korinth”, 1797) de Goethe, “No despertéis a los muertos” (“Laß die Toten Ruhn”, 1800) atribuida a Tieck y “El hombre de Arena” (“Der Sandmann”, 1817) de Hoffmann. Este giro hacia el romanticismo, y posteriormente hacia la novela victoriana, fue propiciado por el interés de escritores y poetas románticos y victorianos de explorar y utilizar temas y espacios góticos; muchos de ellos como John Keats o Percy Shelley sólo produjeron un poema o una obra gótica; otros como Mary Shelley y Charles Maturin crearon obras icónicas del movimiento. Gracias a estas contribuciones desde múltiples lugares e intereses, se abrieron nuevas posibilidades y rutas para el género a mediados del siglo XIX.

Como afirma Alexandra Warwick refiriéndose al “gótico victoriano”: “What I would describe as the Victorian Gothic revival begins in the 1840s. The shift can be summarised as the translation of Gothic to new locations: first to a bourgeois domestic setting and second to the urban environment” (30). El espacio doméstico, espacio de paz y seguridad en el imaginario victoriano, se convierte en un espacio pesadillesco cargado de monstruos psicológicos y sujetos que tratan de desestabilizar el entorno burgués, espacio favorito de las novelas de las hermanas Brönte, por ejemplo – *Jane Eyre* de Charlotte y *Cumbres*

borrascosas (Wuthering Heights) de Emily, ambas publicadas en 1847.

Gracias a esto giros y “contaminaciones”, es muy difícil distinguir y caracterizar una única forma de gótico después de la segunda mitad del siglo XIX; según Warwick “After mid-century Gothic is not so much political and dynastic as individual and social, and it becomes increasingly difficult (if it were ever possible) to distinguish anything like a single form of Gothic as the interrelationships between it and other generic fiction grow more complex and tangled” (34). Este gótico “enredado y complejo”, que cambia de escenarios y geografías, es el que va a predominar desde el siglo XIX en adelante, movilizándolo y matizando los tropos tradicionales que lo hacen reconocible, y dándole una flexibilidad y una ambigüedad particular a las narraciones, dependiendo del lugar de enunciación y de escritura.

El gótico como género móvil implica también una tensión entre la repulsión y la atracción, según Punter, “a mixture of seriousness and grotesquerie which has always been the hallmark of the Gothic” (364). Esta tensión, que funciona como ambigüedad, envuelve a los personajes (que no son completamente buenos o malos) y a las situaciones. Los personajes, aunque estereotípicos – villanos crueles, heroínas en peligro, héroes inútiles - no son tan planos como parecen, hasta el punto de que en muchas de las novelas y cuentos góticos, el protagonista es al mismo tiempo el antagonista, ya sea por procesos psicológicos del personaje o por la intervención de un suceso o ente sobrenatural. Es el caso de personajes tan famosos como Jekyll y Hyde o Dorian Gray, héroes y villanos de sus respectivas historias.

La anfibología funciona tanto para los personajes del relato como para los lectores, generando lo que Punter denomina “ficción paranoica”:

[a] fiction in which the reader is placed in a situation of ambiguity with regards to fears within the text, and in which the attribution of persecution remains uncertain and the reader is invited to share in the doubts and uncertainties which pervade the apparent story. It is this element of paranoiac structure which marks 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”. (404)

La ambigüedad narrativa se convierte en una fórmula que atraviesa textos y narraciones, dejando a los escuchas de las historias - normalmente personas reunidas por el azar o por algún motivo banal, que atienden a una historia narrada por un personaje que les advierte que no van a creer lo que escucharán - y a los lectores, con la sensación de equívoco entre la realidad y la ficción, entre la atracción y el disgusto con respecto a lo que han escuchado/leído. Se crea entonces un espacio de indefinición, de *frontera* entre la repulsión y la atracción, crucial para la definición del gótico. Según Punter:

The most crucial element in the definition of Gothic is this: that as the realist novel has been the occupier of the “middle ground” of bourgeois culture, so Gothic defines itself on the borderland of that culture [...]

Gothic fiction demonstrates the *potential* of revolution by daring to speak the socially unspeakable; but the very act of speaking it is and ambiguous gesture. (417)

El gótico habla de y representa lo marginal, lo fronterizo que va a introducirse al interior de espacios palaciegos o burgueses. Por esta razón Punter plantea que la paranoia

y el miedo a la intrusión de lo bárbaro son elementos fundamentales en las narraciones góticas (314): paranoia y terror a la invasión de un otro monstruoso, extraño y destructivo, que incita a la ruptura y transgresión de los valores de la razón, y que ominosamente puede ser reconocible como algo o alguien perteneciente a la comunidad - e incluso a la familia. No en balde muchas narraciones góticas trabajan el tema del incesto de forma paralela al tema de lo sobrenatural: *La madre misteriosa* (1768) de Walpole, “Berenice” (1835) y “La caída de la casa Usher” (1839) de Poe, así como *Matilda*, novela poco conocida de Mary Shelley escrita en 1819, pero no publicada hasta 1959 por haber sido considerada indecente.

Paranoia, barbarismo y tabú, se constituyen entonces en aspectos que retornan constantemente, asediando la narrativa gótica y construyendo un legado literario que se extiende a otras disciplinas como el psicoanálisis (cuya teoría está fuertemente influida por el gótico y el romanticismo literario). Como afirma Elizabeth MacAndrew “Born in 1856, Freud belonged to the same generation as James (b. 1843), Stoker (b. 1847), Stevenson (b. 1850), and Wilde (b. 1856), and his researches and their literary works belong to the same cultural era” (241). El padre del psicoanálisis comparte con escritores góticos y románticos una noción de mundo, un *Umwelt*, que junto con sus lecturas del romanticismo alemán, matizarán en gran medida su teoría del comportamiento humano. Según Warwick “In his explicit articulation of the Victorian idea that we are, individually and collectively, haunted from within and by ourselves, Freud revives the Gothic will o’ the wisp and provides a new impulse for it to live again in the twentieth century” (36).

La teoría psicoanalítica está asediado o hechizado (*haunted*) por el gótico: algunos de sus elementos (términos, construcciones argumentativas, formas de entender al sujeto)

derivan directamente de los cuentos o escritos góticos y románticos. Precisamente mucho de lo que posteriormente constituirá la discursividad psicoanalítica - que como el gótico aborda el discurso de lo indecible - aparece primero en textos literarios. Este legado es fantasmático en la medida en que se disuelve en la teoría psicoanalítica, se pierde en el ejercicio freudiano de analizar cuentos góticos y románticos, giro que convierte al *sujeto* en objeto de estudio.¹⁰ Como afirma Townshend:

The epistemic conditions of modernity, precisely the cultural and historical locale in which Gothic is situated, are haunted by certain discursive structures long before the formal advent of psychoanalysis- discursive structures, it will be argued, that psychoanalysis only served formally to enshrine. In Gothic terms, these are often signified under the signs of horror, terror, the uncanny, repetition, incest, paternity, enjoyment, and the sublime. (10)

El psicoanálisis retoma elementos de la narrativa gótica para “darles” un estatuto científico y consagrarlos como términos psicoanalíticos - lo que en principio permite la vuelta de la teoría hacia los textos sin necesidad de aclarar la relación fantasmática. La estructura de las narraciones góticas y los casos psicoanalíticos comparten terminología e incluso forma, haciendo pensar que la *cura psicoanalítica* debe más de lo que reconoce a la tradición literaria y sus métodos: “From some of its earliest manifestations, the Gothic

¹⁰ Como afirma la psicoanalista mexicana Rebeca Maldonado Rodriguera, “La formulación del inconsciente a cabalidad por Freud obedece a un largo viaje del pensamiento que atinó a pensar que la fragua de nuestras vidas o lo más importante de ellas es irreductible a la razón. Las grietas de la roca dura de la razón se fueron formando de manera lenta en el pensamiento de Kant, en el romanticismo literario y filosófico, posteriormente en Schelling, Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, hasta llegar Freud a la formulación de lo otro psíquico”.

subject falls under a strange compulsion to tell and retell the constitutive events of his or her past” (Townshend 26). Así, la mayoría de los personajes hablan y narran sus vidas, pre-figurando el diván freudiano.

La ligazón tiene que ver también, según Townshend, con el espacio discursivo del cual surgen y se nutren tanto el gótico como el psicoanálisis. Los dos comparten una visión de un sujeto moderno que debe luchar contra vicisitudes contextuales (el neoclasicismo en el caso del gótico, y la represión burguesa en el caso del psicoanálisis) e internas (el lado oscuro del sujeto racional, el inconsciente) para construirse una subjetividad. Como afirma Townshend, “If, at the tip of one’s critical tongue, one has always discovered psychoanalysis, it is partly because Gothic and later psychoanalytic constructions of the subject are infected with the same set of modern discursive assumptions” (19).

El psicoanálisis se ubica así como un continuador indirecto y “encubierto” de la tradición gótica y romántica, razón por la cual, volver a los textos góticos y convertirlos en objeto de estudio resulta tan fácil. Es posible aproximarse entonces a cuentos y narraciones góticas desde casi cualquier perspectiva psicoanalítica: desde los propios teóricos psicoanalistas - Freud teoriza a partir del *El hombre de arena*, Lacan usa la *Carta robada* como base y metáfora, Mladen Dolar relee el *Hombre de arena* en clave lacaniana -, hasta los críticos que usan el psicoanálisis para analizar cuentos y novelas – Townshend desde el psicoanálisis lacaniano y Brennan desde los postulados jungianos, así como el análisis que lleva a cabo Bruno Bettelheim de los cuentos de hadas románticos.

El legado literario gótico posterior a los clásicos anglosajones de los siglos XVIII y

XIX – *El castillo de Otranto* (1764), *Los misterios de Udolfo* (1794), *El monje* (1797), *Frankenstein* (1818), *El vampiro* (1819), *Melmoth el errabundo* (1820), *La caída de la casa Usher* (1839), *Cumbres borrascosas* (1847), *Carmilla* (1872), *El doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), *Drácula* (1897) – es más complejo de rastrear por sus múltiples ramificaciones y derivaciones, que, como he afirmado, divide la opinión de los críticos y expertos. Es el caso del gótico español, atravesado e influenciado por el movimiento romántico, el gótico anglosajón y el amplio legado literario español, sobre todo el teatro. En este sentido muchas obras que podrían considerarse góticas-románticas en España son dramas que recuperan personajes y temas del teatro del Siglo de Oro, mezclándolas con ambientes propios de este género: *El estudiante de Salamanca* (1837) de José de Espronceda y *Don Juan Tenorio* (1844) de José Zorrilla, son ejemplos claros de cómo las narraciones se enraízan y adaptan personajes e imágenes de las obras de Tirso de Molina. Las *Rimas y Leyendas* de Gustavo Adolfo Becquer (1836 - 1870) también problematizan la clasificación; muchas *Leyendas*, como *La cruz del diablo* (1860) o *Los ojos verdes* (1861) incluyen elementos góticos y románticos, ubicándose como un intermedio temático entre los dos movimientos.

Con su movilización geográfica y su impresionante desarrollo en los Estados Unidos – con escritores de la talla de Edgar Allan Poe, Charles Brockden Brown y Nataniel Hawthorne –, el gótico deja de ser un movimiento meramente europeo para convertirse en un género transhumante que sigue manejando tropos e imágenes creadas en el siglo XVIII, pero que es adaptado a las condiciones del entorno en que se escribe y de esta manera, modificado. Como afirma Carlos Fuentes, “Poe sustrae la tradición gótica de los escenarios externos y la instala en el interior de cada uno de nosotros” (16). Cambia y se

enriquece en la medida que se mueve, pero al mismo tiempo deja de ser netamente europeo, mutación que explicaría por qué algunos críticos pretende dejarlo fijo en Europa en un periodo de 50 años, “protegiéndolo” de discusiones transnacionales y cuestionamientos críticos en relación a su forma de representar a lo Otro.¹¹

Lo Otro y sus devenires ha sido uno de los temas fundamentales del gótico desde sus primeras manifestaciones. La periferia europea (el este, el norte de África, el medio oriente) aparece en múltiples novelas y cuentos, desde novelas góticas claramente orientalistas como *Rasselas* (1759) de Samuel Johnson, *Vathek* (1786) de William Beckford o *Thalaba el destructor* (1801) de Robert Southey, hasta la Styria de *Carmilla* y las descripciones de los Cárpatos y Transilvania en *Drácula*. En estas obras se recrea un este y un oriente en el que se han acomodado las formas de la sensibilidad gótica (Franklin 3). Como afirma Aravamudan refiriéndose a los textos góticos orientalistas, “by creating oriental gothic, these texts explore abstract allegories of subject formation even as they parody the universalistic claims of novelistic realism and Enlightenment rationality” (191).

El gótico, según Tabish Khaur, funciona como una *escritura de la Otreidad*, como una manera de escribir sobre el Otro y de escribir *al* Otro. Funciona también como una forma de subvertir esta escritura, ya no desde el centro a la periferia sino desde la periferia al centro. La práctica de construir al Otro como monstruoso y de subvertir la escritura de la otreidad no es única y particular del gótico; es un ejercicio literario que se ha venido practicado desde tiempos griegos y romanos y que ha aumentado en momentos de

¹¹ El crítico Robert Kiely en *The Romantic Novel in England*, circunscribe el gótico a su primera época (1764 – 1820) afirmando que muchas de las novelas consideradas góticas son en realidad románticas. Una posición similar es defendida por Nina Auerbach en *Romantic Imprisonment*.

encuentro entre culturas diferentes.¹² Lo que particulariza la aproximación del gótico a esta Otredad, es, por un lado, la ambigüedad de situaciones y personajes (*Drácula* es un tirano burgués que chupa la sangre de sus súbditos, pero es también una imagen de resistencia rumana frente al colonialismo británico; *Frankenstein* es un monstruo brutal al tiempo que un engendro incomprendido e infantil) y por el otro, la movilidad entre espacios y tiempos, factor al que contribuye la introducción de lo sobrenatural. Esta ambigüedad y movilidad posibilitan la creación de un lenguaje gótico que, según Lloyd Smith “is not merely a literary convention or a set of motifs: it is a language, often an anti-historicizing language, which provides writers with the critical means of transferring an idea of the otherness of the past into the present” (1).

El gótico como herramienta que posibilita la movilidad lingüística, geográfica y temporal de aquello considerado como “Otro” se complejiza con la introducción y utilización del horror como tema y herramienta narrativa que busca generar una sensación en los lectores (comúnmente miedo, pero también angustia, repulsión, terror). Éste es un punto crucial en la formulación de Punter, que nombra su libro sobre el gótico *The Literature of Horror*. En éste libro el crítico afirma que

¹² Podemos pensar por ejemplo, en un escritor como Plinio el Viejo (23-79) quien se interesa en las maravillas y prodigios naturales provenientes de oriente y de las zonas periféricas del Imperio Romano. Plinio describió un amplio repertorio de razas monstruosas – sobre todo es sus libros V al VII de su *Historia Natural* – sentando las bases tanto de los bestiarios medievales como de la manera en que Occidente se aproximaría a lo Otro durante siglos. Monumentales empresas, como el “descubrimiento” de América y la conquista posterior, se apoyaron en una episteme que daba por sentado la existencia de razas monstruosas y prodigios en tierras que se pre-conocían en el imaginario europeo. Como afirma Carlos Jáuregui refiriéndose a la construcción de la idea del canibal: “Colón no encuentra monstruos, ni noticia de ellos, “salvo” por los canibales, que si bien no son disformes, heredan de los monstruos – no hallados – gran parte de sus características morales [...] La concepción de esta monstruosidad (la del canibal) no fue producto de la observación etnográfica sino de noticias tamizadas a través de la lectura egótica del mundo” (50-51).

Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring the Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol.

(21)

Gótico y horror se presentan entonces como términos profundamente relacionados, interdependientes entre sí desde los inicios del género gótico en el siglo XVIII, y presentes tanto en novelas y cuentos – escritos a lo largo de dos siglos - como en películas – en un poco más de cien años.

Gótico cinematográfico

Desde su invención a finales del siglo XIX, y por su condición de proyección inmaterial, el cine ha estado interesado (ligado a) en lo sobrenatural, lo aterrador, lo misterioso, temas comunes y predilectos de las ficciones góticas. Muchos de los primeros filmes de la historia del cine son relecturas de obras góticas, o están modelados en temas góticos: *Le Manoir du Diable* (1896) de George Méliès, es un corto de vampiros influenciado por la obra de Stoker, publicada un año antes; *El Golem* (1914) de Paul Wegener, está basado en la obra de Gustav Meyrink; *El gabinete del doctor Caligari* (1920), obra maestra del expresionismo alemán, tienen claras influencias del romanticismo y de las atmósferas góticas; *Nosferatu, el vampiro* (1922) de F.W. Murnau, es una relectura alemana de *Drácula*; *Häxan* (1922) de Benjamin Chirstensen narra una historia de brujas basada en fragmentos del *Malleus Maleficarum* y *El fantasma de la*

ópera (1925) de Rupert Julian, está basado en el libro de Gaston Leroux. Como afirma Punter, es desde el expresionismo alemán y el gótico literario desde donde se empieza a definir cómo se verá el horror en el cine, la estética del cine de horror:

The horror film thus has a complexly twisted provenance: out, originally, of a body of legends which owes much to real or fake German and central European sources and “Transylvanian” settings, via English nineteenth-century fictional developments, but then mediated again through the directorial styles of the great German directors, Wegener, Wiene, Murnau and Lang. (346)

Posteriormente, el cine de Hollywood de los años 30, centrara mucha de su producción en las películas de monstruos, consolidadas en los primeros años por James Whale (*El doctor Frankenstein*, 1931) y Tod Browning (*Drácula* en 1931 y *La parada de los monstruos* en 1932). Como afirma Ian Conrich “a generic identity for the Gothic film was not to be established until the early 1930s, with the production of the Hollywood monster movies” (136). Estas películas dirigen su atención a lo seres monstruosos creados por el gótico literario, magnificando su popularidad y llevando sus historias a un público más amplio. Por esta razón, David Skal compara la función de las películas de horror de los años 30 y 40 con al arte surrealista, de moda en el mismo momento histórico, pero dirigido a públicos diferentes:

Horror films served as a kind of populist surrealism, rearranging the human body and its processes, blurring the boundaries between Homo sapiens and other species, responding uneasily to new and almost incomprehensible developments in science and the anxious challenges

they posed to the familiar structures of society, religion, psychology, and perception. (114)

El desarrollo de los estudios cinematográficos norteamericanos hizo que la producción de cine, y de cine de horror gótico, sobrepasara cuantitativamente a cualquier otra industria fílmica; no obstante, los cines nacionales en muchos otros países se interesaron en las posibilidades abiertas por el género. Por ejemplo, el cine de horror español y mexicano (sobre los cuales ahondaré más adelante) creó y produjo muchos de sus clásicos al mismo tiempo que la industria cinematográfica norteamericana, basándose con frecuencia en horrores góticos. Caso famoso es la versión española de Drácula, dirigida por George Melford, rodada en los mismos escenarios de la versión de Browning pero durante la noche.

En los años 40 aparecen obras importantes del género como *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock y *Gaslight* (1940) de Thorold Dickinson, y posteriormente, filmes icónicos del género dirigidos por Val Lewton, que varían y complejizan los temas góticos: *Cat People* (1942), *I Walked with a Zombie* (1943), *The Leopard Man* (1943), *The Curse of the Cat People* (1944), *The Body Snatcher* (1945). Los 60 traen consigo a otro director que, como Lewton, se “especializa” en el horror: el prolífico e imaginativo Roger Corman, quien filma - entre 1960 y 1964 - siete películas basadas en la obra de Edgar Allan Poe: *The Fall of the House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961), *The Premature Burial* (1962), *The Raven* (1963), *The Terror* (1963), *The Masque of the Red Death* (1964), and *The Tomb of Ligeia* (1964)” (Conrich 139). Otra explosión de cine de horror estadounidense ocurre en los años 70 y 80, con producciones de diferente calidad que de manera recurrente vuelven a los monstruos clásicos, al tiempo que crean toda una serie de

subgéneros.

Inglaterra, por su parte, aporta uno de los estudios más icónicos del cine de horror: *Hammer Films*. En funcionamiento desde los años 30, no es sino hasta finales de los 50 que se fortalece y se constituye en un símbolo del género gótico de horror, con la creación de *Hammer Horror* (que producirá filmes desde 1957 hasta 1974). La primera película de esta serie, *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein* 1957) de Terence Fisher, marca el acercamiento cinematográfico de *Hammer* – basado en relecturas de los monstruos clásicos del gótico, en muchas de sus películas - y define los actores que luego serán considerados sinónimos del horror: Christopher Lee y Peter Cushing. *Drácula* (1958) inicia la larga presencia del conde en el cine inglés, así como la legendaria rivalidad Drácula/Lee – Van Helsing/Cushing, y *La Momia* (*The Mummy* 1959) termina de definir la estética de la productora. Como afirma Brigit Cherry, “Hammer’s horror films were immensely successful – so much so that they became a major British cultural export during the late 1950s and 1960s” (75)

Recurrir a obras clásicas del gótico literario (*Drácula*, *Frankenstein*, *El golem*, *El fantasma de la ópera*) como una forma de iniciar la historia del cine de horror, muestra la importancia de éste género así como su pervivencia. Tanto los directores como el público reconocen como familiares (y desfamiliares) a los seres que están en escena, y reconocen su importancia, no importa si el enfoque cambia o se modifica (como en el caso de la versión de *Drácula* que presenta Murnau). Como afirma Punter, “The horror film is very similar to eighteenth-century Gothic fiction, in that, while being a popular form, it demonstrates on closer inspection both a surprisingly high level of erudition, actual on the part of its makers and also imputed to its audience, and also a very high level of

technical virtuosity” (347-48). Es a partir de una reificación de espacios lúgubres, cerrados, expresionistas, y de personajes recurrentes (el vampiro, el doble, el monstruo mecánico, el monje) como se adapta el género, ahora al cine, y se construye una estética gótica cinematográfica, que no sólo aparece en las adaptaciones fílmicas de obras literarias sino en el cine de horror en general.

El gótico, como se entiende y trabaja en esta disertación, atraviesa tiempos y espacios mutando y modificándose en el proceso, pero manteniéndose reconocible para un público - ilustrado o no en su historia - que carga y construye sus miedos en la medida que lee y/o observa textos y películas. Esto ha generado una tradición literaria y cinematográfica, y ha influido en la formulación de teorías que siniestramente retornan a él. Según Lloyd Smith, el gótico es reconocible a través del tiempo por la relación móvil que mantiene entre el pasado y el presente:

Modern Gothic – usable without attachment to a particular object – is not simply an illusion to its own *literary* past, a remote eighteenth-century genre; it is immediately recognizable to the contemporary sensibility – its features, for example, instantly capable of parody – as a distinctive shorthand, a code of iteration, which tends to imply a critical relation between the present and the past [...] there is no point in thinking of the Gothic as “pure”. (1-2)

Lo que atraviesa el tiempo en el gótico es su capacidad transgresora, liminal, que precisamente lo constituyó en un movimiento limítrofe y móvil. En esta medida, el recurso a lo sublime, a lo aterrador, y al horror como forma de transgredir funcionó y funciona para poderse situar como un espacio intermedio y encajar en diferentes

tradiciones literarias. Estas características se mantienen y pueden encontrarse en formas del género en Europa, Norteamérica, Asia, Oceanía y Latinoamérica.

Traslación latinoamericana

Abrí la caja y se me erizaron los cabellos de espanto:
debí ponerme monstruosamente pálido. Levanté la cabeza
horrorizado y vi a Lina que me miraba fijamente con
unos ojos negros, vidriosos e inmóviles.
Clemente Palma. *Los ojos de Lina*

Existe un gótico latinoamericano. Independiente de la literatura fantástica y el realismo mágico, existen textos y películas que continúan la tradición literaria y cinematográfica del gótico al tiempo que la violentan y transforman. Textos y películas que constituyen un corpus rico en adaptaciones, transformaciones y creaciones. Esta forma de gótico existe, no obstante la negación o desconocimiento por parte de la crítica. Spooner y McEvoy listan lo que ellas consideran como los espacios geográficos más significativos para el desarrollo y la movilidad del gótico literario: “from America, Scotland and Ireland to the postcolonial landscapes of Australia, Canada, the Indian subcontinent and the Caribbean” (2). En su mapa, América se limita a Norteamérica y el Caribe, omitiendo completamente la presencia de América del Sur.

Sucede lo mismo con gran parte de los académicos que trabajan este movimiento; los que no lo limitan a Gran Bretaña en el periodo que abarca el final del siglo XVIII y las dos primeras décadas del XIX, lo extienden únicamente hasta el Caribe, presentándolo como un derivado poscolonial en la mayor parte de los casos. Esto es lo que hacen Carol Margaret Davison y Ken Gelder al presentar el gótico del Caribe como un producto de ansiedades relacionadas con las plantaciones de esclavos y con una mala interpretación

de las culturas caribeñas, en su artículo incluido en la excelente compilación sobre el gótico *The Handbook of the Gothic*, editado por Marie Mulvey-Roberts. Sólo algunos pocos críticos reconocen textos latinoamericanos como posibles representantes del género: es el caso de Nancy M. Kason, quien trabaja el cuento “Horacio Kalibang o los autómatas” de Eduardo Ladislao Holmberg como una narración gótica, o Chris Baldick, quien en su antología *The Oxford Book of Gothic Tales* incluye cuentos de Alejandra Pizarnik, Jorge Luis Borges e Isabel Allende.¹³

Gran cantidad de escritores en Latinoamérica han trabajado temáticas góticas y utilizado sus recursos literarios desde múltiples perspectivas, siendo la literatura fantástica la puerta de entrada más común para ellos (hasta el punto de llegar a confundirse en algunos momentos). Aunque comparten temáticas y autores, lo que diferencia a la literatura fantástica de la literatura gótica es el manejo intencionado del terror y del horror en el gótico, y su ligazón con lo sublime y lo ominoso, respectivamente.¹⁴ Tanto en las narraciones góticas como en las fantásticas se experimenta una irrupción en la cotidianidad de los personajes, sólo que en las góticas la irrupción puede llevar a experimentar lo sublime aterrador o lo ominoso aterrador, paralizante, transformando la totalidad de la vida de quienes han sufrido la interrupción.

¹³ *La condesa sangrienta* de Pizarnik, “El evangelio según Marcos” de Borges y “Si me tocas el corazón” de Allende.

¹⁴ Según Punter “Horror, we might say, is crudely terminal; it has to do with what frightens, or disgusts, us to death. Terror, on the other hand, has the hallmark of a regime; it is both deeper and less total than horror, offering us the dual possibilities of submersion in a condition of political abjection and at the same time the thought of an escape into a realm where terror has ceased [...] Horror, we might say, induces, or capitalizes upon, impotence; from terror we can gain a certain sense of ourselves, and return to the world no doubt sadder but also potentially wiser” (Terror 244). Ejemplo del uso del horror serían los cuentos claustrofóbicos de Poe, en donde el personaje se enfrenta el horror de su destino y la imposibilidad de escapar; y del uso del terror algunas narraciones de Henry James, en donde la presencia de lo aterrador aterroriza, valga la redundancia, pero sirve a un propósito posterior.

De manera similar a como se desarrolló el gótico en Europa y Estados Unidos - y en algunos momentos de manera paralela – escritores sur y centroamericanos se interesaron en esta forma de escritura. Muchos leyeron las obras góticas en sus idiomas originales (inglés, alemán y francés), y otros en traducciones, que colaboraron con la difusión de la obra de narradores como Hoffmann y Poe; según Enriqueta Morillas es posible encontrar traducciones de Hoffmann al español desde 1830 (destacándose la de Cayetano Cortés en el *Semanario Pintoresco Español* en 1839) (9). Las de Poe vienen unos años después, siendo una de las primeras la “versión del cuento “A Tale of the Ragged Mountains”, que apareció en El Correo de Ultramar, en su primer número (3-9 enero) de 1853” (López Guix 4). Este periódico se publicaba en París dirigido a un público latinoamericano.

Desde los escritores que cultivan el género esporádicamente, como Rubén Darío y Amado Nervo, hasta cultores del género, como Leopoldo Lugones y Carlos Fuentes, todos colaboraron con la construcción de una forma propia, contribuyendo así fuera con un cuento o una novela. Decenas de escritores sientan las bases de una escritura, que aunque no se convierte en un movimiento definido, asedia y ronda las letras latinoamericanas hasta el presente, desde un giro que *tropicaliza* el movimiento gótico y lo enraíza en una tradición literaria *tropical*¹⁵. Poner fuera de lugar personajes y temas propios del gótico europeo y norteamericano, situándolos en entornos latinoamericanos para transformar, homenajear y criticar el género - *tropicalizar* lo gótico - es lo que se ha venido haciendo desde el siglo XIX en la literatura latinoamericana (y posteriormente el cine), recurriendo extensamente al horror, el terror y la ambigüedad.

¹⁵ Como afirmaré a lo largo de esta disertación, entenderé *lo tropical* como sinónimo de Latinoamérica, por la intención – crítica en la mayoría de los casos - de muchos escritores de exotizar lo propio como forma de posicionarse frente al gótico europeo y norteamericano, y como forma de crear un género particular.

Desde mediados del siglo XIX es posible encontrar en la literatura latinoamericana cuentos góticos que emulan, se nutren y complementan lo que se ha escrito y lo que se está escribiendo en el mismo momento en Europa y los Estados Unidos. Una amplia producción de narraciones cortas publicadas en diferentes países de Latinoamérica (re)elaboran el gótico en sus diferentes vertientes y lo empiezan a dotar de características idiosincráticas. Escritores como Juana Manuela Gorriti, Horacio Ladislao Holmberg, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones en Argentina, Rubén Darío en Nicaragua, Julio Calcaño, Luis López Méndez, Nicanor Bolet Peraza, Eduardo Blanco en Venezuela, José Asunción Silva y José Joaquín Vargas Valdés en Colombia, Francisco Zárate Ruiz y Teófilo Pedroza en México, empiezan a matizar y construir el corpus de lo que será el gótico latinoamericano en el siglo XIX.

El cuento “Gaspar Blodín” - escrito por el ecuatoriano Juan Montalvo¹⁶ en 1858 durante una de sus estancias en París - es uno de los primeros cuentos góticos que ilustra este reciclaje y fusión de formas. Ambientado en una posada en los Alpes, el cuento narra la historia de Gaspar Blodín, personaje con características vampíricas que es acusado de matar a su esposa y secuestrar a una niña, y finalmente es ajusticiado en Italia. Se trata de una historia tradicional de vampiros con una vuelta de tuerca al final: Blodín aparece en la posada en la que su historia de está siendo narrada. Esta narración es particular por la forma en que se sitúa, temporal y temáticamente, entre la ambientación de un gótico dieciochesco - la posada en donde se desarrolla la acción, las ruinas en donde se dan cita

¹⁶ Juan Montalvo (1832 - 1889) fue un escritor y ensayista ecuatoriano. “Poeta aficionado, cuentista eventual, lingüista meticoloso [...] intelectual versado en la literatura clásica universal y la cultura francesa” (López Martín 32). Originalmente escribió *Gaspar Blodín* en francés y luego lo tradujo al español, afirmando que lo había compuesto en un estado febril.

el vampiro y la bruja - y un gótico más decimonónico - la duda de si Blondín es un demente o un vampiro, el retorno y la aparición del personaje central al final, que se regodea en producir terror en el narrador:

-No tenga usted cuidado, señor alojero, replicó el desconocido; va usted a concluirlo en términos mejores.

Y levantándose de su rincón se acercó a nosotros, al mismo tiempo que se alzaba su gran sombrero auberniano de ancha ala. Miróle el tambero con ojos azorados, palideció, y gritó cayendo para atrás: ¡Blondín!... él es. (2)

El uso de elementos de ambas formas, demuestra tanto un conocimiento de los textos europeos por parte de Montalvo, como una intención de construir una forma mixta escrita en español (el texto fue publicado en el periódico *El Cosmopolita* de Quito en 1866).

Otro texto importante dentro del gótico latinoamericano es la serie de relatos “Coincidencias” (1867) de Juana Manuela Gorriti, compuesta por cuatro relatos: “El emparedado”, “El fantasma de un rencor”, “Una visita infernal” e “Hierbas y alfileres”.¹⁷ Cuatro narraciones con cuatro narradores diferentes (un vicario, un canónigo, una mujer mayor y un doctor), que construyen un verdadero muestrario de temas y personajes góticos: un sacerdote que encuentra el cuerpo emparedado de un clérigo gracias a una aparición en un sueño, en el primero; un drama familiar solventado por una aparición fantasmal, en el segundo; una presencia demoniaca que pocos pueden ver y que resulta

¹⁷ Juana Manuela Gorriti (1818 – 1892) fue una escritora argentina, que no obstante, paso la mayor parte de su vida en Perú, luego de que su familia saliera de la argentina huyendo del régimen de Juan Manuel Rosas. “Entre las historias vinculadas a su personalidad extravagante, se cuenta de ella que practicó el espiritismo y que vestía con atuendo masculino” (López Martín 38). Amiga de Ricardo Palma, muchas de sus narraciones aparecen en la *Revista de Lima*, medio difusor del romanticismo peruano. Además de “Coincidencias”, pueden citarse otros cuentos fantásticos y góticos importantes: “Quien escucha su mal oye” (1865), “La novia del muerto” (1865), “El Pozo del Yocci” (1868).

ambigua al saber que quienes lo ven son enfermos mentales, en el tercero; y en el cuarto, una historia donde se mezcla el magnetismo y la brujería. Los cuatro ocurren en ciudades peruanas o bolivianas en espacios ligados a la tradición gótica, como conventos aislados o casas antiguas, y como afirma Trinidad Barrera “en cada caso, ponen en evidencia una transgresión” (109).

A pesar de la concisión y brevedad (o gracias a ello) de los cuentos de Gorriti que componen “Coincidencias”, es posible observar el conocimiento y manejo de textos y temáticas góticas de la autora, así como su interés de construir una forma latinoamericana. Este interés se ve más claro en el último cuento – “Hierbas y alfileres” - en donde el tema del sabio doctor que se enfrenta a lo sobrenatural se pone fuera de lugar, es tropicalizado por la autora, oponiendo al saber magnético y farmacológico del médico un objeto brujeil boliviano. El final es ambiguo - como buena narración gótica - y revela la “coincidencia”, no permitiendo saber si lo que sana al enfermo es la extracción de los alfileres del muñeco antropomorfo o el remedio botánico preparado por el doctor Boso. Sin embargo, como el título lo indica, cualquiera de las dos formas serviría para explicarlo. Queda en manos del lector optar por una de las dos.

Esta serie de cuentos es sólo una muestra de las varias narraciones góticas y fantásticas que Gorriti escribió, y en las cuales se demuestran su amplio conocimiento de los temas y los autores. Tópicos como “sueños, extravíos neuróticos, locura, alucinaciones, telepatía, comunicaciones macabras con el más allá, espiritismo, hipnotismo, etc., constituyen (sic) un buen manual de los motivos más utilizados del género que Gorriti maneja con destreza, con ciertas dosis de humor y con una insistencia en la utilización de la primera persona narrativa” (Barrera 111). Como en los primeros

tiempos del gótico europeo, son mujeres latinoamericanas quienes se encargan de expandir el género.¹⁸

El cuento “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879) de Eduardo Ladislao Holmberg, es otro relato de gran importancia en los primeros años de esta forma narrativa en Latinoamérica.¹⁹ Como “Gaspar Blodín”, el cuento se desarrolla en Europa, en alguna ciudad de Alemania, y sus personajes son alemanes en su mayoría. Este hecho, que podría hacer pensar en una copia encuentra su razón de ser al leer la narración como un homenaje al tiempo que una burla de la literatura gótica y romántica alemana, particularmente de “El hombre de arena” de Hoffmann y de algunas obras de Goethe (Holmberg afirma que el matrimonio de dos de los personajes es muy natural, ya que “habían leído *Werther* y se amaban” (37)). Desde la dedicatoria del cuento, Holmberg lo presenta como un artefacto, como un “juguete discutible”, dedicado a un hombre de ciencia – José María Ramos Mejía – que acaba de publicar un libro, “delicia de los materialistas” (17). El hecho de ser un cuento fantástico dedicado a un hombre de ciencia, permea de entrada una narración cargada de ambigüedad (más si se tienen en cuenta que Holmberg mismo era un científico).²⁰

¹⁸ Muchos de los escritores iniciadores de lo que se denomina como literatura gótica fueron mujeres: Clara Reeve, Sophia Lee, Ann Radcliffe y Mary Shelley, así como posteriormente las hermanas Charlotte y Emily Brontë.

¹⁹ Eduardo Ladislao Holmberg (1852 – 1937) fue un escritor argentino, que aunque médico de profesión nunca la ejerció, dedicándose a la enseñanza y a la escritura. “Como científico darwinista y positivista aportó nuevos datos también a la física, la medicina, la geología y la arqueología” (López Martín 114). Fue además, director del Jardín Zoológico de Buenos Aires. Tradujo al español algunas obras de Arthur Conan Doyle, Charles Dickens y H.G. Wells.

²⁰ Según Nancy Kason, Holmberg “was the first important figure in Argentina to incorporate an interest in science into his literary production [...] Holmberg was a prolific writer and published numerous articles and books on topics such as evolution, zoology, botany and chemistry” (34).

A pesar de que Hoffmann no es el único escritor de la época que se interesó por los autómatas, “El hombre de arena” es uno de sus textos más conocidos, y ecos del mismo aparecen en el texto de Holmberg.²¹ Posterior a la dedicatoria, el equívoco entre la gravedad y la burla frente al tema y el cuento alemán se desarrolla con los personajes, cuyos nombres y descripciones se mueven entre los dos: el burgomaestre Hipnock, “que lleva este nombre debido a la circunstancia de haberse atragantado con un hueso uno de sus antepasados”, Luisa, “una preciosa criatura, muy parecida a las lindísimas muñecas que fabrican en Nüremberg” (19), Horacio Kalibang, autómata famoso y Oscar Baum, “fabricante de autómatas” con apellido de muñeco de palo²². La descripción de Luisa se acerca tanto a la de Olimpia en el “El hombre de arena” - por la dificultad de definir si es un ser humano o una muñeca-autómata - que es difícil no reconocer el homenaje a Hoffmann y su historia de un “hombre razonable [...] enamorar[do] de una muñeca” (77).

El homenaje se desborda y se convierte en bizarria, en exageración y burla, cuando se revela la existencia descontrolada de autómatas, descubrimiento que no parece afectar tanto al narrador de “Horacio Kalibang” ni al burgomaestre Hipnock – sorprendente, teniendo en cuenta que la noticia sobre la naturaleza autómata de Olimpia produce un

²¹ Un autómata es una máquina que imita la figura y, sobretodo, los movimientos de un ser animado (humano o animal) de manera autónoma. Aunque es posible encontrar autómatas desde la antigüedad egipcia y griega, su construcción adquiere una mayor importancia en el siglo XVIII, con famosos automatistas como Jacques de Vaucanson (1709 – 1782), Pierre Jaquet-Droz (1721 – 1790) - creador de los conocidos autómatas *La Pianista*, *El Dibujante* y *El Escritor* - Friedrich von Knauss (1724 – 1789), Wolfgang von Kempeler (1734 – 1804) - inventor del autómata ajedrecista “El Turco”, que aparece en el artículo de Poe *Maelzel’s Chess Player* - ; y en el siglo XIX, con automatistas como Jean Eugène Robet Houdin (1801 – 1875) y Enrique Maillardet (1745 – ?). Se les considera los antecesores de los robots modernos.

²² Teniendo en cuenta que *Baum* en alemán significa árbol, el personaje está predestinado a ser un constructor de marionetas (autématas), y de esta forma ser el tronco del árbol genealógico del cuál proviene la nueva raza de autómatas que eventualmente remplazarán a los humanos.

brote psicótico en Nataniel -, y los dirige más bien a una cadena de develamientos “maravillosos” que ponen en duda la existencia de los humanos, posiblemente reemplazados por los autómatas. Se le revela entonces un complot de dimensiones planetarias al burgomaestre que pregunta cándidamente:

-¿Y están todos aquí?

- No; hay algunos miles de ellos que andan rodando por el mundo. Cuando se les acabe lo que ustedes llaman la cuerda, y que nuestro conductor llama su habilidad, volverán a recibir nueva fuerza y entonces, señor burgomaestre, entonces... buenas noches. (36)

El cuento se llena de autómatas que brotan y están dispersos en todas partes, y al final - maravillosamente ambiguo frente al tipo de automatismo a que se refiere el autor y frente a la existencia de los mismos – sólo queda la advertencia del burgomaestre a su hija:

Tendrás hijos si obedeces, como todo el mundo, al automatismo orgánico [...] Y cuando tenga un nieto, que será mi gloria y mi encanto, yo sabré decirle, y si muero díselo tú: “Hijo mío, antes de esparcir los aromas que broten de tu corazón, examina con cuidado si no es un autómata la copa que los recibe”. El lector tocará los demás resortes. (38)

Esta última frase hace referencia al cuento como juguete (¿autómata?), que Holmberg nombra en la dedicatoria, y al que el lector tiene que activar y movilizar, ya sea para asustarse o para burlarse de él (no en vano es un “juguete discutible” dedicado a un científico). La función del cuento gótico entonces se complejiza, a pesar que una de las características de este tipo de literatura es la ambigüedad: ya no sólo es un dispositivo

aterrador, sino también un espacio lúdico dentro y fuera del texto. Esta posición textual y metatextual demuestra, tanto un conocimiento del cuento de Hoffmann y de otros escritores románticos y góticos, como la posibilidad de distanciarse de estos escritos, produciendo un texto que emula (y es) un relato gótico y continua la tradición, pero que al tiempo critica al género: doble función que hibridiza el cuento y lo convierte en parte de un género particular. Esta es una posición parecida a la adoptada por Jane Austen, con respecto a las novelas de Radcliffe.²³

Temáticas y atmósferas son recreadas y utilizadas por escritores latinoamericanos decimonónicos que se dan a la tarea de escribir en clave gótica. Los recursos estilísticos también se adaptan, y lo que es una técnica recurrente en el cuento y la novela gótica europea, sigue siendo recurrente pero se convierte en un espacio de subversión (consciente e inconsciente) para los latinoamericanos. Por ejemplo, muchas de las narraciones góticas comienzan con una reunión de un grupo de personas, congregadas ya sea por un motivo específico (una fiesta, una comida) o por el azar (en una posada, en un hotel); en un momento específico una persona empieza a contar una historia que ha vivido o que ha escuchado de alguien cercano, y que a pesar de lo extraña o inverosímil, narra como verdadera. En muchos casos el narrador es un viajero que ha regresado de la periferia europea, ya con recuerdos triunfales ya traumatizado por sus recuerdos. Esta estructura se mantiene en los cuentos góticos latinoamericanos, pero hay cambios que tienen que ver con los lugares de procedencia de los narradores y con la actitud hacia la historia que cuentan.

²³ En *Northanger Abbey* (1818) Austen parodia y lleva hasta el extremo la estructura de las historias góticas, lo mismo que Thomas Love Peacock en su burla de la novela gótica *Nightmare Abbey* (1818).

Tomo dos casos en particular: uno es el cuento “El caso de la señorita Amelia” (1894) de Rubén Darío y el otro es “Los ojos de Lina” (1896) de Clemente Palma²⁴. El primero – una de las pocas incursiones de Darío en lo gótico- fantástico – es narrado por el “doctor Z”, sabio argentino, que ha adquirido su conocimiento recorriendo el mundo, adentrándose en las enseñanzas ocultas de los sabios “de Oriente y Occidente”:

Busqué, busqué con tesón lo que mis ojos ansiaban contemplar, el Keherpas de Zoroastro, el Kalep persa, el Kovei-Khan de la filosofía india, el archoeno de Paracelso, el limbuz de Swedenborg; oí la palabra de los monjes budistas en medio de las florestas del Thibet; estudié los diez sephiroth de la Kabala. (86)

El doctor Z decide narrar su historia, que enuncia como verdadera y vivida por el mismo, como un comentario a una acotación sobre la posibilidad de detener el tiempo. Comentario únicamente, ya que la sabiduría occidental y oriental del doctor se queda corta a la hora de explicar (se) por qué al volver a la Argentina encuentra a su pequeña amiga Amelia aún como una niña, igual a como la conoció veintitrés años atrás, pidiéndole bombones como si el tiempo no hubiera pasado. El tiempo no pasó para ella y si mucho para él, envejecido y con más conocimiento. Este retorno violento de lo familiar que asalta al doctor Z – que esperaba encontrar una mujer – constituye la base del efecto ominoso y horrorífico del cuento, y es también el comentario sobre la inutilidad de un saber que debería poder explicar, o por lo menos matizar, la confusión del sabio. El

²⁴ Clemente Palma (1872 – 1946) fue un escritor peruano, hijo del también escritor Ricardo Palma. Iniciador del cuento fantástico en el Perú, Lola López Martín afirma que “sus crónicas, aparecidas con el seudónimo de Corrales, causaban expectación entre los lectores por el peculiar modo de casar lo fantástico con lo pintoresco local, por su ironía para retratar la sociedad limeña y sus costumbres” (200). Sus cuentos están influenciados en gran medida por las narraciones de Poe, Hoffmann, Chéjov y Maupassant.

hombre ilustrado argentino no puede explicar un suceso sobrenatural ocurrido en su tierra, ni siquiera con herramientas y conocimientos “superiores” adquiridos en tierras lejanas.²⁵

Por su parte, en el cuento “Los ojos de Lina”, el narrador es un militar inglés de ascendencia noruega, que con la mayor circunspección afirma a su público que lo que va a referir “se trata de una historia verídica, de un episodio de mi vida de novio” (90). Luego de esta aclaración comienza una narración que podría haber salido de la pluma de Edgar Allan Poe: el relato de un hombre obsesionado por los ojos de su novia. Como si se tratara del protagonista de “Berenice” o “Ligeia”, el teniente Jym está poseído por el recuerdo y la imagen de los ojos de Lina, que le producen por igual fascinación y profundo terror: “empezaré por decirles que Lina tenía los ojos más extrañamente endiablados del mundo. Ella tenía diez y seis años y yo estaba loco de amor por ella, pero profesaba a sus ojos el odio más rabioso que puede caber en el corazón de un hombre (90). Lina es la musa gótica por antonomasia: “morena y pálida”, con largo cuello y boca roja como la sangre; además, sus ojos se constituyen en el objeto sublime que tanto encantaría a los románticos y góticos.²⁶

Luego de cortejar a Lina y de escapar constantemente al influjo de sus ojos, el teniente Jym decide casarse con ella, no sin antes expresarle el miedo que sus ojos le producen.

Como heroína gótica consecuente, Lina abraza el terror de su amado y en aras de

²⁵ El cuento *La muñeca reina* (1964) de Carlos Fuentes es un homenaje y una recreación del cuento de Darío. Incluso el nombre de la protagonista del cuento – Amilamia – se relaciona directamente con la Amelia del poeta nicaragüense.

²⁶ Alison Milbank, citando a Edmund Burke, afirma que “Burke, unlike some contemporary aestheticians, locates the sublime purely in terms of fear, the source of which is the ‘king of terrors’ himself – death – and a sense of possible threat to the subject’s self-preservation” (236).

conjurarlos y volver a recibir su mirada se arranca los ojos y se los da a Jym como regalo de boda. La última imagen de la narración tiene un efecto similar al de la caída de los dientes en “Berenice”²⁷: “Lina estaba ciega. Como huéspedes azorados estaban en las cuencas unos ojos de cristal, y los suyos, los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre” (96).

A pesar que esta cruenta y horrificada imagen es el final de la historia del teniente Jym, el cuento no termina ahí: el narrador que la cuenta tal como la escuchó recuerda también cómo reacciona el teniente ante el desconcierto y silencio de sus oyentes. El militar se ríe estruendosamente y luego de pontificar que ninguna mujer haría tal sacrificio, “culpa” al ajenjo de la “historia inverosímil” que acaba de narrar. Palma desconstruye el relato gótico que acaba de construir, claro homenaje a Poe tanto en el tema como en la forma, refiriéndolo a un delirio alcohólico; al tiempo, se burla y critica al mismo Poe como escritor, haciendo un comentario velado sobre la forma como fueron escritos muchos de sus cuentos.²⁸

²⁷ “I bounded to the table, and grasped the box that lay upon it. But I could not force it open: and in my tremor it slipped from my hands, and fell heavily, and burst into pieces; and from it, with a rattling sound, there rolled out some instruments of dental surgery, intermingled with thirty-two small, white and ivory-looking substances that were scattered to and fro the floor” (147).

²⁸ El ajenjo o absenta es una bebida alcohólica con un alto contenido de alcohol (de 82 a 89%). Se bebe desde la antigüedad, primero con fines medicinales y luego comerciales, alcanzando gran fama en la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX. Según afirma Eduardo Berti “El apogeo ocurrió entre 1880 y 1914. En 1910 se bebían en Francia 36 millones de litros de absenta anuales. Las cinco de la tarde pasó a ser “la hora de la fête verte” (hada verde). A fines del siglo XIX había unos doscientos fabricantes de ajenjo”. Su popularidad creció entre artistas e intelectuales: “la bebida era estimada por la bohemia “decadente” como afrodisíaco y fuente de inspiración. Entre los bebedores estaban Edgar Poe, Jack London, August Strindberg y Oscar Wilde, para quien un vaso de ajenjo era “poético como una puesta de sol” (Berti).

En los dos casos se trata de personajes europeos o europeizados que retornan a sus recuerdos de tierras lejanas para contar historias sobrenaturales, que pueden o no ser reales. Hasta aquí no hay mucha diferencia con los relatos europeos o norteamericanos. Lo que los individualiza es la posición crítica y ambivalente de los narradores y de los escritores: en el caso del cuento de Darío, la imposibilidad de explicarse el suceso sobrenatural aún con un gran conocimiento en el tema, y en el de Palma, la desconstrucción de cuento y maestro, en un gesto que, como en el cuento de Holmberg, homenaja y se burla.

Temas frecuentes en el gótico, como el incesto y el “entierro prematuro” fruto de la catalepsia (fundamental en Poe), aparecen también en cuentos góticos latinoamericanos de fin del siglo XIX y principios del XX. El primero está presente en cuentos como “¿Una mariposa?” (1897) de Leopoldo Lugones, y el segundo en “El día de difuntos en mi cuarto” (1887) de José Joaquín Vargas Valdés, “Catalepsia” (1901) de Carlos Díaz Dufoo, y “El dictado del muerto” (1901) de Rubén Campos²⁹. Los tres trabajan con el horror de ser enterrado en vida, tema de interés tanto del cuento gótico como de la prensa de la época. Como afirma Vargas Valdés en una nota a su cuento-crónica, “la prensa europea anuncia lo frecuente que está haciéndose el hecho de enterrar personas vivas, y que de nuevo se están tomando precauciones para evitarlo. Que estas líneas pudieran contribuir aquí a tal obra de caridad” (67).

29 José Joaquín Vargas Valdés (1830 – 1899) fue un escritor y ensayista colombiano. Casi todas sus publicaciones tienen que ver con política, educación e historia, aunque también escribió artículos literarios, la mayor parte de ellos bajo un seudónimo (*Artículos y ensayos* ix). Carlos Díaz Dufoo (1861 – 1941) fue un escritor y periodista mexicano, gran divulgador de las ciencias económicas en el país. Junto con Manuel Gutiérrez Nájera fundó la Revista *Azul* en 1894 (López Martín 228). Rubén Campos (1876 – 1945) fue un académico, diplomático y escritor mexicano.

El cuento de Rubén Campos, “El dictado del muerto”, es de particular interés ya que liga el necrofílico tema de la catalepsia con el espiritismo, ambos tópicos de moda en los círculos literarios de finales del XIX y principios del XX.³⁰ Son un par de amigos positivistas, descreídos con respecto a los espíritus (el personaje científicista que no cree en lo sobrenatural es una constante en las historias góticas) pero interesados en casos curiosos, quienes narran el cuento de Campos. Los dos acuden a una sesión espiritista sólo por el placer de desenmascarar al médium, y desde su llegada critican y caricaturizan a los personajes que encuentran, llamándolos “fanáticos”, “mansos, vacuos” (127), así como histérica a la mujer que va a servir de médium en la sesión. Al no tener material *in situ* para burlarse, ya que la sesión es rápida y abruptamente cancelada luego del trance de la mujer, los amigos roban la hoja de papel en donde está escrito el dictado del espíritu y escapan a un café a leerlo. Su curiosidad se transforma en horror cuando descubren que el espíritu del esposo de la mujer - quien “habló” en la sesión espiritista - narra cómo fue enterrado vivo tras sufrir un ataque de catalepsia que, aunque lo paralizó, no lo privó de la capacidad para percatarse de todo lo que sucedía a su alrededor.

“El dictado del muerto” es profuso en detalles sobre las sensaciones, sentimientos y pensamientos del hombre que se sabe perdido, pero que no obstante trata de moverse y comunicarle a alguien su situación. Paradójicamente, lo que se constituye en el climax del horror en la narración, está matizado al mismo tiempo con un toque de humor negro; el hombre (espíritu que narra) empieza a recobrar la sensación y el dominio de su cuerpo

³⁰ Escritores latinoamericanos como Juana Manuela Gorriti, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José María Vargas Vila y posteriormente Horacio Quiroga y Macedonio Fernández, tuvieron relación con el espiritismo, ya fuera en forma de vinculación a grupos espiritistas o por un amplio conocimiento del tema. Morillas Ventura afirma que mucho del desarrollo del relato fantástico en España y Latinoamérica tuvo que ver con la difusión del espiritismo la península y el continente americano (12).

sólo cuando es introducido en el hoyo de su ataúd, cuando empieza a escuchar la tierra golpeando el cajón:

Entonces sentí un zumbido sordo, como de riada que desciende, en mi cráneo, en mis sienes, en mis arterias... ¡Era la sangre, la sangre vivificadora que se precipitaba de nuevo en mi organismo para bañarlo con su riego de vida!...En ese instante supremo, oí con terror inconcebible un ruido sonoro y siniestro sobre mi ataúd. ¡la primera paletada de tierra!, y luego un redoble furioso que caía cada vez más sordo...”. (133)

El instante en que el narrador se siente vivo de nuevo, sólo le permite una nueva agonía, ahora solitaria en su ataúd: “¡Vivo!... ¡al fin vivo!...Y la asfixia...” (133). La influencia de los relatos “calepticos”, o de enterramientos prematuros de Poe - cuyo ejemplo más importante es *El entierro prematuro* de 1844 - es visible en el cuento de Campos, sólo que en éste, el tema está enriquecido y ampliado por la posibilidad de escuchar/leer la perspectiva del enterrado gracias al espiritismo. Mientras en “El gato negro” (1843) observamos la imagen de la mujer emparedada con el gato y en “El tonel del Amontilado” (1846) vemos a Montresor enterrar vivo a su enemigo, en “El dictado del muerto” podemos escuchar y vivir el horror del hombre que se sabe vivo pero está siendo enterrado y no puede hacer nada para remediarlo. Narrar la catalepsia y el temor a ser enterrado vivo, o la espera de la muerte entre dos paredes sin ninguna posibilidad de escapar, es una forma de apropiar el horror que esto genera; en los dos casos Poe es sin duda alguna un maestro, y Campos un discípulo innovador, que introduce en el momento de horror la posibilidad de una sonrisa macabra, o irónica.

En este panorama gótico latinoamericano del siglo XIX, aparecen también relatos que

tienen como protagonistas a figuras tan icónicas como el vampiro y el muerto resucitado, inmortalizadas en Europa a través de *Drácula* y *Frankenstein*. Con respecto al vampiro, cabe destacar el cuento “Tristan Cataletto” (1893) de Julio Calcaño, publicado cuatro años antes del *Drácula* de Stoker.³¹ El vampiro presentado en este relato no es un noble o un burgués, sino un hombre común obsesionado con vengarse de otro hombre que le quitó a su esposa. Un pacto diabólico, en donde el diablo no exige el alma sino la sangre del firmante, hace que Tristan Cataletto se convierta en un vampiro y pueda llevar a cabo la venganza contra su enemigo, luego de lo cual continúa asolando el pequeño pueblo en donde vive. La intervención de un monje taumaturgo - que afirma que “el bastón de Santo Tomás no es sino la Suma Teológica” – detiene al vampiro usando un conjuro que parece ser una mezcla de la técnica tradicional para matar vampiros y pericias tecnológicas (o místicas):

Es necesario desenterrar el cadáver, pasarle el corazón con una larga aguja bañada en agua bendita, y clavar luego alrededor de la tumba largas espadas con la punta al aire, porque estos fantasmas de luz sideral, eléctrica o magnética, sólo se descomponen por la acción de las puntas metálicas que atraen el fluido o luz al lugar común que le tiene reservado el eterno. (106)

Este vampiro – llamado “brucolaco” en el cuento – es un intermedio entre el vampiro medieval (muerto viviente carente de razón) y el vampiro gótico – romántico (consciente

³¹ Julio Calcaño (1840 – 1918) fue un novelista, poeta, traductor y periodista venezolano. Gran polígrafo y cofundador de la Real Academia venezolana de la Lengua (Sandoval 81).

y calculador, refinado por el tiempo, además de erotizado).³² Así, Tristan Cataletto vampiro se parece bastante al Tristan Cataletto vivo, igual de triste y taciturno, sólo que movido por la sed de sangre (ya no de venganza) que es lo que lo mantiene vivo y lo que lo hace matar a su propio nieto. Mantener el mismo carácter al estar vivo y al estar muerto, es lo que le da cierta ambigüedad al personaje; es decir, no es por pura maldad que Cataletto pacta con el diablo, sino por una debilidad de carácter, así como por el deseo de vengarse del hombre que le arrebató a su esposa y lo sumió en la tristeza. Aunque esto no salva al personaje, si le da una complejidad mayor que si fuera únicamente la víctima transformada de un vampiro o un brujo, o si hubiera realizado el pacto únicamente para adquirir riqueza y poder.

El tema del muerto resucitado a través de la ciencia, heredado de los trabajos del doctor Frankenstein, aparece primero en el gótico latinoamericano con el cuento “Confesión auténtica de un ahorcado resucitado” (1861) de Juan Vicente Camacho.³³ En esta historia - menos romántica que la novela de Mary Shelley, pero con elementos góticos similares - un científico se da a la tarea de devolverle la vida a un condenado a muerte. La resucitación es motivada tanto por el interés positivista del protagonista, como por, y sobre todo, el interés de prevalecer y la curiosidad del condenado a muerte, elemento que introduce un giro con respecto a relatos como *Frankenstein*, en donde la

³² Calcaño demuestra su conocimiento sobre vampiros al referirse a Cataletto como “brucolaco”, versión españolizada del griego *vrykolakas*, término usado en la antigua Grecia para referirse a quienes se convertían en muertos vivientes por haber sido asesinados o haber muerto sin los rituales adecuados. Según Dudley Wright, autor de la primera crónica de vampiros del siglo XX (*The Books of Vampires* 1914), el nombre “wukodalak, vurkulaka or vrykolaka” también era usado por los pueblos eslavos para referirse a los vampiros (17).

³³ Juan Vicente Camacho (1829 – 1872) fue un poeta y escritor venezolano. “Desde 1853 se radicó en Perú [...] con el venezolano Hilarión Nadál fundó el Heraldo de Lima” (Sandoval 65).

reanimación se lleva a cabo únicamente por el interés científico del sabio. Luego de discutir con sus doctores la posibilidad de ser reanimado después del ahorcamiento, Alberto Heecks (el hombre condenado a muerte) le pregunta al protagonista del cuento con la mayor tranquilidad:

Oiga usted, dijo Heecks dirigiéndose a mi; ¿me promete usted hacer todo lo posible por volverme a la vida después de mi ejecución? Yo creo, hablando formalmente que voy a morir y que para mí todo acabó; por consiguiente la súplica de un moribundo es sagrada ¿me lo promete? (74)

Heecks cuestiona a los “sabios doctores” que acuden para hacer estudios analíticos, fisiológicos y psicológicos en su persona, con preguntas sobre los métodos de ajusticiamiento menos dolorosos y la posibilidad de sobrevivirlos. El reo es presentado como una curiosidad penal y psiquiátrica por las condiciones del crimen - el asesinato de toda la tripulación de un barco en el que Heecks es el único sobreviviente, y por ende el único inculpado – y por sus condiciones personales – es descrito como un hombre de fisionomía “salvaje y siniestra” con ningún sentido de culpabilidad.

Haciendo uso de “todos los tesoros de la ciencia” – principalmente un “baño electromagnético” que produce constantes descargas eléctricas - los médicos son capaces de volver a la vida a Heecks, quien no obstante estar vivo, queda ciego de un ojo y con medio cuerpo paralizado. Al recobrar el sentido y la capacidad lingüística, el reo increpa a sus doctores por haberlo resucitado en dichas condiciones; como el monstruo de Frankenstein, Heecks preferiría no haber vuelto a la vida y culpa a los científicos de su situación, sólo que en su caso él también tienen una responsabilidad en la decisión.

Además de la cercanía temática de este relato a narraciones góticas de muertos vueltos

a la vida, dos elementos fundamentales del gótico literario aparecen en él: el barbarismo (encarnado por el condenado a muerte), y la ambigüedad (con respecto al culpabilidad o inocencia de Heecks, a los resultados del experimento, al desenlace de su historia y a la responsabilidad moral de los médicos). Es gracias al primero que los doctores - posiblemente frenólogos y criminalistas seguidores de Lombroso - se interesan en Heecks, y por el segundo, que al lector le queda imposible saber con certeza si se trata de un asesino monstruoso convertido en muerto vivo, o de una víctima tanto del sistema penal como de la ciencia. Ni siquiera su “confesión” (más bien una reafirmación de su inocencia) con el narrador lo salva completamente, ya que el proceso jurídico en su contra continúa y él promete no volver a pronunciar palabra.

“Kábala práctica” (1897) de Leopoldo Lugones es otro cuento en donde el tema del muerto resucitado aparece ligado con la ciencia, sólo que a diferencia de la narración de Camacho, esta vez el muerto es resucitado “para” la ciencia y no “por” la ciencia. Jóvenes ávidos de conocimiento son de nuevo sus protagonistas: Eduardo, un naturalista que adquiere el esqueleto de una mujer joven para su gabinete de historia natural, y su amigo, quien narra la historia para entretener a su amiga Carmen. Este último cuenta como el esqueleto, desde el gabinete, se convierte en una presencia constante en las charlas con Eduardo, muchas de ellas materialistas, pero otras centradas en la literatura de Poe, Villers de l’Isle-Adam y Eliphas Lévi. Es en el contexto de estas conversaciones - y pensando en la posibilidad de hacer retornar a los muertos - que el coleccionista promete su mano al esqueleto a modo de chanza, recibiendo posteriormente, entre sueño y vigilia, la visita de la mujer fantasmal a quien pertenecieron los huesos - y que se ha convertido en su prometida.

Hasta este punto, “Kábala práctica” es una historia de fantasmas más o menos común, ocurrida a una tercera persona, y usada como forma de entretenimiento. No obstante, Lugones da un giro que introduce la ambigüedad y el horror en la vida del narrador: ya finalizada la historia Carmen se levanta de la silla y cae al piso desmayada; cuando el hombre la levanta para llevarla a su habitación descubre con horror que la mujer no tiene huesos: “Pero aquel contacto me dejó una impresión horrible que me perseguirá mientras viva [...] El cuerpo no tenía coyunturas, se doblaba por todas partes: parecía una bolsa llena de agua. ¡Qué horrorosa impresión acababa de crisar mis nervios! Creedlo, que así es la verdad: *¡aquella mujer no tenía huesos!*” (102). El horror explota y se desliza por las páginas del cuento: tanto por el descubrimiento y la sensación del protagonista al alzar a la mujer, como por la sensación de ambigüedad que deja no saber por qué Carmen no tiene huesos (y lo que es más grave, si ella es la misma mujer de la historia).

Como se ha visto en estos pocos ejemplos, en la literatura decimonónica en Latinoamérica existen textos que pueden denominarse góticos, ya por su filiación explícita con autores o temáticas, ya por elecciones estilísticas que los ligan con un espíritu de época y con una intención de narrar el horror. En los dos casos, hay una conexión con lo que se produjo y se produce en Europa y Norteamérica en los siglos XVIII y XIX, que como se ha afirmado, pasa de igual manera por el homenaje que por la crítica. Los elementos literarios góticos son reciclados y utilizados por los escritores latinoamericanos, que con un gran conocimiento del género los adaptan y transforman, invirtiéndolos en muchos casos.

Una mudanza, un acto de poner fuera de lugar, es lo que se lleva a cabo en varios de los cuentos tratados anteriormente, tanto del lugar de origen o de desarrollo del monstruo,

como de la situación sobrenatural: ya no es la periferia europea (Transilvania, Oriente, el Caribe) sino Europa misma. El Otro monstruoso está en el viejo continente, lugar en donde se desarrollan muchas de las narraciones o de donde provienen muchos de sus protagonistas. La totalidad del espacio del cuento, o algunas partes, se desarrolla en ciudades europeas o norteamericanas, en un acto que ubica a los narradores y a las narraciones dentro un circuito de transmisión y continuación del género (así sea imaginariamente), pero que a la vez, invierte el lugar de la otredad, de la monstruosidad. En otros casos (como en muchos cuentos de Gorriti) en donde la narración se desarrolla en América Latina, la ciencia europea no sirve, o sirve a medias, para explicar o tratar con lo sobrenatural y es necesario recurrir a otros saberes. Los narradores latinoamericanos adaptan y transforman lo gótico, poniéndolo “fuera de lugar” y mostrando como parte de esta transformación tiene que ver una inversión de la colonialidad gótica en los textos latinoamericanos, con la transformación del lugar del Otro - del espacio de residencia y movilización – y con la utilización consciente del espacio anteriormente asignado a lo monstruoso (la selva, las antípodas).

Luego de esta contextualización sobre el desarrollo del gótico en Europa y los Estados Unidos, así como en la Latinoamérica decimonónica, es posible moverse a un trabajo más puntual sobre la forma en que ha funcionado el mecanismo de *tropicalización de lo gótico* en textos y películas particulares y representativas de tres contextos latinoamericanos, así como los usos que se le ha dado al género en cada uno: la zona del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), Colombia y México.

CAPITULO I

Tren al Sur³⁴. Tropicalización del gótico en el Rio de la Plata

“El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya,
cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente al río.

Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto,
Asciende el bosque, negro también”.

Horacio Quiroga. *A la deriva*

“Nosotros – o casi todos nosotros - estábamos desde
largo tiempo atrás iniciados en el ambiente tropical”.

Horacio Quiroga. *El regreso a la selva*

Parece un contrasentido comenzar una disertación dedicada a la forma en que se *tropicaliza* el género gótico, en el sur de América, la parte que se consideraría menos tropical del continente. No obstante, el término tropical se utiliza aquí como un concepto amplio (zona intertropical) e incluyente, que para fines representacionales ha servido como sinónimo de Latinoamérica y que ha sido usado por escritores y cineastas, tanto para generar una pertenencia – lo tropical como un expresión que une a los latinoamericanos - como para caricaturizar las imágenes de y sobre América del Sur – la perpetuación de un imaginario. Teniendo en cuenta la utilización intencional de escenografías tropicales por parte de escritores del gótico latinoamericano (ya sea para representar lo Otro o para criticar esa representación), las selvas, llanuras boscosas del Chaco y zonas pantanosas de Argentina, Uruguay y Paraguay tendrán un estatuto tropical igual al de sus correlatos ecuatoriales.³⁵

³⁴ Hago referencia a la canción *Tren al sur* (1990) del grupo chileno *Los prisioneros*, banda pionera del rock chileno y de gran importancia para el Rock en Español.

³⁵ Se denomina zona intertropical al espacio comprendido entre el trópico de Cáncer y el trópico de

Este espacio literario rioplatense se presentó como un entorno propicio para el establecimiento y producción de textos góticos desde el siglo XIX. El contraste entre el rápido desarrollo industrial y cultural de las ciudades costeras y la ruralidad y el atraso del interior – ilustrado por la antinomia sociopolítica de civilización y barbarie – abrió la puerta para que el interior (la selva, el Chaco) se enunciara no sólo como el contexto de la barbarie como falta de cultura, sino también como el lugar endémico de la Otredad en su expresión más literal, esto es, como monstruosidad. Esta zona se presentó como idónea para ubicar lo familiar desfamiliar de las jóvenes naciones del sur de América, el espacio que - aunque es parte de la nación - alberga lo más alejado e irreconocible de la misma.

Gracias al contacto constante de escritores y humanistas con la producción gótica europea y estadounidense, así como el sistema de traducciones tanto del inglés como del francés, esta otredad tomó en muchos casos la forma de monstruos y horrores propios del género gótico, posibilitando una práctica amplia de este tipo de escritura: desde Gorriti y Holmberg, precursores decimonónicos que sientan las bases, hasta los cultores del género, quienes centran parte de su producción en narraciones que pueden considerarse góticas. Es el caso de Leopoldo Lugones (1874 – 1938), Macedonio Fernández (1874 - 1952) y Horacio Quiroga (1878 - 1937). Estos escritores transportan temas comunes a los relatos góticos europeos y anglosajones - el doble, el retorno de lo ominoso, la influencia de lo demoniaco y lo sobrenatural – tanto a las selvas como a las ciudades latinoamericanas, poniéndolos *fuera de lugar* y de esta manera *tropicalizándolos*. Este ejercicio amplía y complejiza el espectro (o los espectros) de los horrores góticos, así

Capricornio. Dibuja una franja latitudinal en la tierra caracterizada, entre otras cosas, por la incidencia de rayos solares verticales por lo menos una vez al año. Cubre gran parte de Latinoamérica, desplegándose desde la zona media de México hasta el norte de Argentina.

como su capacidad transformativa, metamórfica. Animales y plantas emergen como presencias constantes en los cuentos fantásticos de Lugones, Fernández y Quiroga: aparecen como protagonistas, como seres independientes de los humanos y en muchas de estas narraciones, como una fuente de horror.

Cuentos como “¿Una mariposa?” (1897), “El escuerzo”, (1906) “Yzur” (1906) y “Los caballos de Abdera” (1906) de Lugones; “El zapallo que se hizo cosmos” (1896) y “Tantalia” de Fernández, y gran parte de las historias de los *Cuentos de la selva* (1918) y *Anacóna* (1921), pero particularmente “El almohadón de pluma” (1907), “La insolación” (1908) y *El mono que asesinó* (1909) de Quiroga, sitúan a animales y plantas tropicales y subtropicales como protagonistas de relatos góticos, presencias que por una u otra razón pueden llevar a experimentar un horror del cual no se puede escapar. Esto constituye un giro particular frente a las narrativas góticas europeas de finales del siglo XIX y principios del XX, en las cuales predomina un humanismo que sólo tiene cabida para los animales como personajes secundarios (con notables excepciones como “Los crímenes de la calle Morgue” [“The Murders in the Rue Morgue” 1841] de Poe) o como encarnaciones momentáneas, en el caso de los vampiros que son capaces de metamorfosearse en animales (Drácula es el caso más famoso).

Muchas de estas narraciones además, se basan en leyendas regionales o historias que ligán el horror gótico con espacios latinoamericanos. Es el caso de cuentos como “El Escuerzo” de Lugones, “historia verdadera” de un animal maldito, un sapo que “no perdona jamás al que lo ofende” y que “si no lo quemán, resucita, sigue el rastro de su matador y no descansa hasta que no puede hacer con él otro tanto” (105). Ambientado en el campo argentino, parte de él es narrado por una vieja criada, conocedora de leyendas y

espantos, cuyo público son sus jóvenes patrones que la escuchan dubitativos (entre ellos el narrador de la totalidad del cuento). Su misión al narrárselo es advertirlos sobre el animal maldito, ya que el niño ha encontrado uno y es posible que si no queman el cuerpo, el escuerzo vuelva a vengarse y suceda lo mismo que en la narración. Esta estrategia de la historia dentro de la historia – común en las narraciones góticas - tiene que ver también con la instauración y generación de la ambigüedad, ya que el relato oral se enuncia como verdadero y termina fusionándose con la historia real del texto, que nunca es terminada.

Teniendo en cuenta el interés particular de Quiroga en el género gótico, me centraré en relatos de su autoría – y algunos de Lugones que se relacionan directamente con los del uruguayo - que considero representan el mecanismo de tropicalización gótica, ya que sitúan (desubican) personajes o situaciones propias de narraciones góticas en espacios de la selva misionera o de la geografía del Chaco, *tropicalizando* los temas que Quiroga tanto admiraba en narraciones híbridas y particulares de la producción latinoamericana. Trabajaré también tres de sus cuentos de cine, protagonizados por horrores provenientes del gótico literario y cinematográfico que su pluma transforma y adapta a las condiciones particulares del idioma y del continente, y que demuestran su interés y recelo con respecto a las nuevas tecnologías del entretenimiento.

Entre la selva y el cinematógrafo

“No hago más que pensar, como objetivo de dieta,
en los tres meses que pasaré pronto en las tierras del fuego,
con sol abrasador y tierra roja y agrietada, de picadas,
piques y lianas pegajosas, con escopetas mortíferas en una mano
y machetes afilados de piedra, en otra”

Horacio Quiroga. Carta de julio 19, 1907

Horacio Quiroga se interna en la selva por primera vez en 1903, acompañando a su amigo y maestro Leopoldo Lugones en una visita que éste tenía planeada a las ruinas jesuíticas de Misiones. Como afirma Emir Rodríguez Monegal “[e]n la expedición, Quiroga estará encargado de llevar un diario (que no se ha encontrado) y de tomar fotografías” (79).³⁶ Aunque corta, esta experiencia es fundamental para Quiroga, quien encantado por la selva se embarca posteriormente en una aventura algodonera en El Chaco (fracasada debido a su inexperiencia y falta de conocimiento del área), y luego retorna a Misiones – en dos ocasiones - para vivir con su familia. La Selvas del norte de argentina marcan y transforman al escritor decadentista, que se presenta a su encuentro en “el uniforme del dandy modernista” (Rodríguez Monegal 80), y las abandona como el “hombre salvaje” de la tupida barba negra que morirá en Buenos Aires.

La naturaleza agreste del Chaco y San Ignacio lo curte y lo convierte en un colono ilustrado, en un literato que luego de leer y escribir, se interna en la llanura y en la selva para tratar de dominar la naturaleza, de imponerse a ella a pesar del respeto que le profesa y de reconocer las dificultades y los peligros que lo asechan. Como afirma Noe Jitrik, “[p]ara Quiroga la naturaleza es dura y combativa. Si el hombre esperara, pasivamente, de ella el éxtasis o la sensación abisal del ser, sería devorado por las víboras, o por las

³⁶ La selva de Misiones se encuentra en la Provincia de Misiones, ubicada al norte de Argentina, haciendo frontera con Brasil y Paraguay. “Misiones cuenta con una selva subtropical que comprende el 35 por ciento del territorio provincial, unos 27.000 Km. cuadrados del territorio de la provincia de Misiones. La Selva Misionera se caracteriza por ser lluviosas cálidas (sic), con temperaturas medias de 16 grados centígrados en invierno y 25 en épocas de verano, logrando tiempos de 40 grados centígrados. En la Selva Misionera se hallan unas 2.000 especies de plantas y una gran cantidad de animales, entre ellas unas 400 especies de aves” <<http://www.misionescataratas.com.ar/selvamisionera.php>>

hormigas gigantes o por los bichos y los insectos, o el sol le fundiría los sesos” (105). Él ha vivido (en) la selva y conoce de primera mano los sucesos que posteriormente narrará en sus cuentos, así como la geografía que pocos de sus contemporáneos llegaron a conocer, por considerarla un lugar irreconciliable con la metrópolis bonaerense que trataban de construir y representar en sus propios textos.

Así, elementos biográficos se cuelan entre las ambientaciones de sus cuentos, dando razón del profundo amor que profesaba por este espacio y del hecho de haber escogido el monte por encima de la ciudad como lugar de residencia. El cuento “El regreso a la selva” es un ejemplo claro de su actitud vital con respecto a la jungla (que varias veces deja, pero a la cual siempre vuelve): “Después de quince años de vida urbana, bien o mal soportada, el hombre regresa a la selva. Su modo de ser, de pensar y obrar, lo ligan indisolublemente a ella [...] Vuelve, pues, a buscar en la vida sin trabas de la naturaleza el libre juego de su libertad constitucional” (“Regreso a la selva” 553). Este es el lugar en donde encuentra y ejerce su libertad, tanto en su vida personal como en su quehacer literario.

La producción literaria de Quiroga se remonta a su adolescencia - como poeta modernista – pero es luego de su contacto con la selva que abandona definitivamente las pretensiones poéticas (a partir del libro de cuentos *El crimen del otro* de 1904, según Rodríguez Monegal) y que se dedica a escribir cuentos y novelas que emulan y homenajean a sus maestros literarios – Poe, Maupassant, Lugones – al tiempo que introducen elementos de su experiencia en Misiones y en el Chaco.³⁷ Dicho quehacer crea

³⁷ En su *Decálogo del perfecto cuentista*, Quiroga da a conocer los nombres de sus maestros, instando a la absoluta creencia en sus métodos: “Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo”. Con respecto a Lugones, la relación de Quiroga con el escritor argentino siempre fue de un

un corpus rico en narraciones que hacen parte de un gótico latinoamericano, que homenajea a los maestros europeos y norteamericanos al tiempo que los re-informa y los critica, refiriendo preocupaciones propias de cada contexto.

Entraré en materia con uno de los cuentos más citados y reconocidos de Quiroga: “El almohadón de pluma”. En este relato el lector contempla el deterioro físico de una bella y saludable mujer – Alicia - que luego de su boda y de un momento a otro, se va desangrando cada vez más sin que sus médicos ni familiares se expliquen el porqué de esta situación, hasta que muere anémica, luego de sufrir alucinaciones y terrores nocturnos plagados de monstruos y seres que reptan hasta la cama. Cuando la narración parece haber terminado, el narrador hace retornar al lector a la cama de Alicia en donde la sirvienta y Jordán, esposo de la muerta, descubren que dentro del almohadón, “sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca” (42). Este monstruo vampírico se había alimentado de la sangre de Alicia, chupándola durante el tiempo que ella había estado en cama. Quiroga concluye el cuento de una manera atterradoramente científicista, que irrumpe en la cotidianidad de quien puede llegar a tener una almohada de plumas: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (43).

profundo respeto y admiración (inicialmente de Quiroga hacia Lugones, y con el tiempo, viceversa). Rodríguez Monegal la lleva al punto de una identificación paternal: “A pesar de la escasa diferencia de edad (Lugones era sólo cuatro años mayor), se habría de convertir en una suerte de figura paterna, elegida inconscientemente en sustitución de ese padre que Horacio había perdido en el umbral de la vida” (29-30).

“El almohadón de pluma” está construido desde el principio como una narración gótica, con todos los elementos que la hacen reconocible como tal: Alicia es la típica heroína de los relatos góticos, “rubia, angelical y tímida”, mientras que Jordán encarna al galán de “impasible semblante”, que ama a su esposa pero no puede demostrarlo, sufriendo en silencio.³⁸ A su vez, la narración se desarrolla en un entorno que semeja un castillo - a pesar de su ubicación en algún lugar de la geografía uruguaya -, reforzando el efecto ambiental, incluso para los personajes: “La casa en que vivían influía no poco en sus estremecimientos. La blancura del patio silencioso – frisos, columnas y estatuas de mármol – producía una otoñal impresión de palacio encantado” (40). Este entorno encanta a los personajes y habría encantado también a Walpole o Radcliffe.³⁹

A pesar de la claridad horrificada con que se descubre que el asesino de Alicia ha sido un parásito/vampiro, que ha drenado su sangre y con ella su vida, hay elementos en la narración que hacen pensar que el animal sólo continúa con un proceso que se había iniciado en el momento en que la protagonista entra en la casa (en el entorno gótico). La primera línea del cuento prefigura este proceso de deterioro, afirmando que la “luna de

³⁸ La trama de *El castillo de Otranto* – primera novela gótica – se desenvuelve en torno al acoso que sufre la bella y vulnerable Isabella a manos del malvado Manfred; de igual forma la Antonia de *El monje* está en constante peligro de ser tentada por Matilda y por el héroe- villano. Esto sucede también en el caso de *Drácula* – novela que, según Avril Horner “unsettles conventional categories of active masculinity and passive femininity” (180) - en donde parte del trabajo del conde consiste en corromper a la hermosa y pura Mina, luego de haber convertido a Lucy en un lujurioso vampiro.

³⁹ Este énfasis en la ambientación gótica (tanto de personajes como de entornos) no niega la pertenencia y desarrollo del cuento en la geografía uruguaya. Interpretaciones contemporáneas del cuento han hecho énfasis en su ambientación latinoamericana: es el caso del excelente cortometraje de animación *El Almohadón de plumas* (2007) del director chileno Hugo Covarrubias. Siendo fiel a la narración, el director presenta el espacio como una típica hacienda latinoamericana, reemplazando elementos intertextuales góticos como el mono de las alucinaciones por un marrano típico de una finca. <
http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=IGIkUWv1THc>

miel fue un largo escalofrío”, tan largo que continúa en el “extraño nido de amor” en el que Alicia pierde energía, peso y empieza a contraer enfermedades – todo esto antes de empezar a perder sangre. Jordán funciona entonces como un vampiro sin colmillos, que sin quererlo, ha raptado a la doncella y la ha encerrado en un palacio encantado, en donde ésta sólo va a encontrar la muerte. Rodríguez Monegal es de este parecer, afirmando que el insecto no es sino una máscara del esposo/vampiro: “Quiroga introduce un monstruoso insecto para no decir que el ser que ha vaciado a esta mujer es el marido: con su monstruosa indiferencia ha secado las fuentes de la vida. Sería este un caso de vampirismo al revés” (116). Si no el vampiro, Jordán es el héroe incompetente (impotente) de las historias góticas, que enfrenta a la heroína con el horror y no es capaz de salvarla de sus garras.

En este entorno, Alicia va convirtiéndose en una sombra de sí misma, delirante, una muerta viviente: “Alicia fue extinguiéndose en su delirio de anemia, agravado de tarde, pero que remitía siempre a las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre” (42). Como buen vampiro, el parásito sólo ataca de noche, mientras Alicia reposa en su cama. Este hecho y la forma en que es descrita la disminución de la protagonista acercan la narración a los relatos góticos de vampiros, como puede observarse en la descripción que hace la protagonista de *Carmilla*, de la extraña enfermedad que la ataca: “For some nights I slept profoundly; but still every morning I felt the same lassitude, and a languor weighed upon me all day. I felt myself a changed girl. A strange melancholy was stealing over me, a melancholy that I would not have interrupted” (281).

En los dos casos, la pérdida de la vitalidad, el cansancio y la consumición son el producto del ataque del chupasangre (el parásito o Carmilla), que se alimenta y mantiene con vida gracias a la vida de las víctimas. Quiroga crea un parásito/vampiro que utiliza los mismos métodos de ataque de los vampiros europeos (a través de una picadura apenas visible, durante la noche, sin que la víctima se percate), y que los lleva a cabo en un entorno similar (una casa/palacio oscura y antigua), no obstante es particular en cuanto a su transformación y su entorno. El vampiro de Quiroga se ha *tropicalizado* en su transposición de los bosques centro y este europeos al paisaje uruguayo en donde se desarrolla la narración: ya no se trata de un noble humano con poderes sobrenaturales al que se le llama vampiro de manera metafórica (o porque parte de sus poderes es poderse transformar a voluntad en un vampiro, o cualquier otro animal), sino de un animal real, algún tipo de insecto que el narrador llama “parásitos de las aves” y que bajo ciertas condiciones puede atacar y alimentarse de sangre humana.

Este giro resulta aterrador en la medida en que no apela a ningún factor sobrenatural (no hay maldiciones, transformaciones o desapariciones) sino un hecho que puede ser familiar -más si se vive en un entorno campestre o selvático: la posibilidad de encontrar un bicho en alguna parte de la casa, y específicamente en la almohada. Así, la explicación científica del final del cuento, contundente en su afirmación de la posibilidad de encontrar uno de estos parásitos en cualquier almohadón de plumas, se constituye en una fuente de horror plausible para un lector que posiblemente revisará su almohada antes de dormir. A pesar de ser una afirmación, funciona de la misma manera que las explicaciones y cierres ambiguos de muchas narraciones góticas, que dejan una sensación

similar de inseguridad, atenuada en este caso por la cercanía si se tiene un almohadón de plumas.

El final sirve también para situar la existencia y desarrollo desaforado de estos parásitos/vampiro en un entorno particular: el narrador afirma que los parásitos, “diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes” (43), condiciones que se dan en el contexto gótico tropicalizado del cuento. Primero, con la descarga de energía propiciada por la indiferencia de Jordán y el fantasmagórico ambiente de la casa que habitan, y luego por la quietud a la que Alicia es sometida por la influenza. A esto habría que añadir una especial disposición del entorno latinoamericano para generar monstruos, hecho enunciado (y construido) por los europeos desde los albores de la conquista. América es el espacio de lo monstruoso, e hábitat del canibal, como afirma Carlos Jáuregui: “América [fue] construida imaginariamente como una *Canibalia*: un vasto espacio geográfico y cultural marcado con la imagen del monstruo americano comedor de carne humana o, a veces, imaginada como un cuerpo fragmentado y devorado por el colonialismo” (18). Es precisamente de estas imágenes y representaciones de las que se aprovechan escritores latinoamericanos que escriben en clave gótica.

El escoger este tema y el desarrollo de la narración dan cuenta del conocimiento de Quiroga, no sólo de las historias de vampiros góticas (posiblemente *Carmilla* y *Drácula*) sino también de historias de fantasmas escritas por maestros del género, como Poe y Sheridan le Fanu.⁴⁰ En “El almohadón de pluma” pueden encontrarse rastros de la

⁴⁰ Rodríguez Monegal afirma que entre las lecturas habituales de Quiroga se encontraban libros de Dumas, Dickens, Maupassant y Bécquer, todos ellos cultivadores del género gótico y fantástico en algún momento de sus carreras. De igual forma, afirma que Poe era “la estrella capitana [...] descubierto tal vez por vía de

influencia del escritor irlandés, específicamente de su cuento “Green Tea” (1869). En esta historia un clérigo, aficionado de igual forma al misticismo y al té verde (que usa para ahuyentar al sueño y poder dedicarse más de lleno a la lectura), es acosado por un mono espectral, que inicia una escalada de asedio ascendiente a medida que se desarrolla la narración, y que conduce al clérigo al suicidio. La descripción de primer encuentro con este ser fantasmal hace un particular énfasis en los ojos del antropoide:

The interior of the omnibus was nearly dark. I had observed in the corner opposite to me at the other side, and at the end next to the horses, two small circular reflections, as it seemed to me of a reddish light [...] these two luminous points, with a sudden jerk, descended nearer the floor, keeping still their relative distance and horizontal position [...] I began now to perceive an outline of something black, and soon saw with tolerable distinctness the outline of a small black monkey, pushing its face forward in mimicry to meet mine; those were its eyes, and now dimly saw its teeth grinning at me. (23)

Esta descripción puede compararse con la corta y particular referencia que Quiroga hace a una de las visiones más comunes que frecuentaban a Alicia:

Pronto, Alicia comenzó a tener alucinaciones, confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego a ras de suelo. La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama [...] Entre sus alucinaciones más porfiadas,

Baudelaire o de *Los raros*, de Rubén Darío” (*El desterrado* 24), una de las influencias más importantes en el joven Quiroga, quién compone algunos de sus primeros cuentos (*Fantasía nerviosa*, *Para noche de insomnio* y *Episodio*) bajo el claro influjo del poeta norteamericano.

hubo un antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella sus ojos. (41)

Aunque podría tratarse de una coincidencia, la referencia al mono alucinado es bastante específica, y es usada de una manera similar por Quiroga y por Sheridan Le Fanu, para producir terror, primero y segundo, para hacer énfasis en los efectos alucinatorios de la enfermedad (en “Green Tea”, la explicación del delirio dada por el médico - que resulta ambigua como buen relato gótico - tiene que ver con una sobre dosis de té verde). En los dos casos la “moralaja” enseña a temer y alejarse de cosas tan cotidianas como las almohadas de plumas y el té verde.

La influencia del escritor irlandés – y su cuento “Green Tea” - aparece de manera aún más clara y explícita en el relato “Un fenómeno inexplicable” (1906) de Leopoldo Lugones, en donde un ex-soldado inglés aficionado al ocultismo le narra al protagonista del cuento la forma en que se encuentra cara a cara con su doble, un ominoso mono que se convierte en sus sombra:

-Fue una tarde, casi de noche ya. El desprendimiento se produjo con la facilidad acostumbrada. Cuando recobré la conciencia, ante mí, en un rincón del aposento, había una forma. Y esa forma era un mono, un horrible animal que me miraba fijamente. Desde entonces no se aparta de mí. Lo veo constantemente. Soy su presa. A donde quiera él va, voy conmigo, con él. Está siempre ahí. Me mira constantemente, pero no se le acerca jamás, no se mueve jamás, no me muevo jamás... (“Un fenómeno inexplicable”)

La descripción de la aflicción del inglés hace eco de lo narrado por Mr. Jennings, el atormentado personaje de Sheridan Le Fanu, cuya desdicha consiste también en la ineludible y constante presencia de un mono (activo y violento en el caso del de “Green Tea”):

I sat just here. The monkey then got upon a small table that then stood *there*. It looked dazed and languid. An irrepressible uneasiness as to its movements kept my eyes always upon it. Its eyes were half closed, but I could see them glow. It was looking steadily at me. In all situations, at all hours, it is awake and looking at me. That never changes. (26)

A diferencia del cuento irlandés, en donde el narrador escucha la historia de Mr. Jennings y luego de encontrarlo muerto atribuye su “locura” a un exceso de té verde, el protagonista de “Un fenómeno inexplicable” corrobora de forma aterradora la existencia del doble/mono, al dibujar la silueta del hombre en una hoja de papel fija a la pared:

Mi huésped seguía la experiencia con inmenso interés. Cuando me aproximé a la mesa, vi temblar sus manos de emoción contenida. El corazón me palpitaba, como presintiendo un infausto desenlace.

-No mire usted -dije.

-¡Miraré! -me respondió con un acento tan imperioso, que a pesar mío puse el papel ante la luz.

Ambos palidecimos de una manera horrible. Allí ante nuestros ojos, la raya de lápiz trazaba una frente deprimida, una nariz chata, un hocico bestial. ¡El mono! ¡La cosa maldita!

Y conste que yo no sé dibujar. (“Un fenómeno inexplicable”)

La silueta del mono en el papel y la aclaración final – “y conste que yo no sé dibujar” – se constituyen en la fuente del horror tanto para el personaje como para el lector, quienes confirman sus sospechas sobre la realidad de la historia del inglés. No obstante, la ambigüedad gótica, fundamental en “Green Tea”, se mantiene al recordar que el cuento de Lugones se llama “Un fenómeno inexplicable”, abriendo de nuevo la puerta a interpretaciones “científicas” sobre alucinaciones o desdoblamientos, vedadas porque los personajes (y la historia) han quedado fijos en el horror.

El tropo del mono siniestro (que de por sí resulta ominoso dado su extremado parecido, su familiaridad en todos aspectos con los humanos) se convierte entonces en un tema recurrente, constante para escritores rioplatenses. También en *Las fuerzas extrañas* (donde está contenido “Un fenómeno inexplicable”) Lugones ubica su cuento “Yzur” (1906). Un chimpancé llamado Yzur es el protagonista de este cuento, el cual es adquirido por un hombre de ciencia cuya meta última es lograr que su mono hable. A pesar de la inteligencia del animal y de los métodos usados por el científico para enseñarle, Izur no parece adquirir la capacidad de hablar. Desesperado por no conseguir resultados - y por saber que el mono articula algunas palabras en su ausencia - el hombre golpea a Izur, quien cae enfermo y va deteriorándose hasta morir. Sólo cuando está agonizando, el mono pronuncia palabras claras, que lo muestran consciente de su subordinación: “Amo, agua. Amo, mi amo...” (165).

A diferencia del mono malévolo y aterrador de “Green Tea”, o de la vaga pero espeluznante presencia que asedia a Alicia, el mono de esta narración es inteligente y bueno, y durante toda la historia se espera que sea capaz de hablar, de romper la barrera que, en opinión del científico, lo separa de los humanos. Lo que se presenta como

aterrador entonces, tanto para el científico como para el lector, es que, a medida que el mono logra parecerse más al humano - esto es, logra movimientos faciales y actitudes similares, consigue articular los sonidos de las letras – más se deteriora, más se acerca a su muerte; es por esto que sólo es capaz de hablar cuando se encuentra al borde de la muerte. Como afirma Adriana Rodríguez Pérsico, “[e]l momento de mayor humanización del animal -que es la adquisición del lenguaje- trae aparejada la muerte pero antes de la última exhalación, pronuncia las terribles palabras que contienen el éxito del superior” (“Sueños modernos, viejas pesadillas”).

Como en “Los crímenes de la calle Morgue de Poe”, la imitación del humano por parte del orangután es el motor del asesinato:

Returning home from some sailors' frolic on the night, or rather in the morning, of the murder, he found the beast occupying his own bedroom, into which it had broken from a closet adjoining, where it had been, as was thought, securely confined. Razor in hand, and fully lathered, it was sitting before a looking-glass, attempting the operation of shaving, in which it had no doubt previously watched its master through the keyhole of the closet. [...] As the sailor looked in, the gigantic animal had seized Madame L'Esplanade by the hair (which was loose, as she had been combing it), and was flourishing the razor about her face, in imitation of the motions of a barber. [...] The screams and struggles of the old lady (during which the hair was torn from her head) had the effect of changing the probably pacific purposes of the Ourang-Outang into those of wrath.

With one determined sweep of its muscular arm it nearly severed here
head from her body. (564-567)

La repetición de un acto común y corriente en el marinero – afeitarse – es desfamiliarizada por el orangután y convertida en un acto sangriento, no necesariamente porque se trate de un animal irracional sino – y parte de la ambigüedad del relato reposa en eso – por la ominosa cercanía del mono con el humano, y más aún del mono repitiendo un acto que se considera humano, que es privilegio de humanos. En ese sentido, la apropiación de este acto sólo puede desencadenar en una tragedia, ya que el mono no es realmente un hombre. Este hecho, que se esboza en el cuento de Poe, alcanza dimensiones frankensteinianas en la narración de Lugones. El protagonista, hombre de ciencia amateur que decide comprar un mono, llega a jugar un papel similar al del científico loco de los relatos góticos – y específicamente al doctor Frankenstein - al descubrir que puede aspirar a generar conciencia en un ser inconsciente a través del lenguaje. Aunque el chimpancé que se convierte en objeto del experimento no está muerto ni es construido a partir de cuerpos de otros chimpancés, como la criatura de Frankenstein, la idea en los dos casos es generar consciencia/vida humana a través del retorno a un estado anterior (por esta razón el doctor Frankenstein utiliza fragmentos de cuerpos humanos y el dueño de Yzur se basa en teorías regresivas según las cuales los monos son humanos que dejaron de hablar).

En los dos casos la criatura se presenta como un ser ambivalente, trágico si se quiere, que es forzado a ocupar un lugar que ya no le pertenece y al cual no quiere pertenecer. Finalmente, cuando es obligado a ser parte de “lo humano” y se reconoce a sí mismo como tal (gracias a una similitud monstruosa y al manejo del lenguaje), se transforma en

el doble del hombre, situación que (como lo prueba “William Wilson”, “El sur”, “Lejana” y muchos otros relatos) sólo puede solucionarse con la muerte de uno de los dos, o en el mejor de los casos con un cambio de lugar. En ambos casos también, la criatura resultante presenta cierto grado de resistencia ante el cambio que se le impone, más activo en el caso de Frankenstein, pero existente en el de Yzur. Como afirma Rodríguez Pérsico “el cuento exhibe el conjunto de estrategias que implementa el más débil en la lucha por la supervivencia. En lo que respecta al aprendizaje, hay dos tipos de experiencias, el aprendizaje del lenguaje y el de modos de resistencia” (“Sueños modernos, viejas pesadillas”).

El silencio de Yzur responde, entonces, a una negativa a hablar más que a una imposibilidad fisiológica de hacerlo. Se corrobora así la hipótesis de trabajo de la que parte el investigador del cuento (tomada de “los naturales de Java”), según la cual los monos “no hablan, decían, para que no los hagan trabajar” (156), y de la que se desvía al darles prevalencia a teorías que plantean la superioridad del hombre por en el atrofiamiento de los órganos de fonación del mono. La posibilidad de elección es sustraída y reemplazada por el deterioro, restándole agencia al chimpancé. No obstante, esta agencia es la recuperada de manera aterradora al final del cuento.

Siguiendo el camino planteado por Lugones en “Yzur” - y distanciándose al mismo tiempo de quién consideraba un maestro - Quiroga escribe una narración en donde la idea del mono como doble del humano se lleva hasta el extremo del horror. A diferencia del mono fantasmal sugerido en “El almohadón de pluma”, la presencia de este otro mono y las consecuencias de su presencia son visibles desde el título de la novela: *El mono que asesinó*. Novela corta publicada por entregas en la revista *Caras y caretas* en 1909,

“presenta una regresión física y cultural o un viaje hacia la memoria atávica” en términos de Rodríguez Pérsico. El lenguaje es central y sirve para desencadenar el terror como en el cuento de Lugones, pero a diferencia de éste, la racionalidad y método analítico sólo ahondan y subrayan la presencia del horror (en la narración de Lugones tampoco funcionan, pero el personaje confía en su eficacia hasta el final).

Guillermo Boox, personaje central de la historia, se interesa en el lenguaje de los antropoides por una razón atterradoramente personal: un mono le ha hablado en el zoológico, lo ha interpelado con frases que Boox es capaz de entender pero de las cuales desconoce el sentido (aunque parece intuirlo de manera inconsciente). Por esta razón Boox decide secuestrar al antropoide y llevarlo a su casa, en un intento de entender el significado de las frases dirigidas a él. Luego de una investigación en la que intersectan ciencia, espiritismo y misticismo, Boox descubre horrorizado que el mono es en realidad el contenedor del espíritu de un maestro indio, asesinado por un ancestro del protagonista. De lo que se trata entonces es de una venganza atávica, de un plan ideado por el maestro que quiere que Boox sienta lo que él ha sentido durante años siendo un mono. Como el mono/maestro le anuncia antes del cambio de piel: “Boox, descendiente del que enlodó mi alma con su monstruosa injusticia, estás aquí, bajo mi cuerpo que vas a encarnar ahora” (90).

El horror en la novela se genera entonces cuando un ser que se supone no debería estar emitiendo un lenguaje humano hace uso de ese lenguaje para comunicarse, y más aún, para comunicar un acertijo. Este hecho lleva al personaje a la paulatina pérdida de la razón y luego de la vida, al darse cuenta del todo que es parte de un desagravio que atraviesa el tiempo y las especies. La novela entonces da cuenta del deterioro y “descenso

a los infiernos” del protagonista - con la premisa inicial de que morirá asesinado -, organizándose como un flashback que conecta el final de la historia con el recuerdo inicial. Como afirma Noe Jitrik, el ordenamiento del texto va “del raconto (sic) al recuerdo y del recuerdo a la memoria, sacudida, a la vez, por una efectista transferencia de personalidades, basada en la idea de la transmigración de las almas” (15). El desarrollo destructivo de la narración se prefigura desde los primeros párrafos de la novela, develando el destino de los personajes: “Ahora bien: este mono, durante los veinte días que duró su presunta enfermedad, no estuvo en la jaula por la sencilla razón de que había sido robado. Y quien fue a morir en ella, con una feroz puñalada en el cuello, sin conservar de hombre más que el alma, fue Guillermo Boox” (60).

Quiroga logra integrar y sintetizar en su historia las aproximaciones y ansiedades que escritores de relatos góticos europeos y latinoamericanos habían enunciado con relación a los monos, parientes demasiado cercanos del hombre como para pasar desapercibidos. El mono sin nombre de *El mono que asesinó* (que aunque parece un gibón no lo es, y que no es descrito en ninguna parte del relato) posee la eficacia aterradora del primate fantasmagórico de “Green Tea”, la habilidad con las armas blancas del orangután de “Los crímenes de la calle Morgue” y un dominio del lenguaje que lo sitúa como el doble negativo de Yzur; él es el mono que sí quiere hablar desde el principio, para desgracia de Guillermo Boox, depositario de sus palabras y de la maldición que estas acarrearán.

Estas palabras del mono/maestro desencadenan el horror que lleva a la destrucción del hombre llamado Guillermo Boox, en un relato que extrema tanto el tema del doble como el tópico de los animales malditos. El lector presencia el horror del personaje al

tener enfrente a su doble humano y saberse reducido a ese otro doble-mono que ha ido temiendo durante el relato:

Pero antes de que hubiera tenido tiempo de abrir la boca, el mono se había convertido en hombre.

¡Soy yo! –murmuró Boox, loco de espanto–. ¡Se ha convertido en mí mismo!...

–¡Sí, miserable, soy tú! ¡Y tú, fíjate en lo que eres!

Boox quiso gritar, pero sintió en ese instante un horrible y helado vacío en todo su ser; un hondo y sucio olor de su cuerpo entero subióle a las narices, y vio con horror que ya no era más hombre: ¡se había transformado en mono, en gibón! (90)

El mono parlante se presenta como un doble profundamente aterrador, porque lo esperable de este tipo de animales es que estén en constante desventaja con respecto a los humanos, a pesar de su parecido con ellos. Cuando existe uno que por algún motivo – científico, sobrenatural, religioso – destruye este orden, transformándose en el doble del hombre (y de la especie), la solución sólo puede ser la eliminación o el traslado. Quiroga no escoge una de las dos opciones. Por el contrario las lleva al acto a las dos: el maestro logra producir el cambio, dejando el espíritu de Boox en el cuerpo del gibón y además, lo asesina cuando este se encuentra encerrado en la jaula del zoológico. De esta manera, el autor elimina cualquier posibilidad de salvación, tanto para Boox atrapado y asesinado en el cuerpo del mono, como para el maestro, habitante del organismo de Boox, pero posiblemente condenado a miles de años más de reencarnaciones.

El destino de los dos personajes parece escrito desde el principio – tema común dentro de las narraciones góticas, principalmente las que se centran en el doble – por lo que ninguno de los métodos usados por Boox para entender o prevenir el final resultan útiles para salvarlo. Como afirma Rodríguez Pérsico, “en el descubrimiento de la verdad, no lo ayudan ni el conocimiento científico, que resulta insuficiente, ni la explicación metafórica, que se manifiesta equivocada. Las palabras deben ser tomadas a la letra” (“Sueños modernos, viejas pesadillas”). La única verdad disponible es la que posibilita y dirige el encuentro del hombre con su doble atávico (el mono), doblez del encuentro del maestro con el descendiente de aquel que lo asesinó.

En este sentido, tanto el cuento de Quiroga como el de Lugones dan cuenta del fracaso de la razón humana en su encuentro con aquellos que se supone son irracionales y desfamiliares (en este caso monos, pero como se ha visto, los dos escritores usaron muchos otros animales para demostrar este punto y generar terror). Ni la ciencia del hombre ilustrado, que trata de violar el silencio milenario del mono en “Yzur”, ni el recurso a formas de conocimiento como la religión o el espiritismo en *El mono que asesinó*, sirven para enfrentarse al retorno de lo ominoso. En los dos casos, la “humanización” (uso de la razón, si se quiere) lleva a la destrucción. Como asevera Rafael Gutiérrez Girardot, “para Lugones, por decirlo sumariamente, la ciencia, la racionalidad, la modernidad son irracionalidad. No despierta la resistencia de la irracionalidad, de la creencia tradicional, sino que abre las puertas a una nueva irracionalidad” (35).

La razón humana no alcanza para enfrentarse con horrores provenientes de la profundidad de las selvas latinoamericanas (y en otros casos, asiáticas, con la debida

cuota de orientalismo del género gótico) y las planicies del sur, horrores que en forma de animales – y plantas - asedian a hombres de ciencia rioplatenses y en el mejor de los casos los dejan marcados psicológicamente. No obstante, estos personajes “irracionales” no siempre tienen la misión de aterrorizar a los protagonistas humanos; en muchos casos es la agreste geografía y clima extremo los que se convierten en fuentes de horror y muerte. Los perros de “La insolación” de Quiroga, tratan por todos los medios de salvar a su amo de la muerte por insolación, hecho que es presentado como el encuentro de Míster Jones con su doble, sólo visible para los animales:

-¡Es el patrón! – exclamó el cachorro, sorprendido de la actitud de aquéllos.

-No, no es él – replicó Dick.

Los cuatro perros estaban juntos gruñendo sordamente, sin apartar los ojos de míster Jones, que continuaba inmóvil, mirándolos. El cachorro, incrédulo, fue a avanzar, pero Prince le mostró los dientes:

-No es él, es la Muerte.

[...]

Los fox terriers volvieron al paso al rancho. El cachorro, erizado aún se adelantaba y retrocedía con cortos trotes nerviosos, y supo de la experiencia de sus compañeros que cuando una cosa va a morir, aparece antes. (49)

Resulta particular – y de nuevo, una muestra del conocimiento y aprecio de Quiroga por el género – la representación de la muerte en la forma del doble, tanto del caballo como de Míster Jones, y no el uso de una manida parca de sayón negro o cualquier otra

imagen tradicional. El aprendizaje del cachorro Old – y de los lectores – radica, según Rodríguez Monegal, en que “la Muerte es ante todo un doble que viaja por la vida a la busca del yo” (118). El momento del encuentro condensa una serie de imágenes góticas perfectamente organizadas en el contexto del calor sofocante de la llanura del Chaco:

Míster Jones se convenció de que había traspasado su límite de resistencia. Desde hacía rato le golpeaba en los oídos el latido de la carótida. Sentíase en el aire, como si dentro de la cabeza le empujaran el cráneo hacia arriba [...] Los perros comprendieron que esta vez todo concluía, porque su patrón continuaba caminando a igual paso como un autómatas, sin darse cuenta de nada. El otro llegaba ya. Los perros hundieron el rabo y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo y el encuentro se produjo. Míster Jones se detuvo, giró sobre sí mismo y se desplomó. (51-2)

La poderosa imagen del choque, inevitable a pesar de los esfuerzos y protección de los fieles Fox Terrier, condensa en sí el horror del cuento, tanto para los perros que saben que su destino dará un giro radical y no pueden hacer nada para evitarlo, como para el lector que contempla a Míster Jones dirigiéndose de manera automática al choque con “el otro” (con Su otro). La muerte se presenta entonces como una entidad absolutamente familiar (es al mismo tiempo el doble y el sol), que se metamorfosea en cualquier ser que quiere atacar y que literalmente cubre la totalidad del espacio - Míster Jones no logra encontrar ningún lugar donde guarecerse del implacable sol y muere insolado.

“La insolación” es uno de los “cuentos de monte”, denominados de esta manera por Quiroga dada su ubicación en la geografía selvática del Chaco, entorno que el autor conocía muy bien. Para Rodríguez Monegal, es el más perfecto de los tres cuentos que

llevan este mote (“La insolación”, “El monte negro” y “Los cazadores de ratas”) y que se basan en la experiencia de Quiroga en este espacio, que puede ser sofocante y aterrador: “buena parte de su eficacia radica precisamente en recrear un mundo que el autor conoce en carne propia. Es un mundo en el que el sol, a ciertas horas, mata. Todo está regido por su terrible poder” (116). Los animales de este cuento (a diferencia de los homínidos aterradores) comparten con los humanos el mismo espacio enrarecido de la sabana y están sujetos a los mismos horrores naturales, presentándose como una compañía y, en algunos casos, como una protección. Ellos son capaces de ver lo que sus amos humanos no – a pesar de su racionalidad y humanidad -, la manera en el que el horror de la muerte se encarna y posesiona de todo, no obstante no poder evitarlo.

Se termina de perfilar entonces una perspectiva pesimista con respecto a la racionalidad, una desconfianza en los triunfos de la razón, posición romántica y gótica que puede encontrarse con múltiples variaciones en gran parte de los cuentos fantásticos y góticos de Lugones y Quiroga. Esta perspectiva resulta útil para referirse a temas (actuales para los dos escritores) como los desarrollos de la ciencia y la tecnología, así como sus posibilidades creadoras y aterradoras, respectivamente. Quiroga se interesa por la capacidad aterradora de la tecnología y sus adelantos (y específicamente del cine) en relatos que tienen como protagonistas a personajes recurrentes del género. Fantasmas y vampiros, aparecen respectivamente en “El espectro” (1924), “El puritano” (1935) y “El Vampiro” (1935), movilizándolo y fusionándose con nuevos terrores generados por la llegada a América de elementos tecnológicos como el cinematógrafo y el desarrollo del cine como entretenimiento. En estos relatos Quiroga deja claro que el cine, con su proyección inmaterial y soporte translúcido, está asediado y encantado por fantasmas que

encuentran en la mezcla de imágenes fijas, movimiento y luz un espacio idóneo para habitar, movilizarse y mantener su inmortalidad.

Como asevera en su artículo “Espectros que hablan”⁴¹, son espectros los que “se desliza[n] de un lado al otro por la superficie de la pantalla” (338), asediando al cine y espectralizándose más en la medida en que el espectáculo avanza tecnológicamente. El hecho que los actores se mantengan jóvenes, vitales, sin cambio alguno en los filmes, incluso después de su muerte, fascina al escritor y lo lleva a relacionar esta capacidad del cine con la exhibida por seres inmortales y atemporales. De hecho, la afirmación sobre la inmortalidad se hace clara en una nota corta escrita para la revista *Caras y Caretas* en 1920, contrastando el destino de los hombres normales con el de las estrellas del cine:

[c]uando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece en el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás. El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable. Nada importa que Bill, Douglas o Mary descansen un día de sus farsas artísticas a algunos metros bajo tierra. Ellos nos quedan, vivos y tangibles en la pantalla. (*Las cintas de ultratumba* 129)

Cinéfilo y crítico de cine para varios periódicos y revistas (*La Nación, Caras y Caretas, El Hogar, Atlántida*) Quiroga ficcionaliza el cine por primera vez en su cuento “Miss Dorothy Phillips, mi esposa”, en el cuál manifiesta su profunda admiración por las actrices y divas del cine mudo de Hollywood. Como afirman sus amigos Alberto Brignole y José M. Delgado, “era en los tiempos en que Quiroga se apasionó por el cine

⁴¹ Publicado en el diario *La Nación* el 17 de marzo de 1929.

con tal fuerza que, sobrepasando la esfera artística, entró a imperar también en el de las ilusiones y aún en las afectivas. Vivía, puede decirse, en cine” (271). No obstante, como mencioné anteriormente, es en cuentos posteriores en donde se liga el cine con el horror, y no precisamente por la temática de las películas – Quiroga en ningún momento se refiere a películas de terror- , sino por la mera condición cinematográfica, su inmaterialidad y su capacidad de “contener” los espíritus de los actores. Según Carlos Dámaso Martínez, “este relato [“Miss Dorothy Phillips, mi esposa”] inicia la serie de ficciones que aluden al cine y que expresan en la obra de Quiroga una nueva dimensión de lo fantástico (“El espectro”, “El vampiro” y “El puritano”)” (28).

Es en este relato también en donde aparece por primera vez Guillermo Grant, protagonista a su vez de “El espectro” y “El vampiro”, y si se quiere, “actor” favorito de Quiroga en sus relatos cinematográficos. La descripción del personaje ocupa el primer párrafo del “Miss Dorothy Phillips” y lo denuncia con un enamorado tanto del cine como de las mujeres del cine: “Yo pertenezco al grupo de pobres diablos que salen noche a noche del cinematógrafo enamorados de una estrella. Me llamo Guillermo Grant, tengo treinta y un años, soy alto, delgado y trigueño – como cuadro, a efectos de la exportación, a un americano del sur” (178). Como si fuera una profecía de autocumplimiento, Grant es “exportado” por Quiroga de los Estados Unidos (único lugar, según él, en donde el cine tuvo su completa realización) y reubicado en sus relatos góticos, *tropicalizado* por el idioma y las transformaciones de las tramas.

“El espectro” está en la colección de relatos *El desierto* y “El vampiro” y “El puritano” están en el libro *Más allá*. En los tres relatos el cine juega un papel importante como una forma de capturar y transmitir momentos de la vida de las personas que han

sido filmadas, hasta el punto de poder transportar y hacer emerger actores a través de la pantalla, estén estos vivos o muertos. En el caso de “El espectro” la condición cinéfila y espectral se hace visible desde el principio de la narración:

Todas las noches, en el Grand Splendid de Santa Fe, Enid y yo asistimos a los estrenos cinematográficos. Ni borrascas, ni noches de hielo nos han impedido introducirnos, a las diez en punto, en la tibia penumbra del teatro [...] No estorbamos, creo; o, por lo menos, de un modo sensible. Desde el fondo del palco, o entre la chica del antepecho y el novio adherido a su nuca, Enid y yo, aparte del mundo que nos rodea, somos todo ojos hacia la pantalla. Y si en verdad alguno, con escalofrío de inquietud cuyo origen no alcanza a comprender, vuelve a veces la cabeza para ver algo que no puede [...] nuestra presencia de intrusos no es nunca notada, pues preciso es advertir ahora que Enid y yo estamos muertos. (252)

Quiroga deja claro desde el inicio que cine y fantasmas son dos elementos que irán de la mano en su cuento, resaltando al mismo tiempo la condición espectral del cine y la predilección de los fantasmas por el séptimo arte. Estos dos fantasmas son “todo ojos” para la pantalla; sólo se interesan por lo que ocurre en ella, dejando de lado las tradicionales actividades de los espectros (asustar o simplemente aparecerse a los vivos): Grand y Enid fueron cinéfilos y lo siguen siendo después de muertos. Aunque no habitan el teatro, lo asedian, relacionándose con este espacio de una manera particular, como si parte de la maldición que aún los liga con el mundo de los vivos fuera asistir todas las noches a observar las imágenes cinematográficas.⁴²

⁴² Las razones de la aparición varían según el fantasma pero tienen que ver en muchos de los casos con

Además de la centralidad del cine como tema de la narración, el cuento en sí está construido de una forma cinematográfica. El párrafo introductorio, que describe a los dos personajes en el cine y explica que ambos están muertos, es narrado por una especie de *voz en off* que acompaña las imágenes de los dos fantasmas buscando localidades para observar el filme. Posteriormente, la descripción que hace Grand de Enid se centra en gran parte en sus ojos, como si se tratara de un *close-up* a esta parte del cuerpo, estrategia recurrente del cine y particularmente del cine mudo y de horror, denotando sorpresa, miedo y algunos casos desórdenes de personalidad. Charles Derry resalta la importancia de este método en lo que el denomina como “cine de horror de personalidad” (“horror-of-personality film”): “one of the strangest recurring icons of the horror-of-personality film is the close-up of a single eye – voyeuristic, disturbed, murderous – sometimes accompanied by a probing camera movement” (54).

Sus ojos, sobre todo fueron únicos; y jamás terciopelo de mirada tuvo un marco de pestañas como los ojos de Enid; terciopelo azul, húmedo y reposado, como la felicidad que sollozaba en ellos. (*El espectro* 252)



causas irresueltas: vengarse, hacerse cargo de hechos inconclusos, entregar información no dada en vida o proteger a los seres queridos. En otros casos, los fantasmas simplemente repiten el momento de la muerte o habitan espacios relacionados con su vida (Guiley 150). Cuando algo debe terminarse o remediarse, la resolución – que en algunos casos no se consigue, sino sólo se pospone la aplicación del castigo – conduce a la revelación de un secreto, al desvelamiento de lo que no debía haberse dicho o debía haberse mantenido oculto.



Close up a los ojos de Janet Leigh en *Psycho* (1960) y Catherine Deneuve en *Repulsión* (1965).

Quiroga resalta esta importancia de la mirada y de los ojos como medio de apreciación del cine (más teniendo en cuenta que la mayor parte de su experiencia cinematográfica es con el cine mudo)⁴³ desde su primer cuento relacionado con el séptimo arte: en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” Grant afirma de manera tajante y exagerada que “[e]s una verdad clásica que no hay hermosura completa si los ojos no son el primer rasgo bello del semblante. Por mi parte, si yo fuera dictador decretaría la muerte de toda mujer que presumiera de hermosa teniendo los ojos feos [...] - El alma se ve en los ojos – dijo alguien - . Y el cuerpo también, agrego yo” (178). El cine se presenta entonces como plena visualidad, como arte que literalmente “entra por los ojos” y que se fija los ojos de los actores.

⁴³ La crítica cinematográfica de Quiroga se centró básicamente en el cine mudo, forma artística que apreció y defendió de quienes veían en ella una forma de entretenimiento menor. No obstante, su opinión sobre el cine mudo no se extendió a su variante sonora, que consideraba una estrategia comercial y degradante. Como afirma en su artículo “Espectros que hablan”, “una que otra vez vale la pena recordar las definiciones del arte, en particular cuando su concepto peligra, como es el caso con el del cinematógrafo, arte realista y mudo por excelencia, que por obra de factores diversos amenaza convertirse en arte espectral y hablado” (335).

Además de estos marcadores cinematográficos, Quiroga liga su cuento con el Hollywood de la época (se apropia del Hollywood de la época), situando la historia en este espacio físico-cinemático, y a otro de los protagonistas – Duncan Wyoming - como coetáneo de William Hart (1864 – 1946), famoso actor estadounidense reconocido por sus actuaciones en los westerns hollywoodenses de las primeras décadas del siglo XX, así como por sus “hondas virtudes de interpretación viril” (“El espectro” 253)⁴⁴. A diferencia de Hart, Wyoming muere joven, dejando dos películas sin terminar – las premonitorias *El páramo* y *Más allá de lo que se ve* – y una joven y bella viuda, Enid, a quien encarga a su mejor amigo Guillermo Grant.

El desarrollo del cuento se centra entonces en el culpable amor de Enid y Grant, culposo únicamente por sus propios prejuicios y por la creciente sensación de estar traicionando al esposo y amigo muerto. Estas sensaciones y temores los asedian - como si se trataran del fantasma de Wyoming - obligándolos a asistir al estreno de *El páramo*, último filme protagonizado por el actor. Para los dos amantes la aparición de Wyoming en la pantalla tiene las mismas connotaciones de una aparición fantasmal, con el consiguiente reconocimiento del espectro: “Sus mismos gestos eran aquéllos. Su misma sonrisa confiada era la de sus labios. Era su misma enérgica figura la que se deslizaba adherida a la pantalla. Y a veinte metros de él, era su misma mujer la que estaba bajo los dedos del amigo íntimo...” (256). La visión los deja llenos de angustia y los “condena” a asistir a la proyección de la película durante las noches siguientes.

⁴⁴ De él dice Quiroga en “La moralidad en el cine. William Hart”, “Hart personifica sobre todo, y por encima de todo, al varón”, resaltando la fuerza de su carácter por encima de su atractivo físico. Triunfa entonces el hombre fuerte y salvaje – al que Quiroga se va pareciendo más en la medida en que se interna en la selva – sobre el hombre refinado y ciudadano: “Ese hombre viejo es un simple símbolo de lo más característico del varón: la energía masculina de su carácter” (214).

Este retorno a observar la película se presenta como un presagio de la vuelta (constante, repetitiva) de los dos personajes como fantasmas, así como de la inevitabilidad de un destino que los fija en la sala de cine. Grant se pregunta - sin encontrar una respuesta – por la razón que los mueve a continuar asistiendo a la proyección noche tras noche:

¿Por qué continuábamos yendo al Metropole? ¿Qué desviación de nuestras conciencias nos llevaba allá noche a noche a empapar en sangre nuestro amor immaculado? ¿Qué presagio nos arrastraba como a sonámbulos ante una acusación alucinante que no se dirigía a nosotros, puesto que los ojos de Wyoming estaban vueltos a otro lado? (257)

De nuevo la mirada, y los ojos, son un punto de inflexión, ya no para explicar la extraña atracción que ejerce Enid, sino para introducir el horror y romper la barrera que crea la pantalla. Luego de múltiples asistencias y repeticiones de la misma escena protagonizada por Wyoming, Grant descubre que los ojos de su amigo - el personaje cinematográfico - comienzan a dirigirse hacia ellos, espectadores constantes de la película: “una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos se estaban volviendo hacia nosotros” (257). Este momento abre el espacio del horror para los personajes, revelando al cine como un medio tanto de captura de esencias vitales como de transmisión de fantasmas - y no sólo de imágenes. Quiroga juega con las múltiples acepciones del término espectro, posibilitando que la idea del espectro luminoso – producto de la descomposición de la luz – converja literalmente con la del espectro como aparición de una persona muerta: así, el espectro de Duncan Wyoming se manifiesta y moviliza en la pantalla (y fuera de ella) a través del espectro luminoso de la proyección,

fenómeno que es contemplado únicamente por los culpabilizados amantes. Como afirma Grant:

Si, para la sala, *El páramo* era una ficción novelesca, y Wyoming vivía sólo por la ironía de la luz; si no era más que un frente eléctrico de lámina sin costados ni fondos, para nosotros – Wyoming, Enid y yo - , la escena filmada vivía flagrante, pero no en la palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante el marido *vivo*... (257-8)

La pantalla del cine funciona entonces como un umbral entre el mundo de los vivos y el de los muertos, que permite que el espectro de Wyoming observe la traición de su amigo y su esposa - a pesar de estar pudriéndose bajo tierra a miles de kilómetros. Sirve también como un portal, que abre paso a la mirada fulminante del actor muerto dirigida a quienes lo han venido observando a él en la película: “A mil leguas de Nueva York, encajonado bajo tierra, estaba tendido sin ojos Duncan Wyoming. Más su sorpresa ante el frenético olvido de Enid, su ira y su venganza estaban vivas allí, encendiendo el rastro químico de Wyoming, moviéndose en sus ojos vivos que acababan por fin de fijarse en los nuestros” (258). Podría pensarse entonces que parte de la compulsión de Enid y Grant por repetir la película, tiene como fin inconsciente mostrarse, hacerse visibles para el espectro que trae consigo la promesa de la muerte.

En este cuento gótico, la mirada no es lo único que atraviesa la pantalla; anticipando por décadas las escenas finales de *The Ring* (1999) de Hideo Nakata, el espectro de Duncan Wyoming atraviesa en cuerpo entero la pantalla buscando con sus manos el cuerpo de Grant:

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender las zarpas de sus dedos... (259)



Espectro del fantasma Sadako emergiendo de la pantalla en *The Ring* (1999).

A pesar del gesto de aprehensión, el espectro en sí no causa ningún daño físico a los protagonistas. La muerte del amigo (y la posterior de la esposa) es producida por un terror tal, que hace que Grant se dé un tiro en la cabeza – cuando supone está disparándole al espectro de Wyoming – y Enid perezca días después como producto de la impresión. Este relato, de nuevo, predata el comportamiento de Sadako (protagonista de *The Ring*), fantasma que con su sola presencia aterradora, y el hecho de salir de la pantalla del televisor, mata al producir un ataque cardíaco. Tanto en el filme japonés como en el cuento uruguayo, la película – el celuloide y su proyección - es el vehículo que transporta a los fantasmas vengativos y la pantalla es el umbral que permite su

movilización, la salida y la entrada de un mundo a otro. Digo salida y entrada porque Grant y Enid – sus fantasmas – terminan la historia esperando que el portal/telón que permitió la entrada a Wyoming se vuelva a abrir, para que sean ellos los que puedan volver al mundo de los vivos⁴⁵:

Ahora nuestra esperanza está puesta en *Más allá de lo que se ve*. Desde hace siete años que Enid y yo esperamos. Duncan es su protagonista; pero no estaremos más en el palco, por lo menos en las condiciones en las condiciones en que fuimos vencidos. En las presentes circunstancias, Duncan puede cometer un error que nos permita entrar de nuevo en el mundo visible, del mismo modo que nuestras personas *vivas*, hace siete años, le permitieron animar la helada lámina de su film [...] si se equivoca al *vernos* y hace en la tumba el menor movimiento hacia afuera, nosotros nos aprovecharemos. (260)

Tener que esperar por la aparición de la última película de Wyoming- sin saber con que nombre se anunciará - explica la peculiar cinefilia de los fantasmas, condenados a asistir al cine “noche a noche” a las diez en punto, esperando encontrar el filme y con ello su salvación. Esto resulta un giro “quirogiano” de la maldición en las historias de

⁴⁵ Otros filmes han trabajado con la idea de la pantalla como un portal que permite la entrada y salida de entidades fantasmales, la comunicación entre vivos y muertos. *Poltergeist* de Tobe Hooper (1982) es uno de los casos más conocidos en el cine de horror, escenificando la tragedia de una familia asediada por fantasmas que entran y salen por el televisor. *La rosa púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo* 1985) de Woody Allen utiliza una idea similar para dar forma a una comedia romántica, en donde un actor emerge de la pantalla del cine para tener un romance con una mujer común. El cine de horror japonés contemporáneo también se ha encargado de reforzar lo ominoso y liminal de las pantallas de cine y televisión, en la ya nombrada *The Ring* y en otras películas que añaden la pantalla del computador y la del celular: *Pulse* (*Kairo* 2001) de Kiyoshi Kurosawa y *Llamada perdida* (*Chakushin Ari* 2003) de Takashi Miike, respectivamente, películas que parte de lo que Jim Harper llama “the post-Ring technophobic horrors” (139).

fantasmas tradicionales – la *compulsión a la repetición* fantasmal que los fija a un espacio o una situación -, introduciendo incluso un poco de humor negro; así, el desolado espectro afirma que su “esperanza está puesta en *Más allá de lo que se ve*”, esto es, el filme que no se ha visibilizado aún, pero también el espectro de luz invisible creado por las películas, que abre puertas entre planos y que permite la materialización de espectros visibles.

El *Más allá* esperado por la pareja de fantasmas aparece en 1935 y trae consigo algo más que espectros. Un Guillermo Grant corporizado es el protagonista del cuento “El vampiro”, narración incluida en el libro *Más allá*, en un gesto que Quiroga no clarifica ni conecta directamente con los sucesos de “El espectro”, pero que resulta un guiño al lector de sus cuentos, y específicamente al lector aficionado a sus relatos góticos. Situándose de lleno en el género, el cuento comienza como el legado escritural del protagonista, las últimas líneas que escribe antes de morir.⁴⁶ Estas líneas finales de Grant – pero iniciales en el cuento – lo muestran menos fantasmal que como lo habíamos visto en “El espectro”, y más cercano al ser que da título a la historia: un personaje que aunque no se identifica como un vampiro, le teme la luz y está vivo a pesar de parecer muerto (o estarlo): “La sola apertura a la luz de un postigo me arrancaría un grito [...] En la penumbra sepulcral y el silencio sin límites de la vasta sala, yazgo inmóvil, con los ojos cerrados, muerto. Pero dentro de mí, todo mi ser está al acecho” (373). Estos signos indiscutibles de vampirismo hacen pensar que, o el protagonista de la historia ya es un vampiro y no se reconoce como tal o está en proceso de transformación.

⁴⁶ Este es un recurso usado con frecuencia por H.P. Lovecraft en cuentos de horror.

Lo vampírico se hace presente desde el inicio de la narración, repartiendo sus signos entre varios personajes mucho antes de introducir al sujeto que será caracterizado como vampiro: Grant muestra señales de vampirismo en su introducción al relato (temor a la luz y catalepsia), Don Guillén de Orzúa y Rosales le roba la energía vital a una actriz que “desprende” de la proyección cinematográfica, y además vive en una especie de reclusión y aislamiento vampírico que se hace más claro a medida que avanza el cuento. Es un hombre rico y vive en una mansión, no obstante, sus criados parecen tener la misma existencia inexistente de los sirvientes del conde Drácula, quienes son siempre excusados por el conde y nunca encontrados por Harker:

“Nay, sir, you are my guest. It is late, and my people are not available. Let me see to your comfort myself.” He insisted on carrying my traps along the passage (22).

I set to and enjoyed a hearty meal. When I had done, I looked for a bell, so that I might let the servants know I had finished, but I could not find one. There are certainly odd deficiencies in the house, considering the extraordinary evidences of wealth which are round me. The table service is of gold, and so beautifully wrought that it must be of immense value. (25)

De la misma forma que Harker, Grant se extraña de la dificultad de dar con los criados de Rosales y de su inconstancia en el servicio:

De nuevo el asunto del servicio. Con la carta en la mano, pensé en que seguridad de cena podía ofrecerme el comedor de un hombre cuya servidumbre estaba enferma o incompleta, alternativamente [...] Pero la

cena existía, aunque no la servidumbre, porque el mismo portero que me condujo a través de la casa al comedor, en cuya puerta golpeó con los nudillos, enfundándose en seguida. (380)

Por su parte, la actriz que al final del cuento es identificada como un vampiro real, es desde el principio una *Vamp*⁴⁷, esto es, una seductora que utiliza sus encantos y su sexualidad para manipular a los hombres, interpretando en el cine papeles de *femme fatale*. Este personaje sufre una transformación a lo largo de la historia; pasa de ser reconocida como un espectro en la primera impresión que Grant tienen de ella - “[n]o era una mujer, era un fantasma; el espectro sonriente, escotado y translúcido de una mujer” (380) - a hacerse cada vez más material, obligando a Grant a hacerle una advertencia directa a su amigo: “¡Es un vampiro, y no tiene nada que entregarle!” (389). Parte de la transformación implica adquirir poderes vampíricos, entre ellos la habilidad de influir sobre la voluntad de los dos hombres (habilidad que comparten tanto las *vamps* sexuales como los engendros chupasangre):

[Afirma Grant] Durante un mes continuo he acudido fielmente a cenar allá, sin que mi voluntad haya intervenido para nada en ello. En las horas diurnas estoy seguro de que un individuo llamado Guillermo Grant ha proseguido activamente el curso habitual de su vida [...] Desde las 21, y noche a noche, me he hallado en el palacete de Rosales, en el comedor sin servicio, primero, y en el salón de reposo, después. (384)

⁴⁷El término proviene del poema de Rudyard Kipling “The Vampire”. Una de las líneas más famosas del texto -“A fool there was...” - fue usado para la película del mismo nombre *A Fool there Was* (1915) protagonizada por Theda Bara, primera *vamp* del cine.

El fin de la historia completa al vampiro - añadiendo a las características anteriormente nombradas la imagen del monstruo chupasangre -, en el momento en que Grant describe el estado en que encuentra a su amigo muerto: “[l]a calma de expresión de su rostro no había variado, y aun su muerto semblante conservaba el tono cálido habitual. Pero estoy seguro que en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de sangre” (390). Esta certeza define a la mujer como un vampiro, además de cerrar el cuento, sólo para conectarlo de nuevo con el inicio, con la espera cataléptica por parte de Grant de la mujer que también le chupará la sangre.

Quiroga demuestra un gran conocimiento de las características y el comportamiento de los vampiros literarios, hasta el punto que, elementos que en novelas como *Drácula* o *El vampiro* están concentrados en un solo personaje, en su cuento están fragmentados y transformados (fuera de lugar), permitiendo la utilización del vampiro pero dificultando la identificación del mismo como una entidad única. El horror se teje en el entramado de la narración, en la indiferenciación y movilidad de lo vampírico en el cuento, que sólo se condensa hasta el momento en que los personajes no tienen escapatoria, encarnándose en el ser más inmaterial del relato: la actriz sin nombre, *vamp* cinematográfica que se venga de su desmaterialización-asesinato-rematerialización sorbiendo literalmente la vida de los culpables.

Como en “El espectro”, es de nuevo la tecnología la que permite el encuentro con lo sobrenatural, y el cine el espacio ideal para la apertura de portales que convocan y movilizan seres del más allá. El motor de la acción es la especulación científica, el encuentro por parte de Rosales de un artículo sobre los rayos *NI* escrito por Grant, su

interés en el tema y el posterior contacto de Rosales con el autor del escrito.⁴⁸ Los dos personajes se presentan de entrada como diletantes de las ciencias, aficionados a los experimentos y a la literatura de divulgación científica, que de acuerdo con moda de la época, mezcla nociones religiosas y paranormales con conceptos científicos - tema sobre el que también se interesa Lugones, sirviéndole de ambientación para varios cuentos como “Las fuerzas extrañas” o “La fuerza Omega” (la presencia del cuentista argentino aparece velada en varios momentos del cuento en que Quiroga se refiere a las “fuerzas extrañas”).

La tesis del artículo de Grant demuestra esta hibridez de conceptos:

Si la retina impresionada por la ardiente contemplación de un retrato puede influir sobre una placa sensible al punto de obtener un “doble” de ese retrato, del mismo modo las fuerzas vivas del alma pueden, bajo la excitación de esos rayos emocionales, no reproducir, sino “crear” una imagen en un circuito visual y tangible... (376)

Lo que es mera especulación en el caso de Grant se convierte en hipótesis de trabajo en el caso de Rosales, quien ve el cine como un medio de transportar estos “rayos emocionales”, y con ellos parte de la vida de quienes están siendo filmados. Teniendo esto en mente, increpa a Grant:

⁴⁸ Los rayos N fueron una forma de radiación descrita en 1903 por el físico francés Prosper-René Blondlot, que posteriormente fue descrita como inexistente. Como afirma el físico Robert Lagemann “[d]uring the period 1903-1906, some 120 trained scientists published almost 300 articles on the origins and characteristics of a spurious radiation, the so-called N rays. Some new explanations are advanced for the extensive false observations and the deductions made from these observations. These are based on visits to Nancy, France, where the purported discovery was first announced and after which the rays were named, on an interview with a former assistant who knew some of the principals involved in the case, and on new archival information”. (<http://www.rexresearch.com/blondlot/nrays.htm>)

¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? (378)

La respuesta de Grant de nuevo nos remite a una intertextualidad quiroguiana - “Creo que tiene usted razón, a medias... Hay sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es vida. También existen los espectros” (379). Rosales da el paso al acto, y logra canalizar y visibilizar el espectro de una actriz, en un ejercicio mediumnico que transforma a la voluntad en un proyector, y a la proyección en un fantasma capaz de interactuar y desear. El científico-cinéfilo proyecta en una pantalla sensible a los rayos N1 “los instantes fotográficos de mayor vida” de la actriz, vitalizando al espectro proyectado:

Usted sabe bien que hay en todos nosotros, mientras hablamos, instantes de tal convicción, de una inspiración tan a tiempo, que notamos en la mirada de los otros, y sentimos en nosotros mismos, que algo nuestro se proyecta adelante...Ella se desprendió así de la pantalla, fluctuando a escasos milímetros al principio, y vino por fin a mí, tal como usted la ha visto... (390)

La materialización de quienes dejan su vida en las pantallas – de igual manera que la interacción con los espíritus de los muertos – sólo es recomendable para quien sea lo suficientemente hábil para mantenerlos bajo control. Rosales mismo le narra a Grant su desventura con una criatura indescriptible que canaliza en uno de sus primeros intentos,

una de “esas cosas que deben quedar para siempre del otro lado de la tumba” y que, como el mono que acecha a Alicia en “El almohadón de pluma”, lo observaba desde el vértice de la cama. En forma lapidaria advierte “[s]i se decide usted un día a corporizar la vida equívoca de la pantalla, tenga cuidado, señor Grant...Más allá y detrás de este instante mismo, está la Muerte...Suelte su imaginación, azúcela hasta el fondo...Pero manténgala a toda costa en la misma dirección bien atraillada, sin permitirle que se desvíe...Ésta es tarea de la voluntad” (383).

Quiroga conjura un espectro/vampiro a la manera de un doctor Frankenstein metafísico: usa el cine - y su tecnología, capaz de captar momentos vitales de la vida de los actores y plasmarlos en la pantalla - como la fuente de la cual arranca y transporta a quienes han quedado literalmente “en cinta”- esto gracias a la fuerza de la voluntad y al uso de rayos N1. El sueño-maldición gótico de dar vida a entidades que habitan los umbrales (espejos, cuadros, pantallas) es llevado a cabo por el extraño hispanohablante Rosales, quien pone *fuera de lugar* a una diva de Hollywood, a un vampiro del cine norteamericano. “El retrato oval” de Poe (“The Oval Portrait”, 1842) aparece como una referencia directa en el texto, mientras *El retrato de Dorian Gray* de Wilde (*The Picture of Dorian Gray* 1890) deja su rastro luego de homenajeado y transformado. Las temáticas de estos relatos – el retrato que roba la vida de la modelo, el retrato que cobra vida – son retomadas y transportadas, actualizadas para el tiempo, el espacio y las preocupaciones del escritor rioplatense que ve en el cine una tecnología propicia para re-presentar y escenificar espectros y terrores que habían sido evocados por la literatura.

Rosales paga caro la apertura del portal cinematográfico: su transgresión al capturar y transportar la energía vital (y el cuerpo, luego de matarla) de la actriz hollywoodense es

castigada con la muerte, que él acepta gustoso si proviene de su musa. Pasa de ser un vampiro que succiona a la mujer de la pantalla a ser su alimento, de ser un creador de vida a través de la ciencia a perderla a manos de su creación; Drácula y el doctor Frankenstein convergen en la misma narración y se hacen acreedores de la venganza de sus creaciones. En esta cadena de retribuciones y correspondencias, las acciones del “científico loco” Rosales emulan las del Quiroga escritor, que transporta la imagen del vampiro y la pone *fuera de lugar, tropicalizándola* en un entorno extraño y fusionándolo con discursos científicos.

De nuevo la ciencia permite la manifestación de lo sobrenatural, pero sólo (nos lo recuerda Quiroga) porque ella misma está encantada, embrujada y maldita por el ansia de conocimiento del científico (cinéfilo) loco, y habitada por fantasmas/vampiros que pueden moverse con mayor soltura en y a través de cintas magnéticas y fotográficas – esto en un momento en que la fotografía de fantasmas lleva un poco menos de un siglo. Parte de la *tropicalización* de estos textos de Quiroga está en mostrar que tecnologías provenientes del viejo continente, pueden traer consigo espantos más eficaces que los que quedan confinados en castillos y abadías, así como en mostrar tanto el horror como la mórbida fascinación que esto produce.

Este tema es retomado años después por Adolfo Bioy Casares en la novela *La invención de Morel* (1940). Morel, un científico genial, transporta a un grupo de personas a una isla en donde las filma, y luego de sus muertes - y de su propia muerte - guarda sus impresiones en una máquina que las proyecta constantemente, a la manera de un motor inmóvil cinematográfico. El fugitivo, único personaje no proyectado, encuentra la isla e interactúa con las proyecciones/personajes hasta que descubre el mecanismo de la

máquina. Lo ominoso de la novela radica en que la mayor parte del tiempo personaje y lector (casi espectadores) están observando, sin saberlo, los remanentes de las personas que en algún momento habitaron la isla, hecho que está condenado a repetirse como una especie de inmortalidad siniestra.⁴⁹ Como en el cuento de Quiroga, la figura gótica del sabio obsesionado con la posibilidad de crear o alargar la vida - y su caricatura del “científico loco” - están presentes en la novela de Bioy, como una forma de enfrentarse al desarrollo tecnológico actualizando temores relacionados con lo desconocido y lo sobrenatural.

En los dos casos, los adelantos tecnológicos en el campo de la cinematografía son vistos al mismo tiempo con asombro y con recelo, resaltando la creatividad humana pero avisando sobre las consecuencias del exceso, de lo que los autores ven como los límites de la tecnología. Complementando la idea del cine como mecanismo de captura de instantes vitales de quienes actúan en los filmes (explorada en “El espectro” y “El vampiro”), Quiroga afirma que esta tecnología puede atrapar el espíritu de los actores, fijándolos al mundo de los vivos después de muertos. Esta es la premisa de la que parte “El puritano” - cuento también incluido en el libro *Más allá* -, enunciada por el fantasma de un actor muerto que, junto con otros, se reúne durante las noches en los estudios cinematográficos:

La impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la

⁴⁹ La novela de Bioy Casares sirve como influencia e inspiración de varios productos culturales contemporáneos, como el juego de video *Mist* (1993) – en donde un personaje llamado “Stranger” debe recorrer una extraña isla para recoger pistas sobre el desarrollo del juego – y la serie de televisión *Lost* (2004-2010) - protagonizada por un grupo de sobrevivientes de un accidente aéreo que, abandonados en una isla en el Pacífico sur, se enfrentan a todo tipo de situaciones extrañas.

incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total. Una sobrevida intangible, apenas cálida para no ser de hielo rige y anima nuestros espectros. (416)

Lo que debería ser paz y descanso en la muerte es movimiento y proyección incesante, “sobrevida” como la llama el narrador, motivada por el movimiento de las máquinas de proyección que anima a los espectros los muertos, de los actores cuya vida fue capturada fotográfica y cinematográficamente. Como buenos fantasmas, estos seres deambulan por sets, corredores y guardarropas que en algún momento fueron su lugar de trabajo, encantan los estudios con una actitud más monótona que activa. No se trata de fantasmas vengativos o violentos, que busquen asustar o vengarse de los vivos; al contrario, parece que son pasivos frente a su situación, definiéndose a sí mismos como “fantasmas de lo que hemos sido [que] prosiguen un sutil remedo de vida” (417).

La proyección de sus películas es la maldición a la que están sujetos, el ancla que los mantiene fijos en el mundo, ya que cada vez que una de sus películas se presenta en Hollywood ellos deben actuarla y vivirla de nuevo, o al menos estar presentes y recibir en su espectro los “finos estragos de una nueva proyección”. Según el narrador:

El film y la proyección que nos han privado del sueño eterno, nos cierran el mundo, fuera de la pantalla, a cualquier otro interés.

Nuestra tertulia no siempre reúne, sin embargo, a todos los visitantes del guardarropa. Cuando uno falta a aquélla, ya sabemos que algún film en que él actuó se pasa en Hollywood. (417)

Los fantasmas de “El puritano” muestran desde el principio el mecanismo por el cuál se han transformado en lo que son, tanto al interior del texto como en un nivel metatextual. El cine y su tecnología los ha condenado a no morir – en un giro tragicómico de la idea de ser inmortal a través de las obras artísticas – y a repetir (se) sin cesar los papeles que los hicieron famosos. A diferencia del espectro de Duncan Wyoming, que emerge de la pantalla al ver la traición de los amantes, o el espectro/vampiro que es obligado a materializarse por la voluntad y habilidad científica de Rosales, estos fantasmas son lo que son únicamente por el la técnica que los ha atrapado en la cinta y que los hace replicarse en la proyección.

No hay crimen o asesinato que vengar, o situaciones irresueltas que requieran su presencia; sólo hay presencia constante interrumpida por casuales exhibiciones. Por su parte, Quiroga toma a un puñado de actores Hollywoodenses, los des-ubica de sus contextos y películas y los pone *fuera de lugar*, de nuevo en un idioma y en un entorno que les es ajeno (porque están muertos y el espacio que habitan es ominoso) y del que no pueden escapar. El guardarropa que sirve como lugar de reunión se presenta entonces como una clara metáfora de su nueva utilidad: son seres reusables y reusados – para las películas y para Quiroga –, que como la ropa empleada en las películas puede cambiarse y reciclarse sin ningún problema, para luego devolverlos al mismo lugar.

La monotonía fantasmal cambia y se transforma con la llegada de una actriz – otra actriz sin nombre que, como en “El vampiro”, solo es llamada *Ella* y sin ser reconocible como ninguna en particular porque puede ser cualquiera de las divas del cine mudo – “hermosa y vívida estrella, que una noche hizo en el guardarropa su entrada entre nosotros, muerta” (417). El narrador se asegura de aclarar que aunque está muerta, posee

cierta vitalidad de la cual los otros fantasmas adolecen. Esta vitalidad proviene, de manera paradójica, del hecho de ser una suicida, de haberse matado por no ser correspondida por el hombre de quien estaba enamorada, un puritano que la ama pero que no es capaz de dejar a su mujer y su hijo.

La actriz es presentada entonces como una mujer pasional, que decide suicidarse al no conseguir el amor y se convierte en un espíritu penante con causas pendientes en el mundo de los vivos. Es entonces el único fantasma que habita y se mueve por el guardarropa y los estudios que tienen una razón personal para no descansar, para asediar el espacio que la contuvo en vida. Dicha característica diferencia también su comportamiento con relación a las películas, como afirma el narrador:

Porque al revés de lo que pasaba con nosotros, Ella, vivía a medias, sufría con fidelidad la pasión de sus personajes. Cuando nuestros films se exhibían, nosotros, como ya lo he advertido, desaparecíamos de la tertulia. Ella, no. Permanecía recostada allí mismo, arropada de frío, con la expresión ansiosa y jadeante [...] apenas concluida la proyección se incorporaba en el diván, ella misma nos expresaba entonces su quebranto [...] ¡Es como si yo misma fuera el personaje!... (418)

El narrador concluye explicando que su comportamiento es consecuencia de un peculiar castigo por haber truncado su vida: “Su vida inconclusa sufría un fuerte déficit, que su fantasma cinematográfico se iba cobrando, escena tras escena, de lo que ella había supuesto fingidos dolores” (418).

Quiroga demuestra otra vez las conexiones de sus narraciones cinematográficas – entre sí y con el cine mudo - al ubicar a la actriz (Ella) en encuadres literarios similares

en los dos cuentos, esto es, recostadas en divanes en una actitud estatuaria y seductora (que son también encuadres cinematográficos si se piensa en la omnipresencia de los divanes y sofás en el cine mudo). El diván, objeto comodificado y exotizado por el romanticismo, se transforma en el *locus amoenus* de las divas del Hollywood silente (Greta Garbo, Louise Brooks, Marlene Dietrich), en algunas películas como espacio de exhibición y desfogue de la sexualidad y en otras como lugar de muerte:



Greta Garbo en *The Mysterious Lady* (1928) y Louise Brooks en *The Canary Murder Case* (1929), Ambas reclinadas en divanes – Garbo descansando y Brooks muerta.⁵⁰

En “El vampiro” el diván ocupa un lugar central en la composición y es el lugar favorito de la actriz: “[e]n el fondo de este salón elevábase un estrado dispuesto como alcoba, al que se ascendía por tres gradas. En el centro de la alcoba alzábase un diván, casi un lecho por su amplitud, y casi un túmulo por la altura. Sobre el diván, bajo al luz

⁵⁰ Louise Brooks (1906-1985) y Greta Garbo (1905-1990) fueron dos de las actrices más importantes durante las primeras décadas de cine norteamericano y europeo. Entre las *vamps* y divas de la época puede contarse también a Theda Bara (1885-1955), primera diva de Hollywood, Louise Glaum (1888-1970), Mae West (1893-1980), Joan Crawford (1905-1977) y Bette Davis (1908-1989).

de numerosos *plafonniers* dispuestos en losange, descansaba el espectro de una bellísima joven” (383); por su parte en “El puritano” el diván es el territorio donde Ella revive y sufre sus películas: “[u]na noche, a la hora triste, mientras Ella yacía inmóvil en el diván semioculta por cuantos *plaid*s habíamos podido echar sobre su cuerpo, la joven apartó de pronto las manos de sus ojos” (419).

La actitud a la vez seductora y desvalida de las actrices (en los dos cuentos), así como su lugar de reposo y exhibición – el diván – las terminan de definir tanto como divas, objetos de la mirada y del deseo masculino, como *vamps*, sujetos que utilizan la sexualidad como un arma y la dirigen hacia los hombres. A imagen de los relatos góticos de las hermanas Brontë – sobre todo *Jane Eyre* – y cuentos como “The Yellow Wallpaper” (1892) de Charlotte Perkins Gilman, las protagonistas de “El vampiro” y “El puritano” son heroínas y villanas a la vez, encarnan en sí los dos polos, las dos posiciones frente a los cuales se ubican los protagonistas masculinos, quienes pretenden - infructuosamente – controlarlas.

Quiroga juega con las imágenes y los términos, creando narraciones góticas en donde las *vamps* cinematográficas son vampiros reales, que no sólo chupan la energía y el dinero de sus amantes sino también su sangre, siendo capaces de llevar a la locura al más cuerdo de los hombres. A pesar de esto, y como afirmé más arriba, estos personajes no son pura maldad; su comportamiento es una respuesta (y una venganza sutil) a la forma en que fueron llevadas al estado en que se encuentran: la Ella de “El vampiro” se alimenta de su “creador”, de la persona que la asesinó y la raptó; la del “El puritano” cobra con la vida del hombre el amor no correspondido que la llevó al suicidio. Quiroga escenifica entonces un sentido de retribución en las acciones de las actrices y una

inexorabilidad en las actitudes de los hombres. Rosales sabe que su creación va a volverse en su contra en cualquier momento, y acepta ese destino desoyendo los consejos de Grant. Por su parte el puritano Dougald Mac Namara - luego del suicidio de la actriz – se sumerge en una rutina que recuerda el comportamiento cíclico y repetitivo de los fantasmas y que lo lleva a la autodestrucción: “[n]oche tras noche, después de un mes de completa desaparición de Hollywood, Mac Namara asistía desde la platea del Monopole, y sin faltar a una, a las cintas de Ella” (419).

Rescatando las fuentes románticas de las narraciones góticas, Quiroga escenifica un amor imposible truncado por la muerte que, no obstante, se sigue manifestando en forma del idilio doloroso entre una actriz muerta que siente la mirada de su amado en la pantalla y un hombre que contempla los últimos rezagos de vida de su amada en una película. La pantalla, que en otras narraciones es un portal, se transforma en este cuento en un obstáculo para el contacto de los amantes, en una barrera, impuesta por la voluntad del puritano (que opera de manera inversa a la de Rosales). A su vez, la falta de conocimientos científicos y cinematográficos de Mac Namara – y la ausencia del omnipresente Grant y su artículo sobre los rayos N1–, hace que la única manera en que se puede romper la pantalla es con la propia muerte: “Allá, en un lugar cualquiera del mundo, el puritano de rígidos principios acababa de pegarse un tiro” (420). El suicidio que los separó en un principio los reúne de nuevo, dejándolos fijos en el purgatorio cinematográfico del guardarropa, en un estado de dicha “casi carnal” que completa sus vidas en la muerte.

A diferencia de los otros cuentos cinematográficos de Quiroga en donde el título incluye al personaje principal y es en cierto modo explicativo, el título “El puritano”

resulta un poco más oscuro, haciendo énfasis más en el personaje de Mac Namara y dejando de lado a la actriz, quien parecería ser el personaje central. ¿Por qué centrarse en este personaje hasta el punto de nombrar el cuento en su “honor”, si la trama se desarrolla alrededor de los fantasmas de actores muertos?

A pesar de no ser capaz de conjurar fantasmas a voluntad, Mac Namara posee un fuerte sentido del deber con su esposa e hijo – voluntad dictada por su filiación religiosa y sus principios morales, su puritanismo -, convicción que conduce al desarrollo de los hechos, al rechazar los avances de la actriz primero, y luego, al romper con esos principios y creencias al suicidarse en pro de su reencuentro con Ella.

Puritanismo y puritano son entonces los desencadenantes de la acción en la historia, los engranajes que posibilitan una ruptura en la normalidad fantasmal de los actores muertos. Este puritanismo, propio de las “razas rubias”, parece ser también una condición importante para el cultivo y producción del cine, en los términos en que Quiroga considera válidos. Como asevera el artículo “La vida en el cine”⁵¹:

Mientras en los Estados Unidos se preveían y creaban los elementos dramáticos del cine con una rapidez y seguridad de ojo que hace honor a aquella gente, en Francia e Italia, países dedicados también desde temprana hora a la pantalla, se continuaba haciendo teatro con absoluta ignorancia, rayana en la ceguera de la diversidad entre uno y otro espectáculo [...] La culpa de esto – se dijo entonces – debe imputarse a la incompreensión que del filme tienen y tendrán las razas latinas. (177)

⁵¹ Publicado en la revista *El Hogar* el 30 de diciembre de 1927.

Según el escritor, el cine de las “razas latinas” no posee el nivel de realismo necesario en la representación para poder narrar una historia convincente, para representar la realidad, función fundamental del cine como Quiroga lo concibe: “el cine [...] pide, y la goza con inmensa fruición, la verdad misma en los movimientos, en los ademanes y en los gestos” (“Teatro y cine” 166⁵²). Precisamente por esta razón es posible concebirlo como una fuente de horror, por su ominosa habilidad para replicar y representar la realidad, para crear dobles y fantasmas que se mueven por las pantallas y pululan en las salas de cine.

Cabe preguntar entonces – sin necesariamente responder – hasta qué punto funciona “El puritano” como una alegoría del cine como arte representacional, “atacado” por el espectro del cine parlante (esto teniendo que Quiroga se refiere al cine sonoro como un “arte espectral” en “Espectros que hablan”). Aunque no hay una relación directa - el cine Hollywoodense de los años 20 y 30 no es un cine puritano y no hay ninguna señal que las películas de Ella sean sonoras – el “enfrentamiento” entre el Mac Namara espectador y el espectro que pugna por salir, la pulsión observadora de él y la espera constante de ella, reflejan un conflicto cinematográfico, una lucha que se libra en los cines y a través de las películas. Esta lucha – por el cine y su estatus y, en ciertos momentos contra el cine sonoro – es la que libra Quiroga desde sus columnas en periódicos y revistas, así como en sus cuentos ya nombrados, en los que recurre a temas y personajes góticos para hablar de temores y ansiedades que la nuevas tecnología traen consigo (de clase, estéticas, políticas, etc.). Para Quiroga el cine es un “nuevo y serio arte” (*Los filmes nacionales*

⁵² Publicado en la revista *El Hogar* el 30 de septiembre de 1927.

198) que merece la atención de intelectuales y escritores, quienes en su opinión, son los llamados a narrar historias cinematográficas que reflejen el mundo real.

Quiroga y Lugones crean cuentos icónicos del gótico latinoamericano, narraciones que *tropicalizan* y transforman el gótico europeo y norteamericano, y que utilizan el género para hablar de lo que en otras circunstancias es difícil de abordar: miedos de un país que se considera europeizado y que se encarnan en y provienen de la selva (que en principio ni siquiera se piensa como parte de Argentina, a pesar de tener zonas selváticas) o ansiedades alrededor de un arte demasiado novedoso y popular para los letrados del sur de América. Estas narraciones continúan el trabajo de los precursores del siglo XIX y abren el camino para que otros narradores rioplatenses retomen tópicos y personajes, tanto del gótico europeo como de la tradición latinoamericana.

Descendencia maldita

Temas típicos del género como la animación o posesión de objetos inanimados por fuerzas sobrenaturales - centrales en textos como *El castillo de Otranto*, “La pata de mono” (“The Monkey Paw” 1902) de W.W. Jacobs o *El Golem* (Der Golem 1915) de Gustav Meyrink, y que se popularizan en Latinoamérica de la mano del cubano Alfonso Hernández-Catá,⁵³ - en narraciones cortas como “Fantasmas” (1922) y “El pisapapel” (1922) - y del mexicano Francisco Tario,⁵⁴ - en también cuentos cortos como “La noche

⁵³ Alfonso Hernández-Catá (1885 – 1940) fue un periodista, diplomático y escritor español-cubano. Entre sus obras más importantes se destacan *Los siete pecados* (1918), *Los frutos ácidos* (1919) y *Manicomio* (1931).

⁵⁴ Francisco Tario fue el seudónimo del escritor mexicano Francisco Peláez (1911 – 1977), precursor de la narrativa fantástica mexicana. Entre sus libros de cuentos más conocidos se encuentran *La noche del féretro y otros cuentos de la noche* (1943) y *Tapioca Inn: mansión para fantasmas* (1952).

del féretro”, “La noche del buque naufrago” y “La noche del traje gris” (todas de 1943) - reaparecen como un tema importante en cuentos de escritores rioplatenses de la segunda mitad del siglo XX. En estas narraciones los objetos cotidianos se defamiliarizan, y, o pierden la función que tienen asignada volviendo como objetos siniestros, o siguen cumpliendo su función con una variante que los hace ominosos.

La escritora argentina Silvina Ocampo se ocupa de este tipo de “cosas” siniestras con especial fruición en muchos de sus cuentos - “El vendedor de estatuas” (1937), “La casa de los relojes” (1959), “Los objetos” (1959), “La peluca” (1961), entre otros - siendo “Los objetos” uno de los ejemplos más claros en cuanto a su representación del retorno de ominoso. La narración abre un espacio para el horror y la ambigüedad desde los objetos más cotidianos: Camila Ersky encuentra en el parque una pulsera que había perdido hace más de quince años; como si este objeto abriera un portal hacia el pasado, luego de pensar en otros objetos que había ido perdiendo durante su vida, éstos objetos empiezan a aparecer también: “del modo más natural para ella y más increíble para nosotros, fue recuperando paulatinamente los objetos que durante tanto tiempo habían morado en su memoria. Simultáneamente advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en temor, en preocupación” (225). El malestar y la extrañeza la invaden al encontrar objetos que debían haberse quedado en su memoria, y que por alguna irruptora razón entran de nuevo a su vida. Los objetos retornan, aparentemente iguales a los que ella había tenido y luego imaginado, solo que ya no son familiares por su misma familiaridad: “vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo” (226). La

autora apunta que tanto el personaje, ella misma y el lector saben de qué tipo de caras está hablando, dándole una probada de horror al lector.

La traducción se constituye en un espacio de diseminación de los clásicos góticos, y es hecha en muchos casos, por aquellos que se convertirán en maestros del género en Latinoamérica. Uno de los ejemplos más importantes es la traducción que hace Julio Cortázar de los cuentos de Poe en 1956 (publicada como *Obras en Prosa. Cuentos de Edgar Allan Poe*, en una edición realizada en conjunto por la Universidad de Puerto Rico y la *Revista de Occidente*), considera aún hoy como una de las mejores. Como afirma Mario Vargas Llosa, esta traducción demuestra “un conocimiento exhaustivo de la obra de Poe” y delata “una cercanía intelectual y un amor apasionado de Cortázar por el mundo, la fantasía, los fantasmas y los traumas con los que el genio de Poe construyó su obra” (20).

Cercanía intelectual y conocimiento profundo, no sólo de Poe, sino de gran parte de los escritores románticos y góticos europeos y norteamericanos, es lo que aparece en los relatos y novelas fantásticas y góticas de Julio Cortázar. Como ejemplos del género fantástico pueden citarse gran parte de sus cuentos, o por lo menos, muchos de los contenidos en *La otra orilla* (1945), *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Todos los fuegos el fuego* (1966) y *Alguien que anda por ahí* (1977). Otros son específicamente góticos en su manejo de ambientes y personajes, presentándose al lector como homenajes o parodias del género y de los autores.

“El hijo del vampiro” (1937) – uno de los primeros cuentos de Cortázar – es una corta parodia del gótico y específicamente de las historias de vampiros. En la narración, Duggu Van -versión cortazariana de Drácula -, se enamora de Lady Vanda, hermosa joven

custodiada por Lady Wilkinson, Van Helsing inglés en figura femenina. A diferencia del vampiro de Stoker, Duggu Van desea poseer a la bella joven para embarazarla y no para convertirla en su novia imperecedera. El desubicado vampiro sueña con una forma de inmortalidad más mundana y ligada a los cánones sociales: la paternidad, que consigue luego de que su hijo (fruto de la relación de una noche con lady Vanda) ocupa físicamente el cuerpo de su madre. Con este cuento Cortázar logra transformar el relato y la novela gótica de vampiros, introduciendo variables con las cuales se burla del género - afirmando que la industria frigorífica hubiera indignado al vampiro y que las puertas de la mansión de Lady Vanda estaban cerradas con candados Yale - al tiempo que lo festeja y condensa sus elementos fundamentales.

Otro cuento en donde lo gótico se cuela, visibilizándose entre lo fantástico e introduciendo el horror es “Reunión con un círculo rojo”. Como en los cuentos góticos decimonónicos, la narración se sitúa en Europa - en Alemania -, específicamente en el microcosmos balcánico del restaurante *Zagreb*: “las mesas sobran en la penumbra del salón vagamente balcánico” (139). Esta ambientación geográfica del interior del restaurante resulta adecuada para una historia de vampiros, siendo descrito también como un “enclave transilvánico” (140), en donde meseros pálidos que aparecen de la nada sirven a los únicos dos clientes. Uno de ellos, Jacobo, observa con curiosidad a una turista inglesa (según él) a quien decide proteger dada la forma en que la observan los meseros. Lo que no sabe Jacobo, y sí la narradora de la historia, es que la turista está en el restaurante para protegerlo a él: ella es un fantasma que trata en vano de desviarlo de su destino. Como le dice uno de los meseros/vampiros, “hizo lo que pudo por evitarlo,

siempre lo intenta, la pobre. Pero no tiene fuerza, solamente pueden hacer algunas cosas y siempre las hacen mal, es tan distinto de cómo la gente los imagina” (148).

En los dos cuentos, de una u otra forma revisiones del mito del vampiro, la “barbarie” que éste representa superpone su horror a lo racional, a “lo inglés” si se quiere, destruyendo a los protagonistas y dejando como únicos vencedores a los vampiros silenciosos. De una forma irónica lo bárbaro/vampírico vuelve a los Balcanes, y al movilizarse a “invadir” Europa (como hizo Drácula y muchos otros vampiros y fantasmas antes que él) se codea con lo latinoamericano – ese Otro invasor - empoderando a los personajes y *tropicalizando* la narración. La convivencia de lo monstruoso-periférico europeo con lo monstruoso latinoamericano, permea y atraviesa estos dos cuentos así como la novela *62/modelo para armar* (1968).

Desde el inicio esta novela está encantada por una presencia que, aunque histórica, podría perfectamente haber sido un vampiro de una novela gótica (como *Christabel*, *Carmilla* o *Clarimonda*⁵⁵): se trata de Erzsébet Báthory, condesa Nádasdy, llamada *Condesa sangrienta* por su afición de tomar baños en la sangre de doncellas jóvenes, a las que torturaba y desangraba en su castillo.⁵⁶ Olvidada en cierta forma por la historiografía

⁵⁵ *Christabel* es el personaje central del poema del mismo nombre de Samuel Taylor Coleridge, publicado entre 1797 y 1800; *Carmilla* es la novela de Joseph Sheridan Le Fanu, publicada en 1871-72, protagonizada por una mujer vampiro; *Clarimonda* es la protagonista de *La muerta enamorada* (*La morte amoureuse* 1836) de Théophile Gautier.

⁵⁶ Erzsébet Báthory (1560 – 1614) fue una noble húngara, emparentada con gran parte de la realeza balcánica, “perteneciente a la rama de los Ecsed; sus primos Somlyó eran reyes de Polonia y de Transilvania respectivamente” (Penrose 19). Esto influyó en que, luego de encontrarla culpable por el asesinato de cientos de jóvenes (aproximadamente 600), no fuera condenada a muerte sino encerrada en su castillo. Valentine Penrose empieza su libro dedicado a ella afirmando su afición por la sangre: “He aquí la historia de la condesa que se bañaba en la sangre de las muchachas” (9). Las pocas obras literarias dedicadas a su biografía, insisten en la estética macabra del personaje. Como afirma Alejandra Pizarnik con respecto a la obra de Penrose “La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes

y la literatura europea (fuera de algunos historiadores húngaros, puede citarse *La Comtesse sanglante* [1962] de Valentine Penrose y *Ella, Drácula* [2005] de Javier García Sánchez), llama la atención de escritores latinoamericanos como Cortázar y Alejandra Pizarnik, quien le dedica el libro *La condesa sangrienta* (1971), relectura del libro de Penrose. En *62/Modelo para armar*, este personaje aparece como una referencia/ presencia recurrente a lo largo de la narración, casi paseándose entre y por los protagonistas:

Pensar en el basilisco era pensar simultáneamente en Helène y en la condesa, pero la condesa era también pensar en frau Marta, en un grito, porque las criaditas de la condesa debían gritar en los sótanos de la Blutgasse, y a la condesa tenía que gustarle que gritaran, si no hubiesen gritado a la sangre le habría faltado ese perfume de heliotropo y marisma.

(12)

En este juego de referencias y repeticiones, los personajes visitan y habitan espacios llenos de fantasmas que los preceden y los poseen, uniéndolos entre sí. Cortázar hila conexiones entre pasado y presente, al tiempo que crea genealogías imaginarias entre el Este gótico y Latinoamérica, entre el gótico europeo y su versión *tropicalizada* del mismo. En esta versión existen personajes que son reencarnaciones de asesinos vampíricos, un restaurante *Polidor* (sospechosamente similar al apellido del autor de *El vampiro*, John Polidori) que “seduce” y obliga a ingresar, y una cotidianidad atacada – en

que Valentine Penrose se desentiende de ellos para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje” (241). Su historia también ha sido llevada al cine en películas como *Contes Immoraux* (Walerian Borowczyk, 1974), en donde Paloma Picasso interpreta el papel de la condesa, *Countess Dracula* (Peter Sasdy, 1971) protagonizada por Ingrid Pitt y *Bathory* (2008) dirigida por Juraj Jakubisko, maestro del cine balcánico.

momentos específicos – por el retorno de lo familiar desfamiliarizado, por muñecas autómatas que traen consigo terror y horror.

Por su parte, el libro *La condesa sangrienta* de Pizarnik, recoge la investigación de Penrose pero estructurándose como una narración gótica que tiene como personaje central a la condesa Báthory. Pizarnik crea una ambientación gótica escenificada por castillos medievales, instrumentos de tortura detallados en su funcionamiento - muchos de ellos no descritos por la poeta francesa, y ficcionalizados por la argentina -, sangre de doncellas y nobles dementes. Crea así una narración impregnada de horror, que no excluye la posibilidad de maravillarse con los métodos, eficacia y frialdad de la condesa, dejando en el lector un sentimiento ambiguo en relación a la protagonista del libro. Como afirma al final del texto, después de conocer su historia sólo es posible abrazar el horror/fascinación con respecto al personaje –histórico y literario:

Ella no sintió miedo, no tembló nunca. Entonces, ninguna compasión ni emoción ni admiración por ella. Sólo un quedar en suspenso en el exceso de horror, una fascinación por un vestido blanco que se vuelve rojo, por la idea de un absoluto desgarramiento, por la evocación de un silencio constelado de gritos en donde todo es la imagen de una belleza inaceptable (259).

El cuento “Lejana” (1951) conecta también a un personaje latinoamericano con un personaje de los Balcanes, ya no desde el vampirismo sino desde el tema del doble. La narración se estructura como el diario de Alina Reyes, mujer argentina que vive en Buenos Aires, y que sueña constantemente con una mendiga en Budapest que es ella misma. Esta “lejana” como la llama Alina parece permear toda la narración y traspasar el umbral de los sueños de la argentina, de tal manera que a medida que transcurre la

escritura Alina se va convirtiendo más y más en su doble húngara. Los signos de lo gótico y ominoso (tanto para Alina como para los lectores) aparecen desde el principio - Dorian Gray, palíndromos y anagramas, entre ellos “Alina Reyes/ es la reina y...”, sueños vívidos - y llevan a Alina y a los lectores a un extrañamiento y una pérdida de la noción de lo real: “Ir a buscarme. Decirle a Luis María: «Casémonos y me llevas a Budapest, a un puente donde hay nieve y alguien». Yo digo: ¿y si estoy? (Porque todo lo pienso con la secreta ventaja de no querer creerlo a fondo. ¿Y si estoy?). Bueno, si estoy... Pero solamente loca, solamente... (121). El paso de la “voz” de Alina en su diario, a la voz de un narrador que cuenta el desenlace de la historia presagia el encuentro de Alina cara a cara con su doble, el encuentro de personaje y lector con el horror, que no permite las palabras y sólo permite articular un grito: “Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose” (125). Cortázar sabe que en los relatos góticos el encuentro con el doble sólo permite el cambio de lugar o la muerte, y él opta por la primera como forma de prolongar el horror.

El tema del doble se vuelve recurrente en la literatura gótica latinoamericana, y especialmente en la rioplatense. Iniciado con “Horacio Kalibang o los autómatas” a finales del siglo XIX, aparece con inusitada frecuencia en textos escritos en la segunda mitad del siglo XX: “Las hortensias” (1949) de Felisberto Hernández, “Lejana” (1951) de Cortázar y “El Sur” (1953) de Jorge Luis Borges (que presenta características góticas). “Las hortensias” en particular, escenifica un ominoso juego en donde del doble se hace presente desde el principio: María, la mujer del protagonista colecciona muñecas “un

poco más altas que las mujeres normales” (178), y compone dioramas en donde cuenta la historia de cada una. Ella misma se hace presente (y se duplica) en sus dioramas a través de Hortensia, muñeca modelada a su imagen, y con la que logra tal indiferenciación que puede jugarle bromas a su marido: “abrió rápidamente y el cuerpo de ella se le vino encima; él lo recibió en los brazos, pero le pareció muy liviano y en seguida reconoció a Hortensia, la muñeca parecida a su señora; al mismo tiempo su mujer, que estaba acurrucada detrás de un sillón, se puso de pie” (181). Este juego empieza a ser cada vez más ominoso para Horacio, que se familiariza cada vez más la muñeca al tiempo que desfamiliariza a María, en una indiferenciación que abre paso al horror: “Se inclinó ante la desdichada y al besarla en la frente volvió a sentir una sensación de frescura tan agradable como en la cara de María” (183).

Doble y muñeca se entrelazan constantemente en una historia que, se complica más cuando se sabe que una de las criadas también se llama María y usa la ropa de la señora, y cuando Horacio decide enamorarse de Hortensia y prescindir de su mujer. Las muñecas se constituyen en dobles ominosos, que pueden reproducir sensaciones físicas – gracias a adelantos tecnológicos – y pueden ser depositarias de espíritus: “Si hay espíritus que frecuentan las casas vacías ¿por qué no pueden frecuentar los cuerpos de las muñecas?” (193). El juego de familiarización-desfamiliarización de las muñecas y los personajes de “carne y hueso” llega a tal punto en la narración, que hacia el final, el Horacio “titiritero” de muñecos en la mayor parte de historia, se convierte en una especie de muñeco: “muchas veces María iba a verle tarde en la noche; y siempre encontraba sus ojos fijos, como si fueran de vidrio, y su quietud de muñeco” (231). Como en *El hombre de arena*,

el resultado último de la imposibilidad de diferenciar entre lo real y no real, es la locura y el suicidio.

Otro espacio en donde se *tropicaliza* lo gótico en la obra de Cortázar es el cuento “Apocalipsis de Solentiname” (1976). El narrador del cuento regresa a Paris desde Solentiname, en donde ha visitado amigos y ha tomado fotos de algunas pinturas típicas de los campesinos de la zona que encuentra apiñadas en un rincón de la casa, “acrílicos y óleos enfrentándose desde caballitos y girasoles y fiestas en los prados y palmares simétricos” (83). Mientras espera a su pareja, empieza a pasar las imágenes en el proyector y con lo que se encuentra no son las idílicas escenas que había fotografiado sino imágenes de la violencia en Nicaragua en los años 70’s; imágenes que parecen haberse transformado:

pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba rodeado el muchacho que miré sin comprender, yo había apretado el botón y el muchacho estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se venía hacia adelante, el agujero nítido en la mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y árboles. (85)

La afirmación de Derrida en “Espectros de Marx”, “todos los fantasmas se proyectan en la pantalla de ese fantasma” (5) funciona de manera importante en este caso: los fantasmas de la violencia, de los muertos, se proyectan en la pantalla del fantasma de la Nicaragua de los años 70’s, que se corporiza en la pared de Cortázar. Los fantasmas piden ser recordados en ese apartamento parisino: el muchacho del balazo en la frente, las

“dos mujeres queriendo refugiarse detrás de un camión estacionado”, “la muchacha desnuda boca arriba” con un cable entre las piernas, entre otros que desfilan por la pared. Cortázar personaje se convierte en un medio para que los fantasmas puedan manifestarse, un médium fotográfico, literalmente, y los fantasmas, como se muestran a sí mismos, ya no en un castillo sino en un apartamento, a través de un proyector.

Como Cortázar, el mexicano Sergio Pitlor (re)construye el este como el espacio de la barbarie gótica, como el lugar en donde la barbarie latinoamericana (tropicalizada y conscientente) encuentra su par. En sus dos cuentos “Hacia Varsovia” (1963) y “Nocturno de Bujara” (1980), las tierras lejanas y extrañas del este de Europa y el centro de Asia sólo resultan desfamiliares en la medida siniestra de su familiaridad: de una u otra forma, los personajes sólo están regresando a algo que, a pesar de la extrañeza y distancia, les es reconocible. Cuando lo reconocen como familiar, el horror se instala definitivamente. La ambigüedad reside en la posibilidad de moverse entre espacios distantes y cercanos al tiempo, con extrañeza y familiaridad, como entrevé unos de los narradores de “Nocturno de Bujara”: “No se me antojaba ver nada de teatro uzbeko, ni tadhiko, ni ruso en Bujara. ¡Pero cómo me hubiese gustado conocer las reacciones del público ante lo que fuera más lejano, más ajeno, *La viuda alegre* por ejemplo: la espuma degradada y maravillosamente banalizada de los ritos” (117).

Uno de los últimos ejercicios rioplatenses de des-ubicar (poner *fuera de lugar*) al Drácula literario es la novela *Beber en rojo* (2001) de Alberto Laiseca.⁵⁷ Se trata de una reescritura de la obra de Stoker – al menos en la primera parte - que sigue la misma

⁵⁷ Alberto Laiseca (1941) es un escritor argentino. Profesor de talleres literarios, dirige un programa de televisión en el canal I-SAT en donde narra cuentos de terror. (*La guarida del monstruo*)

estructura y usa los mismos personajes del clásico gótico. No obstante esta equivalencia, la segunda parte varía completamente el modelo del irlandés y transforma la novela en un ejercicio de desubicación y reubicación, de *tropicalización del gótico*. Una cita textual del comienzo de “La caída de la casa Usher” de Poe –que da inicio a su vez a *Beber en rojo* – muestra que se trata de una novela metatextual, no sólo de Drácula, sino de gran cantidad de obras góticas.

Durante todo un día de otoño, triste, oscuro, silencioso, cuando las nubes se cernían bajas y pesadas en el cielo, crucé solo, a caballo, una región singularmente hermosa del país; y, al fin, al acercarse las sombras de la noche, me encontré a la vista del melancólico castillo Drácula. (7)⁵⁸

La novela se convierte, a medida que pasan las páginas, en un catálogo crítico de cine y literatura gótica y fantástica, cada vez más delirante y referencial hasta el punto de incluir al autor de *Beber en rojo* como un seudónimo/doble de Drácula. Como lo afirma el mismísimo conde: “-Mr Harker: Alberto Laiseca es...Drácula. Porque no puedo ni debo ocultarle que yo no sentiría vergüenza en firmar **Los sorias** como obra propia” (114). Homenaje y parodia de la novela Drácula y su protagonista, así como del gótico, se conjugan en esta novela: es a la vez muestra de la erudición y respeto de Laiseca hacia el género, al tiempo que burla y completa transformación de Drácula, que pasa de ser el conde rumano adicto a la sangre a ser un viejo bonachón y sabio, cansado de beber sangre y de poseer el don de la inmortalidad. Como en el relato de Cortázar, la única

⁵⁸ Laiseca reemplaza “Casa Usher” por “Castillo Drácula”. En el original: “During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when the clouds hung oppressively low in the heavens, I had been passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country ; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher” (397)

forma de inmortalidad que motiva y revitaliza a este vampiro es la paternidad (tema sobre el que volveré más adelante)

Como he venido afirmando, el mecanismo de *tropicalización* del gótico opera a partir de la utilización y transformación de temas, personajes y formas narrativas góticas, que los autores latinoamericanos conocen y han manejado desde el siglo XIX hasta el presente. Tiene que ver también con la posibilidad de transgredir una forma de escritura que es de por sí transgresiva, desconstruyéndola para criticarla y reescribirla, reescribiendo también relaciones políticas y coloniales dentro y fuera del continente. Sylvia Molloy, hablando del género fantástico en Latinoamérica, afirma que

Llamo la atención, más bien, sobre la frecuente preocupación de éste género por la historia de nuestros países y por algunos de sus acontecimientos o de sus figuras más notables. Piénsese que, para reescribir (y desmitificar) la Revolución Mexicana – ficcionalizada una primera vez, de manera realista, en la narrativa de principios de siglo – dos novelas de los años cincuenta y sesenta, *Pedro Páramo* de Rulfo y *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, recurren a lo fantástico. *Aura* de Fuentes recurre a lo fantástico para descubrir aspectos de la invasión francesa de México; Borges, en más de un texto (“La otra muerte”, “Guayaquil”, el poema “Isidoro Acevedo”), para recorrer la historia argentina; Sábato, en *Sobre héroes y tumbas*, para visitar otras represiones dentro de la misma historia; Donoso, en *El obscuro pájaro de la noche*, para cuestionar la noción de linaje y de una historia fundacional, Cortázar, en “Apocalipsis de Solentiname”, “Segunda vez” y tantos otros

relatos; Piglia, en *Respiración artificial*, para revelar (literalmente, en el cuento de Cortázar) lo que la historia ha hecho desaparecer. (107)

Siguiendo este planteamiento en cuanto a lo fantástico, afirmo que la *tropicalización* de lo gótico continúa y lleva más lejos este develamiento de lo que la historia ha hecho desaparecer, mostrándolo y mostrando el mecanismo por el cual ha sido desvanecido o enterrado. Según lo enuncia Molloy, “Lo fantástico, género mal llamado de evasión, permite volver sobre la historia una mirada inquisidora. Es una manera de expresar nuestra inquietud hacia el pasado, una vía alternativa para contar la historia. En su reversión del tiempo cronológico, en su afantasmamiento de personajes y en su básica duplicidad narrativa el relato fantástico se presta a tal ejercicio” (107). Así, la narrativa gótica latinoamericana construye ficciones basadas en seres que retornan – fantasmas, vampiros, zombis - , monstruos que han retornado al espacio de lo monstruoso (Latinoamérica) y relatos que sirven para levantar y traer de vuelta fantasmas que la historia latinoamericana ha dejado de lado o ha olvidado.

Esta forma de retorno de lo reprimido explica en parte la recurrencia de los fantasmas y vampiros a lo largo de la literatura gótica y de horror en Latinoamérica – y en otras literaturas. Los fantasmas parecen a lo largo de la literatura latinoamericana: desde las hogueras fantasmales que ve Colón en las playas del Caribe hasta las mansiones embrujadas del cine mexicano; desde las narraciones románticas de la novela antiesclavista cubana hasta la reaparición en *Evita vive* de Perlongher.⁵⁹ Hablar de

⁵⁹ Uno de los primeros cuentos latinoamericanos en donde aparece (y desaparece) un fantasma es *Coincidencias* de Juana Manuela Gorriti, publicado en 1867. A lo largo de la segunda mitad del siglo, se publicaron cuentos y poemas en donde el fantasma tiene un papel protagónico: *La danza de los muertos* de Julio Calcaño en 1873, *El beso del espectro* de Luis López Méndez en 1888, *Nocturno* de José Asunción Silva en 1894, *Calaveras* de Nicanor Bolet Peraza en 1896 y *El ánima de Sayula* de Teófilo Pedroza.

fantasmas y vampiros es hablar de lo que no debería estar pero está, de una ausencia que se muestra como una presencia ominosa. Habitualmente describe la presencia, y el remanente, de la ausencia por antonomasia: la muerte, o un muerto, que por alguna razón luego de abandonar su cuerpo continúa entre los vivos (o continúa, siendo un muerto-vivo).

CAPITULO II

Unos pocos buenos amigos del gótico⁶⁰. Gótico tropical en Colombia

La cultura de la ciudad de Cali es una mezcla
de sudor del trópico y el anhelo de los paisajes transilvánicos.
Luis Ospina – Sandro Romero Rey

La película colombiana *Carne de tu carne* - dirigida por Carlos Mayolo - se cierra con la *voz en off* de un locutor de radio que anuncia el cierre de un capítulo trágico en la historia de Cali y la apertura de nuevas esperanzas para la paz, la justicia y la libertad. Este audio acompaña a la imagen de una mano ensangrentada que surge de la tierra y agarra el brazo de un campesino, que huye despavorido al ver salir de la tierra a dos jóvenes cubiertos de sangre, musgo y helechos, que se incorporan y caminan juntos por un escenario cubierto de neblina, hasta llegar a un punto en que pueden ver el horizonte.



Precedidos de una mano, los hermanos Velazco emergen de la tierra al final de *Carne de tu carne*.

⁶⁰ En referencia al documental de Luis Ospina “Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos” (1986). A su vez, el título de este documental proviene del epígrafe de la primera novela de Andrés Caicedo *Que viva la música* (1977): “...si dejas obra, muere tranquilo, confiado en unos pocos buenos amigos”.

Este final se corresponde con el de muchas películas de horror, en donde lo que se suponía muerto o destruido, retorna para seguir asediando. Luego de la destrucción del ser maligno, o del cierre de la maldición – esto es, lo que se pensaba como el final de la historia - se sigue un epílogo que muestra la ineficacia del exterminio, la futilidad de enunciar un final. En la mayoría de los casos este fragmento está reservado únicamente para el espectador, con quien el director comparte el secreto de la vuelta. El “retorno de lo destruido” como no-cierre, se escenifica usando diversos medios; ya sea la aparición de una parte del cuerpo (ojo, mano, pierna), la entrada imprevista del personaje que se creía muerto en el campo visual de la cámara o la desaparición del cadáver del monstruo/asesino. Estos mecanismos, entre muchos otros, abren camino para secuelas (como en el caso de las franquicias *Halloween* [John Carpenter, 1978], *Viernes 13* [*Friday the 13th*, Sean Cunningham, 1978] y *Nightmare on Elm Street* [Wes Craven, 1984] y de series como *La profecía* [*The Omen*, Richard Donner, 1976]) o simplemente hacen hincapié en la dificultad de erradicar el mal.

El uso de este recurso en la película de Mayolo afirma la persistencia de diversos tipos de violencia ejercidas por generaciones de terratenientes sobre poblaciones campesinas, que no acaba con la muerte física de los opresores. Los jóvenes herederos de una familia azucarera retornan de la muerte para continuar la explotación de una forma aún más aterradora. Así, la continuación en esta película tiene que ver con la persistencia y mantenimiento de una “tradicción familiar” de explotación y desangramiento – figurado y literal -, y no con la instauración de una secuela. Mayolo retoma la idea del vampiro como metáfora de la explotación y le da nuevos matices, tanto a los personajes como al

entorno en el cual están ubicados: los dos jóvenes emergen de una tierra particular, cubiertos de musgo y helechos, y lejos de cualquier camposanto o cementerio.

Los dos están lejos también del espacio en el cual se mueven normalmente los vampiros literarios y cinematográficos, esto es, escenarios balcánicos y centro-europeos, castillos del norte de Europa o mansiones de Nueva Inglaterra: entornos creados por el gótico literario y explotados por el cine de horror desde tiempos del expresionismo alemán. Tanto Mayolo como Luis Ospina – también director de cine colombiano – reinterpretan estos lugares en sus películas, y abiertamente aluden al gótico, y particularmente al *Gótico tropical* como término que podría describir sus primeros largometrajes (que fueron pioneros del cine de horror en el país junto con las producciones del también caleño Jairo Pinilla). En ellos, fantasmas y vampiros habitan y se mueven por casas en Cali o haciendas azucareras en el Valle del Cauca, explotando campesinos y chupándoles la sangre.

Pura sangre (Luis Ospina, 1982), *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983) y *La mansión de Araucaíma* (Carlos Mayolo, 1986) constituyen el corpus fílmico de esta forma de gótico acuñado, ambientado y desarrollado en la ciudad de Cali, al cual se añadirían posterior y póstumamente algunos cuentos del escritor caleño Andrés Caicedo (*Calibanismo*, *Destinitos fatales*, entre otros). Estas narrativas fílmicas y textuales demuestran el interés de Ospina, Mayolo y Caicedo por el género, nacido de sus propias experiencias como espectadores de cine y cinéfilos, y desarrollado gracias a la creación y mantenimiento del *Cine Club de Cali* y la revista *Ojo al cine*.⁶¹ Como recuerda Ospina,

⁶¹ Como afirma Sandro Romero en su libro dedicado a Andrés Caicedo: “Desde 1971 hasta el año de su muerte, Andrés Caicedo mantuvo un templo de la cinefilia local conocido como el Cine Club de Cali, donde programaba, todos los sábados al mediodía (y a veces los viernes a media noche), los mejores

al regresar a Colombia me vinculé al Cine Club de Cali de Andrés Caicedo, en el que además de exhibir clásicos del cine mundial programábamos placeres culposos y perversiones cinematográficas: *Parásitos asesinos*, de David Cronenberg; *La noche de los muertos vivientes*, de George Romero; *La leyenda de Lylah Clare*, de Robert Aldrich; *Tráiganme la cabeza de Alfredo García*, de Sam Peckinpah [...] películas que por las razones más absurdas, caprichosas y personales estimábamos por encima del “cine de calidad” que abundaba en esa época. (Tomando el cine en serie 273-274)

Escritor y cineastas constituyeron un grupo que se conocería posteriormente como “Caliwood”, dedicado a la difusión y educación cinematográfica – en medios impresos como libros o revistas y en proyecciones y charlas en el Cine Club de Cali - y a la realización de cortos y largometrajes de diferentes temáticas. Estas iniciativas resultaron innovadoras en un país sin una infraestructura cinematográfica fuertemente establecida, a la vez que crearon escuela, como afirma Sandro Romero (uno de los miembros más jóvenes del grupo), formando “a toda una generación de personas vinculadas con la actividad audiovisual” (104). Dicha formación - autodidacta para muchos – enfatizó la necesidad de un posicionamiento crítico frente al quehacer cinematográfico así como la importancia de los géneros para la praxis fílmica. De esta manera, las proyecciones del cineclub incluían con frecuencia clásicos del cine negro, del horror norteamericano y

ejemplos de la cinematografía mundial. Gracias al Cine Club de Cali, se formó toda una generación de personas vinculadas con la actividad audiovisual, eso que los intelectuales han llamado “El grupo de Cali” y los traviosos conocen simplemente como “Caliwood”. Además de fundar el Cine Club, escribí ficciones cinematográficas de emocionante factura y mantuvo cinco números de la revista ojo al cine, la cual desapareció con su muerte” (104).

europeo, así como *westerns*, filmes que daban cuenta de la fascinación de Caicedo por “la perdición, la criminalidad, el horror y sus consabidos “mundos corrompidos” (Romero 110), y que sirvieron como base para los primeros largometrajes de Ospina y Mayolo.

El interés de los dos directores por el gótico y el horror se desarrolló y corporizó en *Pura Sangre*, *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaíma*, filmes de género que, al mismo tiempo que homenajearon y recuperaron temas y personajes góticos, los pusieron *fuera de lugar* - distanciándose de ellos y controlándolos - y los usaron para lanzar una ácida crítica a la sociedad colombiana y sus burguesías. Esta posición crítica no fue una novedad dentro del trabajo de Ospina y Mayolo: es posible encontrarla en muchos de los documentales que realizaron en los años setenta, sobre todo *Asunción* (1975) y *Agarrando pueblo* (1978, subtítulo como *Los vampiros de la miseria*). Este último - falso documental - escenifica el trabajo de un grupo de documentalistas contratados por un canal de televisión alemán para retratar la miseria latinoamericana. Los inescrupulosos cineastas son representados como vampiros que, sin chupar literalmente la sangre de sus víctimas, exprimen su sufrimiento y dolor en pro de conseguir imágenes más vívidas y patéticas para su documental. El filme se presenta entonces como una diatriba contra lo que los directores denominaron “pornomiseria”, esto es, el acercamiento visual manipulativo al tema de la pobreza que documentales y películas de corte social llevaron a cabo en el país – ejemplo clásico de este tipo de cine es el filme documental *Gamín* (Ciro Durán, 1978).

El conocimiento del cine de horror y de los clásicos del gótico cinematográfico es claro en las puestas en escena de los dos directores, principalmente en el manejo de la estética y de las temáticas. Como afirma Ospina, refiriéndose a los programas dobles a

los que solía asistir en su juventud en Cali, “de matinal en matinal y de programa doble en programa doble fui adquiriendo el gusto por el cine de horror y por las películas de serie b. No me perdía ninguna de las producciones de Hammer Films y sus diversas versiones de los mitos de Frankenstein y Drácula, con el siniestro Christopher Lee y el flemático Peter Cushing” (270). El aprendizaje en la sala de cine, viendo películas, se mezcla con la formación académica (en UCLA en el caso de Ospina y en la Universidad del Valle en el caso de Mayolo) y la participación en festivales, en donde tienen la oportunidad de interactuar con famosos directores del género como Paul Morrissey y Roger Corman, y actrices como Barbara Steele.⁶²

Las tres películas sitúan sus historias al interior de familias o grupos burgueses del Valle del Cauca, cuya riqueza y poder – en muchos casos ilusorios o decadentes- los convierten en monstruos reales y metafóricos que destruyen lo que tienen, y a quienes tienen a su alrededor, al tiempo que levantan espectros del pasado y construyen nuevos

⁶² A Roger Corman se le conoce y respeta principalmente por sus películas de bajo presupuesto - clase B - y por la serie de filmes dedicados a la obra de Edgar Allan Poe (muchos de ellos adaptaciones libres), entre los que se destacan *El cuervo* (*The Raven* 1963), *La máscara de la muerte roja* (*The Masque of the Red Death* 1964), y *La tumba de Ligeia* (*The Tomb of Ligeia* 1964). Se constituyó en maestro directo e indirecto de directores y cinéfilos en diversas latitudes, incluyendo a Ospina, Mayolo y Caicedo, quien en un viaje a Los Angeles trató de contactarlo (infructuosamente) para venderle algunos guiones cinematográficos. Barbara Steele fue una actriz inglesa, nombrada por David Hogan como “High Priestess of Horror”, debido a su participación en famosos largometrajes ingleses, italianos y estadounidenses. Entre los más famosos cabe resaltar *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio* 1960) de Mario Bava, *El pozo y el péndulo* (*The Pit and the Pendulum* 1961) de Roger Corman, y *El horrible secreto del Dr. Hitchcock* (*L’Orribile segreto del Dr. Hitchcock* 1962) de Riccardo Freda. Su papel fuera del cine de horror fue reducido, como afirma Hogan: “between 1960 and 1976, Barbara Steele appeared in nearly a dozen horror films, building and active career but one that was doubtlessly frustrating, for although she has become a cult figure of worldwide proportions, she remains largely unknown outside the horror genre” (164). Ospina narra su encuentro con ella de la siguiente manera: “En 1975 Andrés Caicedo y yo regresamos al Festival de Cartagena y cuál no sería nuestra sorpresa cuando nos topamos a pleno sol en la playa de Bocagrande con la vampiresa y princesa de las tinieblas Barbara Steele [...] Ella muy simpática nos peló el colmillo y nos concedió una entrevista que publicamos en el número cinco de *Ojo al cine*” (*Días y noches de Cartagena* 209).

para el futuro. *Pura Sangre* actualiza la historia de *Drácula* en la figura de un hacendado rico que necesita constantes transfusiones sanguíneas, para lo cual emplea un grupo de asesinos que le proveen sangre de jóvenes. Como se afirma en el periódico publicitario del filme: “En Cali, como en las aldeas de Cluj, Bistrita y el Paso Borgo existen vampiros de carne y hueso, que hunden sus dientes e inyectan agujas y luego se escapan no a los castillos o monasterios sino a un penthouse” (2).

En las tres películas, las figuras vampíricas y espectrales, reconocibles como tales, funcionan en un entorno diferente al tradicional: el hacendado de *Pura Sangre* es un vampiro a pesar de vivir y matar en Cali y de tener el mote de “El monstruo de los Mangones” y los jóvenes de *Carne de tu carne* terminan siendo muertos vivientes que vampirizan a los campesinos y a su propia sangre.⁶³ Como se afirma en *¡ACCIÓN! Cine en Colombia*, el *gótico tropical* fue una “mezcla entre las convenciones del género literario y cinematográfico anglosajón y el mundo de tierra caliente, con el respaldo de una impecable puesta en escena” (89-90).

Ospina y Mayolo llevaron al cine temas de la literatura gótica que pasaron por el filtro de sus puestas en escena, un filtro que *tropicalizó* estos relatos. Como afirma Felipe Gómez:

⁶³ El *Monstruo de los Mangones* fue el nombre que se le dio a un asesino en serie jamás capturado, culpable de la desaparición y muerte de al menos 30 niños en Cali en los años 60 y 70 del siglo XX. Se le nombró de esta manera porque era en los Mangones (terrenos baldíos en los alrededores de Cali) en donde dejaba los cadáveres de sus víctimas. Su historia se desarrolló y complejizó a lo largo de los años - ya a que nunca fue atrapado ni conocida su identidad - marcando a muchos habitantes de la ciudad, incluido el director Luis Ospina, quien revive la historia y da su versión de los hechos en *Pura Sangre*. Como se afirma en un periódico promocional de la película “Ha regresado el miedo a la ciudad. Luego del terror que se apoderó de Cali durante los años sesenta, cuando a diario aparecieron niños asesinados y violados en los mangones, el pánico parece repetirse” (3).

La propuesta estética de un gótico tropical surge entonces en el contexto político, social y cultural de la década del setenta, a partir de una lectura de cine y literatura góticos, en un doble proceso transculturador y tecnológico mediante el cual estos jóvenes creadores “tropicalizan” (Aparicio y Chávez-Silverman, 1997) la gramática canónica del gótico — la lengua del colonizador—, ajustándola a los parámetros de su realidad local y contemporánea, al tiempo que se dejan tropicalizar por sus códigos para transgredir y reescribir representaciones locales del vampirismo y el canibalismo provenientes de una amplia variedad de fuentes. (124)

Esta *tropicalización de lo gótico*, como se afirma en la introducción, implica una apropiación de temas y personajes, así como una transformación y una transposición – un poner *fuera de lugar*: los fríos y lúgubres despeñaderos balcánicos o los bosques ingleses y centro-europeos son reemplazados por las calles de una ciudad *colombiana* de “tierra caliente” y por el paisaje cálido de las haciendas azucareras; los condes, condesas y lánguidos fantasmas, se reemplazan por fantasmas-vampiros caleños y hacendados-capos a cargo de un equipo de asesinos recolectores de sangre. Lo gótico se traslada con una gran conciencia y conocimiento del género, permitiendo que las modificaciones puedan considerarse partes o ampliaciones del mismo - no obstante la desfamiliarización - al tiempo que puedan criticarlo e incluso burlarse de él y del entorno que lo recibe.

El ejercicio de *tropicalizar* lo gótico en estas películas respondió tanto a un interés vanguardista como a un interés lúdico y subversivo: vanguardista por su intención de hacer cine de género de calidad en la Colombia de los años 70 y 80 - donde gran parte de las películas tenían que ver con la violencia política o con el género cómico -, y lúdico y

subversivo por poner fuera de lugar temas y personajes góticos - propios del mundo europeo y anglosajón – y ubicarlos en tierras caleñas, asimilándolos directa y claramente con la burguesía local y nacional.⁶⁴

Este interés y práctica gótico tropicales del *Grupo de Cali* funcionaron hasta mediados de los años 80, cuando nuevos proyectos de Ospina y Mayolo los alejaron del género, e hicieron que el corpus del *Gótico tropical* caleño se redujera a algunos cuentos y tres películas, filmes memorables y precursores del género dentro del cine colombiano⁶⁵. En este capítulo me centraré estas tres películas que ejemplifican el gótico tropical que Ospina y Mayolo desarrollaron, y que me sirven como base para enunciar la *tropicalización de lo gótico* como herramienta de análisis de otros textos y otras películas latinoamericanas.

⁶⁴ Desde la fundación de la Compañía de fomento cinematográfico, *Focine*, en 1978, los directores de cine colombianos empezaron a recibir apoyo del Estado para la realización de sus largometrajes, hecho que impulsó la producción y realización. Con el interés de “consolidar un cine popular y comercial” se empezaron a abordar temas que tenían que ver directamente con la violencia política del país, con la *realidad nacional*. Aunque como afirma Luis Ospina “el tema de la Violencia, frecuente en la literatura colombiana mas no en el cine, irrumpe por primera vez en *El río de las tumbas* (1964) de Julio Luzardo (58), es en los años 80 cuando “el dinero fácil, las drogas y el secuestro, entre otra variantes de la ilegalidad”, así como la Violencia y la génesis de las guerrillas, aparecen en películas como *Remolino sangriento* (Jorge Gaitán Gómez y Roberto Moreno, 1980), *El lado oscuro del nevado* (Pascual Guerrero, 1980), *Canaguaro* (Dunav Kuzmanich, 1981), *Cóndores no entierran todos los días* (Francisco Nordem, 1984), *Pisingaña* (Leopoldo Pinzón, 1986), entre otras. (*¡ACCIÓN! Cine en Colombia* 85-89). El cine cómico y cómico-melodramático también tuvo un gran auge en esta época, con películas como *Esposos en vacaciones* (Gustavo Nieto Roa, 1978), *Colombia Connection* (Gustavo Nieto Roa, 1979), *El taxista millonario* (Gustavo Nieto Roa, 1979), *La virgen y el fotógrafo* (Luis Alfredo Sánchez, 1982), *El embajador de la India* (Mario Ribero Ferreira, 1986), entre otras.

⁶⁵ Cine de *Clase B* se refiere a películas realizadas con bajo presupuesto y actores principiantes o estrellas en decadencia. El término surge con los filmes realizados después de 1930 - luego de la Gran depresión - y comercializados en programas dobles, a continuación de películas de Clase A (superproducciones). Algunas películas Clase B de horror, como *Cat people* (1942) de Val Lewton y *Night of the Living Dead* (1968) de George Romero se convirtieron en clásicos del género.

“La familia es una mierda”. *Carne de tu carne*

“Você não vai me apresentar sua família? Você nunca fala dela”.
Rubem Fonseca. *Familia é uma merda*

Roger Corman y Roman Polanski son los primeros nombres que aparecen en *Carne de tu carne*, en este caso no como actores - los dos, además de directores también fueron actores - sino como objetos/sujetos de la dedicatoria de la película. Este paratexto, además de ser un homenaje a los dos directores, sirve de entrada al filme y matiza la forma en que el director colombiano abordará el género de horror: un poco de clase B de la mano de Corman (sangre, sexo, efectos especiales no muy elaborados) y un poco de transgresión de tabúes acompañado de Polanski (tabúes religiosos, sociales, políticos). La dedicatoria además, ubica a Mayolo como heredero de una tradición cinematográfica, como parte de una línea de cineastas que se han especializado en el cine de terror y que lo han practicado hasta tener un dominio del mismo. Nos enfrentamos entonces a una película de horror que se nutrió del género y de sus autores, se gestó en un momento en el que este tipo de cine tuvo un pico productivo (los años 80 del siglo XX) y que corporeizó lo que su director denominó como *Gótico tropical*.

El horror en el filme surge del seno de la familia, del espacio de la *familiaridad*, que en este caso se trata de un linaje azucarero de la ciudad de Cali: los Velazco. Este grupo se muestra sólido, cerrado sobre sí mismo, hasta el punto que no requiere ninguna intervención externa para destruir y destruirse – lo cual ocurre en muchos filmes, donde el núcleo familiar es atacado y derrotado por fuerzas exteriores (desde las clásicas *Poltergeist* [Tobe Hooper, 1982] o *Halloween* [John Carpenter, 1978] hasta *A Tale of Two Sisters* [Kim Ji-woon, 2003] y *Heirloom* [Leste Chen, 2005]). Las raíces del horror

se pierden en la tradición filial y sólo podrían rastrearse siguiendo los apellidos, en un ejercicio de mnemotecnia que practica Julia, uno de los miembros de la familia Velazco, quién repite como un mantra: “Antes que Dios fuera Dios y los Peñascos, Peñasco, los Quiróz eran Quiróz y los Velazcos, Velazco”.

Robos de tierras, explotación, monopolio y asesinatos son algunos de los pilares sobre los cuales se sustenta la familia Velazco, grupo del cual nos es dado ver miembros de tres generaciones. No obstante el trasfondo social – y junto con él -, la película es un filme de terror, que introduce elementos sobrenaturales que complejizan la historia y el contexto en el cuál se desarrolla. La sangre de los Velazco lleva consigo una maldición que sostiene a la familia al tiempo que la corroe: el deseo es incestuoso y por sus consecuencias más literales de consanguineidad lleva a un vampirismo insaciable que demanda la sangre de los campesinos del Valle del Cauca. El deseo por la propia sangre desencadena un deseo por la sangre ajena, por la explotación del cuerpo del otro y la subyugación del mismo.

La transgresión incestuosa, tema gótico de gran relevancia, se hace presente desde el inicio: las primeras escenas de la película muestran a una mujer agonizante que en el momento de la muerte invoca el nombre de su hermano, enunciándolo como “carne de mi carne” y “sangre de mi sangre”.⁶⁶ El incesto se insinúa tanto con el dicho que delata familiaridad carnal, como con la presencia de la foto del hermano en la mesa de noche; el

⁶⁶ Desde sus inicios el gótico ha lidiado con el tema del incesto debido a que su transgresión se considera uno de los tabúes sociales más importantes. Walpole publicó sólo cincuenta copias de *The Mysterious Mother* en 1768 – que repartió entre su círculo de conocidos - debido a las relaciones incestuosas de sus protagonistas; Mary Shelley trabajó el tema del incesto entre padre e hija en *Matilda* (1819), texto no tan conocido como Frankenstein pero de gran importancia. Polidori también incurrió en el tema en su novela *Ernestus Berchtold, or The Modern Oedipus* (1819), así como Poe, quien lo usa directa e indirectamente en muchos de sus cuentos, destacándose en *The Fall of the House of Usher* (1839).

nieto, único miembro de la familia presente cuando la mujer expira, se hace depositario de la maldición/tradición – consanguinidad y deseo de sangre – que pasa a través de las



manos de su abuela. En el encuadre, el Andrés está ubicado entre su abuela moribunda y la foto de su tío-abuelo, recibiendo el don de manos de sus familiares.

Esta maldición permea la vida de los miembros de la familia Velazco, como

narrativa de la película de horror y como manifestación de aspectos sociales, políticos, económicos, e inclusive físicos.⁶⁷ De esta manera, antes de hacer una contextualización temporal de la narración (el cuarto en donde muere María Josefa, la matriarca de la familia Velazco, es en cierta forma atemporal, podría ser el dormitorio de cualquier anciana colombiana en los últimos 70 años), Mayolo introduce algunas escenas en donde vemos a un grupo de hombres encargados, según dicen, de construir cercas, pero que en realidad se encargan de buscar “guacas” (tumbas indígenas con artefactos de oro) y de asesinar a campesinos liberales.

La presencia de este grupo y sus acciones particulares sitúan la narración en los años 50 del siglo XX, en la época de la violencia bipartidista que devastó al país durante dos décadas y que estuvo saturada de una gran carga simbólica. En este momento histórico

⁶⁷ Aunque la prohibición del incesto es un hecho social, evitar la endogamia es un mecanismo que se presenta en gran parte de los animales (incluyendo a los humanos) e incluso en las plantas. Al aumentar la cercanía genética, aumenta la posibilidad de que los genes recesivos se manifiesten dando paso a enfermedades como el daltonismo, lo que no implica que este desorden esté siempre relacionado con la consanguinidad. El albinismo, y en especial el albinismo oculocutáneo se ha relacionado con las relaciones endogámicas, pero al igual que con el daltonismo no ocurre en todos los casos.

gran parte de la violencia común fue motivada por la pertenencia a un determinado partido político – liberal o conservador – y por el público reconocimiento de dicha pertenencia, ya en forma discursiva, ya por el uso de colores ligados a los partidos (azul para conservadores y rojo para liberales). La indiferenciación, o dificultad de reconocer, es lo que confunde al jefe del grupo de matones y lo lleva a matar a un pavo de un tiro en la cabeza, no sin antes enunciarle su disgusto: “siempre me han caído gordos los pavos. La mitad del tiempo son azules... la otra mitad son rojos. Siempre he desconfiado de ellos”. Para él resulta mucho más fácil deshacerse de quienes se enuncian como – o son acusados de ser – liberales.⁶⁸

68 Se nombra como *La Violencia* al periodo histórico comprendido entre 1947 y 1954, en donde se enfrentaron facciones políticas y militares adscritas a los partidos Liberal y Conservador. Como afirma Jorge Orlando Melo, “[l]a violencia por antonomasia se dio a partir de 1947, cuando los mecanismos que regulan los enfrentamientos políticos se rompieron y fueron reemplazados por el conflicto armado de comunidades y grupos rurales entre sí y de grupos liberales con el gobierno conservador. Una característica central de esta violencia fue el hecho de que se ejerció ante todo por parte de civiles y contra civiles. Aunque sin duda el estado compartía en términos generales el objetivo de “derrotar” a los liberales y reducirlos a la impotencia política, y aunque algunos de los organismos estatales estaban dispuestos a utilizar para ello procedimientos de exterminación física y lo hicieron en ocasiones, en general el estado adoptó más que una actitud activa una actitud de tolerancia y encubrimiento hacia los hechos de violencia contra los liberales” (“Consideraciones generales”). Aunque tuvo causas económicas y sociales (sobre todo relacionadas con desigualdades) fue ante todo un conflicto político que se desarrolló en áreas rurales - con excepción del llamado *Bogotázo* en 1948 ocurrido a raíz del asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán – y que tuvo características particulares dependiendo de la región. Según Camilo García, la violencia desatada en gran parte por el gobierno conservador tuvo una violenta respuesta entre los campesinos liberales: “Los grupos armados liberales que surgieron poco después respondieron a la necesidad natural de los campesinos liberales de defender sus vidas y pequeñas propiedades amenazadas. Tomar las armas fue para ellos, entonces, un recurso plenamente legítimo; fue el único modo que tuvieron de protegerse de la violencia ilegal que ejercían la policía y las bandas armadas de chulavitas y de pájaros. No obstante, muchos de estos grupos armados liberales, además de enfrentar y combatir a los grupos armados conservadores, se dedicaron a hacer lo mismo que éstos, a repetir su esquema de conducta, esto es, a perseguir y asesinar a miembros de la población civil campesina conservadora.” (“Lo sagrado y la violencia”). Se buscaba asesinar al otro, destruir su diferencia incluso después de muerto. Proliferaron cortes y mutilaciones de los cadáveres, complejos y macabros códigos visuales que enviaban un mensaje al enemigo: entre los más famosos estuvieron el “corte de corbata” (cortar la garganta y se dejar la lengua colgando) o el “corte de florero” (meter las extremidades cortadas en el cuello del cadáver). Mayolo se refiere a este tipo de violencia en *Carne de tu carne*, en el momento en que Ever le entrega a Luis A una caja llena de orejas de campesinos liberales.

La historia colombiana ha enunciado – y construido - esta época como el punto de partida de la guerra que aún se desarrolla en Colombia, ubicándola como el inicio de la maldición que asola al país, idea que *Carne de tu carne* desarrolla claramente. Al mismo tiempo, la película sugiere de manera muy rápida que el problema tendría raíces más antiguas, que se remontarían a la explotación indígena y que podrían verse en el presente de la película en forma de una maldición derivada de la profanación de tumbas. Una sola escena da cuenta de esta idea: la mano momificada de un indígena, enterrado en la tumba, queda en posición de espera y pedido cuando el jefe de los asesinos extrae una pieza de oro.

“Cali, Colombia. 6 de agosto de 1956” es el marcador espacial y temporal exacto, que no sólo sitúa la Violencia como contexto amplio, sino que también permite ubicar el detonante de los hechos de la película: la explosión de siete camiones militares cargados con explosivos, que arrasó al menos 8 cuadras del centro de la ciudad de Cali en la madrugada del 7 de agosto del mismo año.⁶⁹ Este suceso real - ocurrido durante la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla y del cual se acusó al partido de oposición - es lo que moviliza físicamente a la familia Velazco a una de sus fincas en las cercanías de Cali, debido a los destrozos materiales producidos por la onda explosiva en su casa de la ciudad.

Antes de que ocurra la explosión es posible ver al clan completo (a excepción de Enrique, la oveja negra de la familia que vive apartado en las montañas), reunida para el

⁶⁹ “Cuadras enteras quedaron convertidas en cenizas [...] La catástrofe dejó más de 1.300 muertos, cuatro mil heridos y destrucciones por cien millones de pesos. Las edificaciones donde se alojaba el Batallón Codazzi, la Policía Militar y la Tercera Brigada desaparecieron por completo. Ocho manzanas quedaron completamente destruidas y tres más fueron averiadas por la onda explosiva” (Ayala Diago).

entierro de la abuela y la lectura de su testamento, documento en el que María Josefa lega las acciones del ingenio azucarero a sus dos nietos queridos, Margaret y Andrés. Gracias a esta visibilización Mayolo le da al espectador cada vez más datos para informarse sobre esta familia: imágenes sobre el presente de la narración en la lectura del testamento, y sobre el pasado en la proyección de la película casera donde personajes y espectadores pueden conocer a los muertos de la familia Velazco. Entre ellos se destacan una monja, un médico (interpretado por Luis Ospina), un escritor y María Josefa, a quién sólo habíamos visto en su lecho de muerte.

Esta composición familiar apela a un gran número de familias colombianas de alta sociedad, convirtiendo a los Velazco en un microcosmos representacional en donde muchos estamentos sociales están representados. La rápida descripción de cada uno de ellos también se hace de manera tradicional e incluso estereotipada, presentando a la monja como un “alma de Dios” y al médico como un hombre hábil y caritativo. Más adelante en la película es posible observar cómo cada una de las hijas de María Josefa escenifica una faceta de la alta sociedad colombiana – de los años 50 como presente de la película, pero también de los 80: Julia es conservadora, tradicionalista, religiosa y pro-española, mientras Ana es un poco más progresista – sin dejar de ser conservadora - y su liberalidad de pensamiento se expresa a través de una fuerte inclinación pro-estadounidense. Esta escenificación pone en evidencia la transición de las élites colombianas durante el siglo XX: el paso de un conservadurismo peninsular, europeizante y tradicionalista a un pensamiento aliado de la modernización representada por los Estados Unidos, y abocado a apoyar la explotación estadounidense en el país. No

en vano, es el segundo esposo de Ana – estadounidense que no aparece en la película - quien se encarga de planear y construir los ingenios de la familia.

Militarismo y paramilitarismo son también factores importantes dentro de la caracterización de los Velazco como familia principal del Valle del Cauca. La presencia de militares y su relación ambivalente con ellos determina gran parte del devenir y desarrollo del clan: en el pasado uno de sus miembros principales fue un militar que sólo vemos como fantasma, vestido con charreteras y banda cruzada, y en la actualidad de la narración hay un militar que se encarga de cuestiones logísticas de la familia. Además, el mantenimiento del estatus económico va de la mano con la financiación de grupos paramilitares – llamados *Pájaros* en la época - liderados por Ever, mano derecha de Luis A. Estas relaciones son la que permiten la afirmación “no hay como tener un militar en la familia”, por parte de Ana, pero también la respuesta de Julia, “-sí, pero no en el poder”, clara referencia al gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), mandato progresista y modernizador, y por ende enemistado con las élites tradicionalistas aliadas del depuesto presidente conservador. De nuevo es Julia, encarnación de la tradición conservadora y elitista, quien resume esta actitud hacia el gobierno en una versión libre de la canción mariana *El 13 de mayo*: “el 13 de junio, la Virgen María, bajó a Laureanito y subió un policía”.⁷⁰

⁷⁰ Laureano Gómez (1889 – 1965) fue político conservador y presidente de Colombia de 1950 a 1951, cuando debió abandonar la presidencia debido a un problema cardíaco. Iba a reasumir el cargo en 1953 cuando fue depuesto por un golpe militar del general Gustavo Rojas Pinilla. Utopista y simpatizante del fascismo español y del nazismo, al asumir el poder impuso medidas autoritarias como la suspensión de las cortes y la reducción de las libertades civiles, bajo el pretexto del mantenimiento del orden. Se le atribuyó la formación de bandas paramilitares llamadas *Chulavitas*, que se dedicaban a perseguir liberales y partidarios de la izquierda. No obstante, los conservadores católicos de la época lo consideraban un caudillo de la religión y abogaban por su regreso del exilio (García).

A pesar de no estar adheridos al gobierno, los Velazco se benefician de los desarrollos introducidos durante el mandato de Rojas Pinilla. La tecnología, en forma del avión privado en el que llega parte de la familia, el proyector de cine, el tocadiscos y los discos de música en inglés, está reservada en la película para los miembros de la familia, quienes pueden comprarla, usarla y manipularla, mostrando así su estatus social y su capacidad de consumo. La posesión de estos objetos, en el contexto de la época es un marcador de clase muy fuerte, ya que la mayoría de estos bienes habían llegado al país unos pocos años antes, y quienes podían acceder a ellos eran contados.⁷¹

La movilización a la finca, luego del horror vivido por la explosión, se hace masiva y rápidamente. Todos tienen que trasladarse y en cierta forma están condenados a pasar tiempos juntos, en familia, alejados de la “civilización”. La explosión sirve como

Gustavo Rojas Pinilla (1900 – 1975) fue militar y político colombiano, presidente de Colombia de 1953 a 1957. Mediante un golpe militar depuso al presidente encargado Roberto Urdaneta Arbeláez, quien estaba reemplazando a Laureano Gómez. El golpe se realizó de manera pacífica y organizada, lo que le ganó la simpatía del pueblo. Durante los años de su mandato se realizaron grandes obras de infraestructura como el aeropuerto *El Dorado* en Bogotá y el *Hospital Militar*. A pesar de su carisma y de los logros de su gobierno, su intento por mantenerse en el gobierno en una segunda reelección le granjeó una mala opinión pública, siendo obligado a renunciar y reemplazado en 1957 por una junta militar. Propició una amnistía entre los grupos liberales y conservadores que sólo se llevó a término luego de su mandato. Con respecto al gobierno de Rojas Pinilla afirma Melo: “Este gobierno adoptó inicialmente una política de amnistía más o menos generosa, que fue acogida por la mayoría de los grupos armados. Sin embargo, frente a los grupos que conservaron las armas, el gobierno trató de lograr un exterminio militar que se extendía también a sus apoyos campesinos. Para tratar de eliminar a los grupos de orientación comunista, que desarrollaban una autoridad local, se realizaron campañas extraordinariamente violentas en el Tolima y Cundinamarca, que no lograron sus objetivos” (“Consideraciones generales”). Esto puede ubicarse como el inicio de una nueva fase en la violencia colombiana, caracterizada por la presencia de guerrillas y grupos paramilitares.

⁷¹ Importantes avances tecnológicos y de infraestructura se realizaron en el mandato de Rojas Pinilla: la instalación de la televisión en 1954, y junto con ella la automatización de la telefonía y la popularización de la radio. La construcción del aeropuerto *El Dorado* de Bogotá se inició bajo su gobierno en 1955 (se terminó en 1959) así como la construcción de 18 aeropuertos más en todo el país. Se realizaron también obras de gran escala como acueductos, alcantarillados y bancos y cambios políticos y sociales como la profesionalización de la policía, la instalación de la televisión en el país y la legalización del voto femenino (en 1954).

detonante literal para los eventos posteriores, incluido el éxodo y el inicio de los hechos sobrenaturales. Luego del estruendo inicial, y mientras los miembros de la familia Velazco corren desesperadamente por la casa, la empleada Asunción se encuentra con el fantasma de la abuela, que se muestra en una silla de ruedas y rodeada de un resplandor rojizo. Este fantasma es el primero de muchos que aparecerán, sembrando el terror entre los miembros de la familia y sus trabajadores, y amalgamándose con otros elementos aterradores y horribles, productos de la violencia más no sobrenaturales.

Aunque los Velazco tienen la posibilidad de escapar el horror de la ciudad semidestruida y el contacto con los damnificados y/o cadáveres de sus conciudadanos – la radio informa sobre la acumulación de muertos en las calles – cargan consigo sus propios fantasmas, que se han desencadenado y acompañan a los nuevos herederos. Un destino manifiesto y en cierta forma atávico perfila cada vez más el devenir de los hermanos, las transformaciones que convierten a “niños de buena familia” en muertos vivientes sedientos de sangre. Así, las circunstancias para que el deseo se desarrolle y la maldición se cumpla detonan con la inesperada movilización familiar, el viaje a la Ema y posteriormente la visita al tío Enrique.

Para Margaret y Andrés, adentrarse en el espacio de la finca, en el mundo rural en el que pasaron tiempo juntos cuando niños, complejiza y desarrolla el espacio gótico en la película, el espacio gótico *tropicalizado*, que cada vez se va haciendo más denso y cargado. A medida que entran en la selva húmeda (esta parte de la película está filmada en la parte selvática de los Farallones de Cali) el deseo se hace más fuerte, particularmente el deseo por la propia sangre, literal en el momento en que Margaret le chupa el dedo a Andrés que se ha cortado con una planta. “La mejor forma de parar la

sangre es chupando” y “todas las sangres saben igual” son frases enunciadas por Margaret en este momento, en una ejecución inicial de la maldición y un índice del futuro de la familia y de los hermanos; así, sólo es posible saciar la sangre - que en este caso es igual - acallar el deseo (sexual y económico) chupando, metáfora del acto sexual y de la explotación.⁷²

Su entrada a este espacio selvático, así como su movilización por el mismo, está marcada también por la presencia de la neblina, normal en las selvas húmedas y en los páramos, pero cuyo aumento y densidad es cada vez mayor a medida que los hermanos pasan más tiempo en la fincas y en los terrenos de su familia. La niebla, literaria y cinematográfica, marca el espacio de lo desconocido – las casas embrujadas casi siempre están rodeadas de una niebla espesa, además de las zonas balcánicas en donde los vampiros suelen escoger su residencia - así como la llegada de lo que es potencialmente aterrador, como la niebla que preside y envuelve a fantasmas, monstruos o vampiros.⁷³

La neblina conecta los predios de la familia Velazco en el Valle del Cauca con el entorno de las narraciones góticas europeas, no obstante que la naturaleza que envuelve a los hermanos es cálida, agreste y parece cobrar vida por momentos, colaborando en la transformación que aqueja a la pareja. La naturaleza vallecaucana funciona en clave gótica al mismo tiempo que lo gótico se tropicaliza en estos parajes, en donde los

⁷² El departamento del Valle del Cauca es una región intertropical, que cada año presenta dos épocas de lluvia y dos épocas secas. Comprende diferentes regiones y pisos térmicos (desde las regiones costera que colindan con el océano Pacífico hasta los páramos y los Farallones de Cali que alcanzan los 4000 metros), no obstante la temperatura promedio es de 24 grados centígrados. La geografía y vegetación cambia rápidamente, pasando de la llanura selvática y los bosques a los páramos y montañas de piedra.

⁷³ Un ejemplo claro del uso de la niebla como ente aterrador puede verse en la película *The Fog* (1980) de John Carpenter (y su remake de 2005). En la película *Creepshow* (1982) de George Romero se usa también como forma de anunciar la presencia de los muertos que retornan de la tumba.

personajes pueden ser una multiplicidad de seres. Así, el ambiente está conectado con leyendas propias de la región y del país: Andrés le cuenta a Margaret la historia de una mujer que mata a sus hijos y se los come en el monte, por lo que es condenada a vagar por el bosque, buscándolos y lamentándose por ellos en una forma aterradora. Este “espanto”, a quien Andrés llama *Madremonte*, es conocido en Colombia y en otras regiones de Latinoamérica como la *Llorona*.

Lo que podría reconocerse como una confusión entre la mujer penante y el espíritu protector del monte tiene sentido cuando más adelante en la película, vemos a Margaret – ya casi transformada en vampiro - buscando niños para cuidarlos y/o chuparles la sangre (a la *Llorona* se le imputa el robo de niños, ya sea para reemplazar sus hijos muertos o para alimentarse de ellos) y casi fusionada con la naturaleza, cubierta de hojas y musgo, emitiendo sonidos animales (la *Madremonte* es descrita como una mujer con características animales y vegetales). En su transformación entonces, se fusionan estos dos personajes de las leyendas populares colombianas con personajes del gótico literario y cinematográfico.⁷⁴

⁷⁴ El mito de la Madremonte tiene una gran difusión en las regiones y zonas de Antioquia, los Andes centrales y occidentales de Colombia y los Valles del Magdalena y el Cauca. Las descripciones que la representan varían desde la imagen de una mujer vieja y cubierta de un musgo putrefacto, hasta una mujer joven y bella vestida con hojas, pasando por otras en donde tiene colmillos y ojos rojos. Se enuncia como un monstruo (o diosa) protector de las montañas, de los bosques y selvas, que castiga a los borrachos y malos maridos y que en algunos momentos hace perder a los niños en el bosque, para quedarse con ellos. “Los campesinos andinos cuentan que oyen sus bramidos y gritos infernales en noches tempestuosas y oscuras. A veces escuchan un quejido agudo, profundo y penetrante, el cual se expande misteriosamente en la manigua en medio de los truenos, rayos y centellas. Algunos campesinos creen que las inundaciones y borrascas de los ríos se deben a que la Madremonte se esta bañando en el nacimiento de las quebradas; así estas aguas se enturbian” (<http://casaculturalcolombiana.com>). Por su parte, le historia de La Llorona aparece en el folclor de la mayoría de los países latinoamericanos casi con las mismas características básicas: una mujer hermosa que por alguna razón (desengaño amoroso, locura, celos) mata a sus hijos y después de esto se quita la vida, convirtiéndose en un espíritu errante que recorre el lugar en que solía vivir llorando y clamando por sus hijos muertos. De acuerdo con las historias la noticia de su presencia la dan su



Margaret emergiendo de la selva, transformada en un vampiro/vegetal, imagen muy similar a la representación de la *Madremonte* (tomada del libro *Cuentos de espantos y otros seres fantásticos del folclor colombiano*).

La forma como se desarrolla Margaret evoca las dos leyendas de mujeres/monstruos que asedian los bosques y selvas colombianas y al mismo tiempo guarda similitudes con Carmilla, protagonista de la novela gótica del mismo nombre de Joseph Sheridan Le Fanu, escrita en 1872. Carmilla, hermosa vampira y última heredera de un noble linaje, se detiene en un castillo en camino, luego de tener un accidente en su carruaje. En el castillo habita Laura, tímida jovencita que se convierte en el blanco de la vampira no solamente al ser desangrada sino al ser seducida por ella. Obra maestra de la literatura gótica y modelo de la historia de vampiros (incluida *Drácula*), *Carmilla* se convierte en una referencia importante para la construcción de la protagonista de *Carne de tu carne*. Margaret, como Carmilla, llega del exterior a pasar tiempo con una familia (en este caso su familia) seduce a quien parece puro e inocente (Andrés) y finalmente se revela como una vampira sedienta de sangre.

Aunque la transformación afecta a los dos jóvenes, es Margaret quien lleva la delantera frente a su medio hermano, quien se presenta desde el principio como

incitadora y quien acoge a los fantasmas y a la maldición familiar con simpatía. Su papel en la película subvierte y pone fuera de lugar las dos imágenes femeninas tradicionales de las narraciones góticas, la heroína y la villana, convirtiéndolas en una sola. Es heroína debido a que es víctima de circunstancias que la preceden y que la ponen en situaciones extremas para ella (cometer incesto, ser perseguida y asesinada) y es villana porque acoge dichas situaciones y las transformaciones consecuentes y se regodea en ellas: disfruta la transgresión y su paso por estadios animales hasta convertirse en vampira. Es a la vez Mina y Lucy, solo que esta vez se mueven por la selva tropical.

El entorno en donde se mueven los dos hermanos, y que posteriormente será asediado por ellos, no es un espacio natural sin intervención humana; al contrario, la presencia humana está casi completamente controlada por la familia Velazco. Los campesinos que es posible ver son aquellos que, o trabajan para la familia o son controlados/explotados por ella de alguna manera; más específicamente, sólo quienes trabajan para los Velazco tienen nombre (o por lo menos es posible escucharlo en el filme), existen como sujetos individualizados: Asunción, la empleada de la casa, Florentino, el mayordomo de *La Ema* y Ever, el conductor/matón de Luis A. El resto de campesinos – la partera y su esposo, la esposa de Florentino, y todos los hombres, mujeres y niños que el militar reúne en la escuela cuando está buscando a los adolescentes perdidos - permanecen en el anonimato, como fichas que la familia mueve a su gusto, y de las cuales se puede deshacer dependiendo de sus posiciones políticas (como es posible ver al principio de la película cuando los *Pájaros*, en cabeza de Ever juntan cadáveres de campesinos liberales).

Algunos de ellos son conscientes de la explotación a la que son sometidos, del desangramiento, así como de los secretos que oscurecen el linaje de sus patrones. La

esposa del mayordomo parece conocer la historia de incesto de la familia, o por lo menos intuirlo al responderle a Margaret sobre el por qué de la extrañeza de los anturios de la Ema: “porque se cruzan entre ellos, y por eso se degeneran”. Su respuesta y mirada delatan conocimiento y desagrado sobre la historia familiar, al mismo tiempo que informa sobre la proximidad del incesto y los resultados del mismo.

De manera similar a lo que ocurre con la neblina, la naturaleza refleja e informa (sobre) las transformaciones de los hermanos. El entorno natural de la familia Velazco parece estar así, influyendo parte de la maldición o siendo influido por ella. En cualquiera de los dos casos juega un papel importante, análogo al que juega en las narraciones góticas europeas, en donde los desfiladeros, montañas, pantanos y bosques, así como los castillos o mansiones influyen y permean a los personajes monstruosos o fantasmagóricos, al tiempo que son expansiones de los mismos, hasta el punto de poder controlarlos.⁷⁵

En este sentido, los espacios de la película responden a un ordenamiento piramidal, en donde en la base está Cali y su ordenamiento citadino y en la cumbre está *San Antonio*, la casa donde vive Enrique. Esta finca, alejada de todos y de todo, es la personificación del ostracismo de Enrique y el lugar de su “destierro”; es el castillo embrujado, en donde los

⁷⁵ Una parte importante de los poderes de Drácula es su capacidad de controlar su entorno y a quienes hacen parte de este, sean humanos o no humanos. Esto gracias a su poder como aristócrata, como señor feudal que maneja y ordena a quienes los sirven y a quienes viven en los alrededores de su castillo (en muchas versiones de la historia se trata de gitanos), y a sus poderes sobrenaturales, productos de su vínculo con fuerzas oscuras que le permite controlar diversos tipos de animales, metamorfosearse en otros y ordenar a la naturaleza. Su influencia sobre los humanos se manifiesta de manera importante a través de la telepatía y la hipnosis, esta última ejercida con la fuerza de su mirada - que ha sido escenificada de manera recurrente en casi todas las versiones cinematográficas de la historia. Como afirma Drake Douglas en *Horrors!* “this is another of the deadly talents of the vampire – his complete mastery, through hypnosis, over the mind of his selected victim” (45).

jóvenes consuman el incesto y se transforman en Otros monstruosos. No en balde la casa lleva el nombre del santo anacoreta (San Antonio) que fue tentado por el mal en su estadía en el desierto. Los adolescentes van subiendo literalmente, hasta encontrar(se) en el castillo tropicalizado donde Enrique, cual dragón o monstruo policéfalo, guarda los secretos de la familia en un arcón y los comparte con ellos antes de suicidarse, doliente por su amada hermana.⁷⁶

La transformación – que ha ido gestándose en la travesía/subida, en el paso por una naturaleza cada vez más agreste, cada vez más neblinosa – se hace clara en el momento en que los jóvenes se cambian de ropa en casa de Enrique. Andrés se viste con ropa que suponemos es de Enrique y Margaret usa un vestido blanco que pertenecía a María Josefa, el mismo que la abuela tiene en la foto que Enrique está mirando: con trajes ceremoniales, los jóvenes encarnan a sus familiares incestuosos, toman su lugar e incorporan la maldición.

Lo que había sido juego, invitación, preámbulo, se convierte en realidad consumada, en sexo incestuoso presidido por los fantasmas de la familia Velazco. El tío Enrique es el primero en aprobar, a carcajadas, la relación sexual de sus sobrinos, como si riéndose reconociera la inevitabilidad de la maldición. Su fantasma aparece sentado en la escalera, rodeado de neblina, similar al fantasma de María Josefa que apareció en la casa de Cali luego de la explosión. Esta aparición es seguida de un diorama fantasmal de la familia, en

⁷⁶ San Antonio (251 – 356) fue un monje cristiano que se retiró al desierto, despojándose de todo tipo de posesiones para llevar una vida santa y ayudar a quienes encontraba en su camino. Se le considera el fundador del movimiento eremítico. En *La leyenda dorada* de Jacopo della Vorágine se afirma que mientras estuvo en el desierto el monje fue tentado en varias ocasiones por el diablo, quien le presentaba todo tipo de placeres para hacerlo pecar. Las tentaciones de San Antonio se convirtió en un tema recurrente y preferido por la iconografía cristiana y por diferentes pintores a través del tiempo, siendo las versiones más famosas las de El Bosco, Paul Cézanne, Diego Rivera y Salvador Dalí.

el que reconocemos los espectros de algunos familiares que habían aparecido en la cinta casera: el doctor Rafael Francisco Vallecilla, la hermana Emilia, María Josefa, el escritor, y como aditamento el fantasma de un militar ataviado a la usanza del siglo XIX.

Aparecen envueltos en neblina, a contra luz y recitando letanías incomprensibles, que bien podrían ser fragmentos de diálogos mezclados o un rosario de oraciones recitadas en distintos tiempos.

Al verlos Andrés parece sorprendido y asustado mientras Margaret se deleita en su presencia, mirándolos mientras besa a Andrés. Como si la escena no fuera lo suficientemente perturbadora, los fantasmas, luego de su aparición y ante los ojos de los jóvenes, se transmutan en diferentes animales: un ganso, una cabra, un cerdo, transformaciones que ligan lo fantasmal con la animalidad del deseo, que es lo que acosa cada vez más a los jóvenes y los lleva a un deterioro cada vez mayor.⁷⁷ Los fantasmas asedian en pro del incesto, salvaguarda de la maldición y el deseo visceral por la sangre: persiguen a Margaret y Andrés hasta que vuelven a tener sexo ante su mirada vigilante y excitada. Este sexo incestuoso permite y perfecciona su transformación en vampiros, en chupadores de la sangre propia y ajena, no teniendo así ningún reparo en dispararle a

⁷⁷ La animalización de los fantasmas presentada por Ospina hace pensar en un retroceso en el proceso espiritual, en una burla del estado al que se accede luego de la muerte y en una conexión de estos espíritus con creaturas infernales de la iconografía cristiana de occidente. En vez de liberarse del cuerpo humano y convertirse en seres espirituales, los fantasmas de la familia Velazco retornan a cuerpos “inferiores”, animales, que vagan por la finca San Antonio, acompañando e incitando a sus incestuosos descendientes. La elección de los animales no es inocente y remite a las representaciones medievales de los demonios: la cabra, símbolo del diablo y de las religiones precristianas; el cerdo, omnipresente en los infiernos del Bosco y que según Cirlot es “a symbol of impure desires, of the transmutation of the higher into the lower and of the amoral plunge into corruption” (149); y el ganso, que aunque no tiene una ligazón tan clara con el mal como la cabra o el cerdo, representa de acuerdo con Cirlot “the dangers and fortunes of existence” (120), la estadía, en este caso, en otra existencia entre la vida y la muerte.

Ever a sangre fría – lo que resulta, paradójicamente una forma de retribución - o en robar bebés para alimentarse con su sangre.⁷⁸



Fantasmas de la familia Velazco. Puede reconocerse al médico, al militar, a la monja y a la abuela María Josefa. Posteriormente los fantasmas se transforman en diferentes animales domésticos.

Mayolo transporta y trasforma el mecanismo de “vampirización”. A diferencia de los relatos tradicionales de vampiros, en la película no hay un ente que se pueda considerar como el origen de la maldición/infección; no hay un conde o extraño forastero que venga a chupar la sangre o a buscar a su amor perdido, transmitiendo el mal. La maldición circula por la sangre de la familia completa: es transferida por la sangre, por una sangre que es linaje, que es tradición infectada por el incesto, pero también por una historia infame de explotación e injusticias. Son los fantasmas de la familia (ominosos en su retorno y reconocimiento) quienes incitan al incesto, quienes tientan y permiten la repetición de la

⁷⁸El robo de bebés se ha constituido en una acusación constante para deteriorar la fama de ciertos grupos a lo largo de la historia, dado su carácter de práctica que destruye el fruto de la reproducción y el futuro de la especie. De robo de niños acusaron los romanos a los cristianos en los primeros siglos de existencia de esta religión, y la misma práctica atribuyeron los cristianos – ya como religión establecida – a herejes, musulmanes, judíos, brujas, satanistas, entre otros. La denuncia se sigue manteniendo – y en algunos casos resulta real – como una manera de difamar a determinados grupos y conseguir apoyo de la comunidad pública en contra de ellos.

maldición. A diferencia también del *Drácula* de Stoker, el sexo y el incesto aparecen de entrada en la película de Mayolo y a pesar de ser tabú se presentan como tal; a su vez, la metáfora del burgués como chupasangre es más clara y está liberada de la necesidad de ubicar a este monstruo en el lugar del Otro.⁷⁹ No obstante, como en *Drácula* el sexo hace parte del mecanismo de transformación, que convierte a dos adolescentes en vampiros incestuosos.

A pesar de – y con – el elemento terrorífico (apariciones fantasmales, vampirismo), en la película es claro que las diferencias sociales funcionan como maldiciones igualmente fuertes que las sobrenaturales. Gracias a esto Florentino puede refutarle al esposo de la partera la existencia de una entidad como *El Duende*: “si perros muertos amanecían todos los días muertos en mi tierra, las siembras amanecían revolcadas, las paredes embadurnadas de sangre [...] ¡qué Duende ni qué diablos! ¡Era la chusma! Por eso estamos aquí, de cuidanderos”. Niega la existencia del duende y acusa de su situación subalterna a la violencia política, a la *Chusma* que lo sacó de su tierra y lo obligó a trabajar para terratenientes azucareros.⁸⁰

⁷⁹ A pesar de su condición de noble y la deferencia con que lo tratan los londinenses, Drácula se presenta desde el principio de la novela de Stoker como el Otro con respecto al cual se sitúan, y enuncian, los demás personajes. El conde es el representante de la Europa del Este, espacio de la barbarie y la superstición para Europa central e insular, que además se mueve para habitar en la ciudad de Londres. Esta posición de otredad que genera temor se profundiza en la medida que avanza la historia y que Drácula empieza a enfrentarse a los valores victorianos (que según Punter es lo que diferencia a la novela de otras narraciones de vampiros del siglo XIX) que Harker, Van Helsing defienden con pasión, hasta percatarse de las verdaderas intenciones de Drácula - y de esta manera confirman sus prejuicios/sospechas. Este análisis de *Drácula* da pie a lecturas coloniales y postcoloniales de la novela, que trabajan la narración como un espacio que - como afirma Alexandra Warwick - expresa “anxieties about racial purity and the loss of imperial power” (287) por parte del imperio Británico.

⁸⁰ *Chusma* fue el nombre dado por los conservadores colombianos a las primeras guerrillas liberales, como una forma despectiva de referirse a los grupos armados de campesinos que se oponían a sus leyes. A pesar de su origen como formas de resistencia a la violencia conservadora, en poco tiempo se convirtieron en

Siguiendo la tradición gótica, los hermanos deben morir luego de ser infectados, para completar así su transformación. Deben ser enterrados para regresar a la vida como vampiros, como muertos vivientes. Esta es la labor de Florentino, van Helsing involuntario que mata a los hermanos para rescatar a su bebé y luego los entierra en el monte, bajo una vegetación tropical y húmeda. Lo que debería ser el final de la vida de los personajes y de la película, se convierte en una continuación indirecta, que invita a pensar que la tradición/maldición de la familia Velazco, en vez de eclipsarse con el asesinato de los dos herederos, se expande, ahora bajo formas más brutales y explícitas, pero también más difíciles de erradicar, ya que la muerte no es una posibilidad para ellos. El vampirismo ejercido por la familia se hace literal y visceral al tiempo que se inmortaliza, entrando a ser parte de la tradición monstruosa del Valle del Cauca y de los terrores de sus habitantes.

Horror sobrenatural y natural conviven y se mezclan en *Carne de tu carne*, fortaleciendo el filme y haciéndolo crítico de la sociedad colombiana. Que las dos formas de horror provengan de la familia Velazco, de la maldición que carga su linaje y que convierte a sus herederos en muertos vivientes sedientos de sangre, es la fórmula usada por Mayolo para hacer más poderosa su denuncia del desangramiento de campesinos y trabajadores por parte de las burguesías azucareras. Así, el Ever matón, desalmado y sarcástico, es igual de aterrador que la Margaret vampira, enloquecida y cubierta de vegetación; los dos encarnan una violencia constante, sin fin, que empezó en los años 50 y aún no termina. Ever entonces, no es un nombre elegido al azar, más si se piensa como

generadores de violencia y de inseguridad para los propios campesinos.

una perversa profecía de la pervivencia del paramilitarismo y su auge a finales del siglo XX y principios del XXI.

Mayolo construyó una película en la que elementos del gótico literario y cinematográfico y características propias de la historia y la sociedad colombiana están tan imbricados que es difícil separarlos, generando un producto que como el mismo lo denominó, es gótico tropical. Como se afirmó más arriba, *Margaret* es al mismo tiempo *Carmilla* y la *Madremonte/Llorona*, fusión propia de las criaturas creadas por Roger Corman; el horror que produce la familia Velazco es producido a la vez por su participación activa en la violencia bipartidista colombiana y por el robo de tierras, como por sus fantasmas y vampiros, dos caras de la misma moneda en la película.

Sangre, sangre, *Pura Sangre*

Un rastro de sangre. La cámara sigue las manchas en el suelo. Cadáveres. Un gallo es el único ser viviente en la casa por la que se mueve la cámara. Zoom a una gran mancha de sangre en una cama, que poco a poco va cubriendo la pantalla, en donde aparece el título *Pura sangre*. Éste es el recorrido inicial e inaugural de la película de Luis Ospina, en la que el espectador tendrá un acercamiento a (y una inmersión en) la sangre en diferentes acepciones, siendo una presencia constante y fundamental a lo largo del filme.

A pesar de que la sangre permea el filme y el desarrollo de la trama, *Pura sangre* es desde el principio una obra de horror gótico - y específicamente *gótico tropicalizado* - que enfatiza en el horror producido por los personajes y el desarrollo de la trama, y no una película *gore* que busca impactar al espectador con la fragmentación del cuerpo. Estrenada en 1982, un año antes que *Carne de tu carne*, el filme es una reescritura (y

refilmación) de dos historias de diferentes orígenes que se fusionan en un nuevo relato: el mito del vampiro y particularmente la historia de Drácula, y las noticias sobre los asesinatos de llamado “Monstruo de los Mangones”, asesino en serie colombiano que actuó durante los años setenta. El enigma del asesino en serie nunca capturado es hipotéticamente resuelto por Ospina recurriendo al mito del vampiro, particularmente a la historia del oligarca que sólo puede mantenerse con vida extrayéndola de los demás, chupándoles el líquido vital.⁸¹

Como Mayolo en *Carne de tu carne*, Ospina sitúa en *Pura sangre* el lugar del vampiro en la alta sociedad caleña, específicamente en la persona de Don Roberto Hurtado, magnate azucarero que debido a una rara enfermedad debe recibir constantes transfusiones de sangre de jóvenes de su mismo sexo. Esta enfermedad, extraña para el entorno en donde se desarrolla, es explicada al hijo de Don Roberto en inglés - luego que el médico regresa con el anciano de los Estados Unidos - sin ningún tipo de subtítulos o traducciones, y no se vuelve a mencionar como tal a lo largo de la película. La explicación científica del padecimiento de Don Roberto no tiene cabida en *Pura sangre*, como sí tiene en las cintas de ciencia ficción: lo que se enfatiza es la necesidad de las transfusiones y las consecuencias del mal, así como la ligazón que este puede tener con una lengua imperial como el inglés (en relación al gótico como género escrito en su mayoría en inglés y a los Estados Unidos como “vampiros” de Latinoamérica).

⁸¹ *Gore* o *Splatter* es un subgénero cinematográfico del cine de horror que se caracteriza por su énfasis en la violencia explícita. Escenifica, mediante elaborados efectos especiales muertes y mutilaciones que dan cuenta de la fragilidad del cuerpo humano. Como afirma John McCarty, los fines de este tipo de cine “aim not to scare their audiences, necessarily, nor to drive them to the edges of their seats in suspense, but to *mortify* them with scenes of explicit gore” (1).

El vampiro de Ospina resulta ser un vampiro complejo, ya que Don Roberto no puede extraer él mismo la sangre de sus víctimas - como Drácula - sino que necesita un tercero que medie en la consecución del líquido, en este caso, un grupo de asesinos. Este desangramiento de jóvenes del mismo sexo con ayuda de un grupo de servidores, remite de nuevo a la imagen de la condesa Erzsébet Báthory. Un vampiro sobrenatural (Drácula, el muerto viviente con poderes demoniacos) y un vampiro figurado (la condesa Báthory, asesina en serie que desangra por placer) in-forman entonces a Don Roberto, el pálido y frágil anciano que se “alimenta” con la sangre de jóvenes caleños. El conde y condesa son trasladados a tierras cálidas, en donde se azucaran pero no pierden sus costumbres transilvánicas.

Quebradizo y débil, el vampiro de *Pura sangre* es desde el comienzo de la película, muchos. No solamente Drácula y Báthory a nivel intertextual, sino también a nivel narrativo, Don Roberto es el rico terrateniente que maneja los ingenios con mano dura, explotando a los trabajadores y calculando todos los movimientos financieros; es además, el abuelo y el padre, miembro de familia del que todos se preocupan. Es también el *Monstruo de los Mangones*, chupasangre de niños y adolescentes caleños. Esta multiplicidad de personalidades es exacerbada por la presencia del grupo que sustenta y provee la sangre al empresario/vampiro: su hijo Adolfo, encargado tanto de la empresa como de construir el sistema que mantiene con vida a su padre, Perfecto (interpretado por Carlos Mayolo) y Ever, conductores de la familia y Florencia, la enfermera.

El Don Roberto viejo y acabado - postrado en una cama de hospital, bajo el cuidado de una monja – parecería reflejar un interés del director de escenificar a un ser inocente, vencido, que desconoce todo el aparato que lo mantiene con vida. Efectivamente

desconoce cómo le llega la sangre que le transfieren diariamente, pero la ilusión de que sea un viejecito amable y decadente se difumina a medida que vemos cómo actúa y ordena actuar a sus subordinados. Si su cuerpo está deteriorado, su mente y su energía siguen siendo las de un estanciero, que se indigna y trata de canallas a los periodistas que escriben una noticia en el periódico criticando el acaparamiento de tierras y la exportación, y que decreta mano dura con los trabajadores que piden mejores condiciones. Don Roberto ha sido y sigue siendo - aún en su agonía - un vampiro que construyó su fortuna sobre el trabajo mal pago y las tierras robadas de campesinos del Valle del Cauca y que, gracias a su enfermedad, encarna el vampirismo de manera literal de una manera similar a los herederos de la familia Velazco en *Carne de tu carne*.

Aunque las escenas de violencia y sexo corren a cargo del grupo de asesinos que proveen la sangre, y es más frecuente ver a Don Roberto como un vampiro socioeconómico, Ospina inserta imágenes provenientes de la tradición visual gótica que, *tropicalizadas*, dan cuenta de la transformación producida por la sangre en el magnate azucarero. Varias veces en el filme la cámara enfoca a Don Roberto a través de la cortina que delimita su habitación, y la silueta que vemos es muy similar a la sombra del conde Orlok, protagonista del *Nosferatu* de Murnau: nariz ganchuda, manos largas y uñas largas que semejan garras. De esta forma, sólo a través del filtro de la pantalla es posible ver la verdadera proyección de Don Roberto.



Las famosas escenas de la sombra del conde Orlok reflejada en las paredes de su castillo, sirven como subtexto para la sombra de don Roberto, vista a través de la cortina del hospital.

Otra imagen que da claves sobre la naturaleza del terrateniente y que remite a un tropo gótico es la que lo muestra como voyerista (el gótico ha explorado el tema de ver y ser visto desde diferentes perspectivas, en cuentos clásicos como “El hombre de arena” y “Berenice” y en relatos cinematográficos como *Peeping Tom* [Michael Powell, 1960] y *Hush...Hush, Sweet Charlotte* [Robert Aldrich, 1964]). Con un sistema de cámaras instaladas en diferentes partes del hospital y de su casa, y controladas desde su habitación – como en *Carne de tu carne*, sólo las élites tienen un dominio sobre la tecnología - Don Roberto observa a Florencia mientras se cambia de ropa, al tiempo que le indica a través de un micrófono qué tipo de uniforme debe usar. La sexualidad exacerbada, característica del vampiro, está contenida en el Don Roberto debido a su edad y condición, razón por la cual recurre a la observación como única realización sexual. El ojo de la cámara se convierte en el órgano deseante, no sólo de la cámara de seguridad sino también de la cámara fotográfica de Perfecto, quién toma fotografías de él y su grupo de amigos teniendo sexo y asesinando adolescentes, sólo por el placer de observarlas después.



Cámara de seguridad a través de la cual don Roberto espía a Florencia mientras se cambia de ropa. La cámara es su ojo que controla y desea.

A semejanza de la condesa Báthory y a diferencia de Drácula, Don Roberto es un vampiro que se vale de una “red de apoyo” para sobrevivir. Esta red está constituida por sus empleados más cercanos y basada, como la mayoría de sus negocios, en trampas y chantajes. Adolfo obliga a Perfecto, Florencia y Ever a dotar a su padre de sangre cuando sea necesario luego del encontrar una serie de negativos que los muestran asesinando y violando adolescentes (pasatiempo compartido por los tres). Debido a que ninguno puede negarse, aceptan el trabajo transformándose en los colmillos hipodérmicos del vampiro.

En un puente que liga *Carne de tu carne* y *Pura sangre*, los empleados más cercanos de las familias están “contaminados” por la maldad que emana de ellas, constituyéndose en la mano negra que elimina adversarios y se encarga del trabajo sucio. A través de estos personajes la violencia histórica y política se presenta como una característica constante, ya que los dos matones se llaman *Ever*; eficaz, en la figura *Perfecto*, asesino versado en fotografía y montaje, y endémica dado que todos son colombianos típicos, miembros de familia y con trabajos convencionales. A su vez, representan también diferentes facciones del conflicto: si en el filme de Mayolo, Ever representaba a los nacientes grupos

paramilitares, en el de Ospina, Perfecto y Ever son ex-militares que se regodean compartiendo anécdotas sangrientas sobre sus respectivas campañas, mientras esperan su turno para violar a los jóvenes desangrados por Florencia.

El método de desangrar, violar y abandonar el cuerpo en un terreno baldío recrudence a la vez que desubica los métodos del vampiro europeo. Los lleva al terreno de la violencia colombiana, motivada primero por diferencias partidistas y posteriormente por el deseo sádico de destruir el cuerpo del otro y de extraerle hasta la última gota de sangre, exprimiéndolo y vejándolo en su totalidad. Además, esta puesta en escena de la forma de conseguir la sangre rescata y reubica el deseo sexual del vampiro, que parecía perdido en la persona de Don Roberto, y lo difiere a Perfecto y Ever. Este deseo sexual es transgresor en el filme en la medida en que se dirige hacia el mismo sexo y particularmente hacia adolescentes y niños. Como Carmilla, Don Roberto depende únicamente de la sangre de humanos del mismo sexo, pero a diferencia de ella, no debe seducir a sus víctimas para conseguir del líquido vital. Este proceso está en manos (literalmente) de Perfecto y Ever, quienes seducen y violan a los adolescentes y niños después que Florencia les ha extraído la sangre del cuerpo.

Ospina recurre entonces a fuentes literarias y cinematográficas diversas para construir su vampiro. Por un lado el *Nosferatu* de Murnau, que informa la imagen de Don Roberto presentándolo como un ser envejecido, de aspecto repulsivo y con una sexualidad truncada, que sólo puede realizarse a través de la observación; como afirma David Hogan en *Dark Romance*, ““Count Orlock” is totally devoid of sexual appeal; he is, in fact, coldly repellent, almost insectoid in appearance” (138). Por otro lado, la figura de la Condesa Bathory y Carmilla, y sus respectivas encarnaciones fílmicas de la mano de

Hammer Films en *Condesa Drácula* (*Countess Dracula*, Peter Sasdy 1971) y *Las amantes vampiro* (*Vampires Lovers*, Roy Ward Baker 1970), permean parcialmente a Don Roberto, pero sobre todo a Perfecto y Ever, quienes reemplazan lesbianismo por homosexualidad masculina, y lo sazonan con pedofilia.

La escena en donde Florencia, Perfecto y Ever salen de cacería a un bar – y la posterior seducción de dos adolescentes homosexuales – ilustra la *tropicalización* (como mecanismo que desubica y reubica, homenaja y se burla de personajes y temas) que Ospina lleva a cabo con la tradición gótica cinematográfica. Obligados a conseguir víctimas jóvenes para saciar la sed de sangre de su patrón, el grupo de matones decide hacer el trabajo al tiempo que sacia su propio impulso sexual, buscando adolescentes homosexuales en un club gay. Las tabernas húngaras en donde las sirvientas de la condesa Báthory acuden a cazar jovencitas y los salones palatinos en donde Carmilla busca sus presas femeninas, son convertidos en un club gay en donde se escuchan boleros y se imita a Olga Guillot. De igual forma, las mazmorras y habitaciones de los castillos en donde las jovencitas son asesinadas se transforman en una finca de tierra caliente llamada “La dicha”, espacio de seducción/sedación (con drogas psicoactivas) y violación de los adolescentes.

Ospina pone *fuera de lugar* personajes y temas para después reubicarlos en otro entorno, transformados pero reconocibles. En este proceso conserva - y usa - el efecto transgresor de la sexualidad del vampiro y sus ayudantes (central en la literatura de vampiros desde la novela de Sheridan Le Fanu, y en el cine desde la versión de *Drácula* de 1931), subrayando la homosexualidad y pedofilia de sus protagonistas y recurriendo en algunos momentos a una estética “sexplotativa” (*sexploitation*), común en el cine de

horror de los años 60, 70 y 80. A diferencia de muchos largometrajes que mezclan “sexplotación” con horror, y centran parte de la atención del filme en la presencia de mujeres desnudas y primeros planos a sus senos (como *La ragazza che sapeva troppo* de Mario Bava [1963], *El gato de las nueve colas* de Dario Argento [*Il Gatto a nove code* 1971], los filmes de vampiros de Jean Rollin, como *Le Viol du Vampire* [1968] o *Desnuda entre las tumbas* [*Le vampire nue* 1970], o la ya nombrada *Las amantes vampiro*), en *Pura sangre* la referencia visual constante, acompañada por acercamientos, es a las nalgas de diferentes personajes masculinos - desde los cadáveres del comienzo de la película hasta los mismos asesinos -, ya sea con movimientos de cámara de avance o con cámaras subjetivas cuando se trata de los ojos de Perfecto y Ever que se posan sobre las nalgas de sus víctimas.⁸²

El uso de este recurso hace hincapié en el sexo y en la sexualidad de los personajes vampíricos, no obstante la escenificación se realiza de una manera poco seductora: las tomas a las nalgas de los muertos no son estéticamente llamativas y gran parte de los otros acercamientos es a los pantalones, negándose en toda la película cualquier escena

⁸² *Cine explotativo (Exploitation Cinema)* es un término que se usa para definir películas que “explotan” y utilizan en demasía temas como el crimen, la violencia, el sexo, el abuso de drogas, la desnudez, las perversiones, entre otros que son considerados tabú y que normalmente son suavizados (o eliminados) por la censura cinematográfica. Es posible encontrar este tipo de filmes desde los inicios del cine, no obstante, alcanzan su mayor popularidad en los años 60 y 70, sobre todo en la periferia del cine de Hollywood. El término engloba gran cantidad de filmes y subgéneros, desde el *Blaxplitation* (que escenifica personajes y situaciones afroamericanas estereotípicas, cargadas de violencia y sexo) hasta los *Spaghetti Westerns* (versiones italianas de los Westerns estadounidenses, más violentas y en cierta forma paródicas), pasando por el *Sexploitation*, en donde el filme y la historia se convierten en vehículos para mostrar desnudos femeninos, en la mayoría de los casos, y en algunas ocasiones, masculinos. Las diferentes formas, o subgéneros, se combinan y mezclan, siendo el horror un buen catalizador de gran parte de ellos. Es el caso de películas de horror sexplotativas - o con características de este subgénero -, entre las que se destacan los filmes *Vampyros Lesbos* (1971) de Jesús Franco, *Desnuda para Satanás (Nuda per Satana* 1974) de Luigi Batzella, *Entrails of a Virgin (Shojo no harawata* 1986) de Kazuo “Gaira” Komizu, así como la serie de películas de vampiros de Jean Rollin, iniciada por *The Rape of the Vampire (Le viol du vampire* 1968).

que implique desnudez completa o sexo explícito. Se hace visible entonces un tono burlesco y crítico, que permea la narración y escenificación de los temas que se han adaptado y homenajeados, y que introduce toques de humor negro que hacen aún más siniestra la narración. Sólo con esto en mente podría entenderse que uno de los asesinos se llame Perfecto, que la finca en donde matan y violan a las víctimas se llame “La dicha” y que el desenvolvimiento de los hechos lleve a que los culpables de los asesinatos salgan airoso y que Don Roberto se convierta en una especie de santo. Estas vueltas de tuerca no serían posibles si desde el comienzo de la película Ospina no nos estuviera llamando la atención sobre la manipulación a la que están sujetos tanto los personajes de la película, como la película misma. Las escenas que siguen a la pantalla roja con el nombre de la película, muestran a Perfecto revelando fotos en un cuarto oscuro – una atmosfera bañada por luz roja -, montando los negativos de tal manera que todos queden en una sola hoja.



Perfecto (Carlos Mayolo en su faceta de actor) observa las fotos mientras las revela y se regodea en sus contenidos. Ospina construye la escena de tal manera que el crucifijo del asesino queda encima de las fotos de los asesinatos.

Estos negativos (teñidos de rojo, a pesar de estar en blanco y negro) son los que permiten el chantaje de los asesinos y la puesta en marcha de las muertes producidas por

el *Monstruo de los Mangones*, constituyéndose de esta manera en antecedentes de la narración. Son además, índices de la forma en que está construida la historia, de los montajes que permiten que los personajes puedan llevar una doble vida - Don Roberto parece un empresario respetable pero en realidad es un vampiro explotador; Perfecto trabaja como fotógrafo y chofer pero es un asesino y un violador; Ever es un padre de familia trabajador, pero comparte las mismas aficiones de Perfecto- y que los hechos lleven a equívocos constantes que requieren ser manipulados- el encuentro de los negativos, la construcción de la historia del *Monstruo*, las hipótesis periodísticas según las cuales el homicida es un “homosexual adinerado” un “sádico sodomita” o un vampiro.

El desarrollo de los hechos como montaje llega hasta el punto que Don Roberto no sabe de dónde proviene la sangre, esto es, no sabe que él es el *Monstruo de los Mangones*. El reconocimiento de la proveniencia de la sangre rasga el velo y enfrenta a Don Roberto con Adolfo, quien le recuerda a su padre que ellos no son tan diferentes a pesar de la escenografía que los rodea: “Cuál es la diferencia entre estafar a la gente, que es lo que ha hecho usted toda la vida, y contrabandear [...] usted se la pasa aquí encerrado sin saber de dónde viene la sangre que lo mantiene vivo”. Este hecho precipita la muerte de Don Roberto quien, como buen vampiro de película gótica al ser ensartado con una estaca, escupe sangre, y como buen vampiro tropicalizado lo hace sobre la azucarera. Luego es desconectado por Adolfo, que procede a quemar los negativos de las fotos y a dispararse en la cabeza.

Como en *Carne de tu carne*, lo que parecería el final no es sino un nuevo comienzo para quienes van a seguir siendo fuente de horror. La muerte de los cabecillas de la familia Hurtado - responsables de robos, explotaciones y asesinatos - no representa el fin

de los crímenes, ya que los que sobreviven (los sádicos que llevan el desangramiento al acto) se van a encargar de continuar el legado sin que nadie se los impida. En esta medida, Ospina y Mayolo rechazan una lectura optimista del cambio histórico, esto es, la idea según la cual cuando muere el personaje, o los personajes que escenificaban el pasado caduco y destructivo sucede un cambio histórico significativo (lectura que aparece en obras como *Los funerales de la Mama Grande* de Gabriel García Márquez o el *Gran Burundú-Burundá ha muerto* de Jorge Zalamea). En *Pura sangre* el patriarca moribundo es mantenido con vida (una vida/muerte vampírica), a través de medios artificiales -sangre de adolescentes –, con el propósito de sostener el sistema socio-económico que él representa y a los diversos grupos de personas que se benefician con su quehacer (Luis A., el grupo de asesinos, la familia Hurtado). Lo que se entiende al final de *Pura sangre* – y durante *Carne de tu carne* –, es que sistema está tan fuertemente instaurado que no termina con la muerte del vampiro, ni con la muerte de ninguno de los miembros de su familia.

Luego de la muerte de Don Roberto y la parálisis de Luis A., Florencia, Perfecto y Ever leen la noticia sobre la captura del supuesto *Monstruo de los Mangones* en un periódico, durante un picnic familiar (en este momento está completamente seguros de no ser vinculados con los hechos). En el periódico se afirma que el confeso asesino es un hombre negro, demente y sin hogar que se hace llamar *Babalú*, a quién la policía apresa y salva del linchamiento. De nuevo el humor negro y el sarcasmo funcionan de manera ejemplar, ya que son los mismos habitantes de Cali quienes encuentran y construyen un chivo expiatorio, absolutamente lumpen (negro, pobre, loco e indigente) que en su delirio se inculpa. La selección del nombre no es azarosa, y como el *Babalu Aye* de la religión

yoruba, éste Babalú representa y encarna la enfermedad (mental, que supuestamente lo llevó a cometer los asesinatos), a la vez que se convierte en el remedio que soluciona y cierra el caso, creando una ilusión de seguridad. Él es el *Pharmakos* que “sana” la adolorida sociedad caleña.⁸³

Las circunstancias juegan de nuevo a favor de las élites y de los asesinos, propiciando un nuevo montaje que sitúa a Babalú como prototipo del asesino fruto del maltrato social, pero lo suficientemente loco como para que se pueda ignorar su discurso. En una entrevista televisiva hecha por el mismo Ospina – dentro de la película y como personaje ausente que sólo deja oír su voz – el hombre explaya todo su delirio, culpando entre otras cosas al pueblo, al magnetismo y a las potencias divinas e infernales:

Quiero manifestarles a todos los oyentes y a todos los televidentes, y al público en general, que franca y categóricamente este pueblo ha abusado mucho de mí; no he tenido más que mugre y barro [...] Yo no soy culpable de lo que hago, debe ser por algo magnético o por un mandato de la divina providencia, o debe ser que llevo el diablo dentro. (*Pura sangre*)

El cinismo de las élites se inserta – también como delirio - dentro de la verborrea de Babalú, quien en pro de la tranquilidad de las familias prestantes de Cali, afirma que “si yo he sembrado muerte [...] lo he hecho con la clase baja, no con personas importantes”.

Como complemento, al final de la película se produce un giro que sardónicamente es independiente de la familia o del grupo de matones: la memoria del terrateniente se

⁸³ Babalu Aye es un Orisha de la tierra, asociado de igual manera con las enfermedades infecciosas y con la capacidad de curar (y curarlas). Tiene poder sobre todas las cosas terrestres, incluido el cuerpo humano, de ahí su habilidad de manipularlo. Su culto se originó en África y se movilizó y desarrolló ampliamente en América, convirtiéndose en patrono de los enfermos de lepra, influenza y sida.

vuelve elegíaca, se le empieza a recordar como un hombre generoso y dadivoso, hasta el punto que su tumba se convierte en un lugar de culto y peregrinación. Su mausoleo se llena de flores y de personas que hacen fila para hablar al oído del busto que corona el sepulcro, ya que se cree que el espíritu de Don Roberto escucha y concede favores. Como cierre, la imagen de la gente congregada en la tumba, dificultándole el paso a los miembros de la familia Hurtado, se va ampliando a medida que la cámara se aleja, dejándole al espectador la sensación de incertidumbre propia de los finales de las películas de horror, pero también la sensación de estar observando una broma de un humor muy negro.

La muerte del vampiro no trae sosiego, como sucede en las narraciones góticas clásicas y en sus correlatos cinematográficos (*Carmilla*, *Drácula*). El género se subvierte de nuevo convirtiendo el lugar de reposo - tradicionalmente siniestro, oscuro, vedado a los no iniciados - en un espacio público, luminoso, plagado de fieles y curiosos, y al tiempo se transforma a quién reposa en el sepulcro en una especie de santo popular no obstante ser culpable de asesinatos, violaciones y robos. Sin recurrir a lo sobrenatural Ospina logra así que su vampiro, que durante toda la película había sido un muerto en vida, se transforme en un muerto viviente metafórico, un muerto que vive en la memoria de quienes van a visitar su tumba y a pedirle favores. Paradójicamente, se trata de trabajadores como los que él en vida se dedicó a estafar y explotar.

Este desenlace, funcional para un filme de terror, resulta también una crítica a la impunidad que gozan las élites colombianas, que les permite cometer todo tipo de acciones sin recibir ningún tipo de reprimenda social. Así, el dar la muerte, castigo tanto a nivel práctico como a nivel narrativo, es impartido por uno de los miembros de la

misma familia y sólo sirve como plataforma para la sacralización de don Roberto. La crítica a las élites se hace más feroz al reconocer la similitud entre el culto llevado a cabo en la tumba del vampiro, en la película, y el culto real desarrollado en la tumba del empresario cervecero Leo Kopp en el cementerio Central de Bogotá. En el caso de Kopp se trata de una estatua, también dorada, a la que decenas de personas se acercan a pedirle favores al oído, dada su generosidad en vida.⁸⁴



Tumba de Leo Kopp en el *Cementerio Central* de Bogotá y tumba de Don Roberto, con el busto dorado, las dos siendo usadas como medios de comunicación con el “más allá”.

El mecanismo de tropicalización de lo gótico conecta textos y películas góticas clásicas con fragmentos de la historia y de la cotidianeidad colombiana, generando una

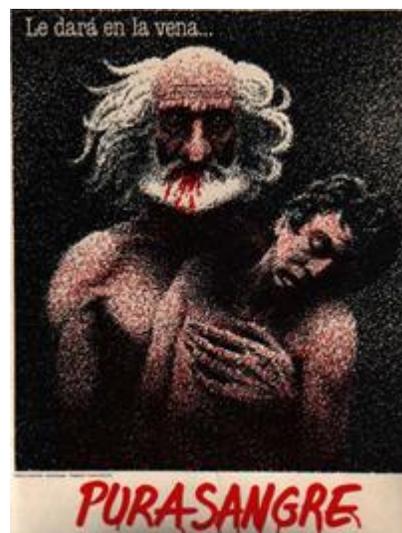
84 Leo Siegfried Kopp (1858-1927) fue un empresario alemán, fundador de la *Cervecería Bavaria de Colombia*. A los pocos años de haber llegado al país establece su empresa y junto con ella un barrio para sus empleados, *La Perseverancia*, dotado de agua potable y servicios. Por esta razón y por su apoyo a obras sociales en la ciudad, su fama de hombre generoso creció y se expandió. Fue enterrado en el Cementerio Central de Bogotá y su tumba se hizo famosa por dos razones: por estar siempre cubierta de flores y por congregarse a todo tipo de personas alrededor de la estatua del pensador que la adorna, personas que le hablan al oído y le piden favores. Como afirma Carolina Araujo: “Hombres, mujeres y niños, pobres y ricos, hacen fila para poder hablar con Don Leo Siegfried Kopp [...]” “Las jovencitas pueden pedirle a Don Leo todo lo que quieran: un novio, un amante o un buen marido. Los hombres le hablan sobre sus deseos en los asuntos del deporte y la política: que su equipo favorito de fútbol gane el campeonato nacional o que algún político cumpla con mejorar la situación de la gente. En medio de 8 millones de habitantes e incontables mausoleos que pertenecen a grandes poetas, ex presidentes y reconocidos políticos, es la tumba de Leo Kopp la que recibe el mayor número de visitantes por día” (“Leo Kopp, el Santo Cervecero”).

compleja intertextualidad, en donde transformación crítica y homenaje van de la mano. Un homenaje y una crítica – conectada con la narración de la película – es lo que se potencia al intercalar fragmentos de la película *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941), que le es presentada a don Roberto como forma de entretenimiento. Aunque no es un filme de horror, Ospina le da un lugar dentro de su película y reconoce su importancia en la historia del cine (antes de ponerla, Florencia le dice a don Roberto que le aseguraron que era un clásico), a la vez que traza conexiones entre la vida del magnate estadounidense y el terrateniente colombiano. La búsqueda de poder y el ascenso social conectan las dos historias, hasta el punto que don Roberto se molesta y le dice a la enfermera que no le vuelva a poner ese tipo de películas en blanco y negro. El disgusto, tal vez por exceso de identificación, no impide que la escena de la muerte del vampiro sea exactamente igual a la escena de la muerte de Charles Kane.

El vampiro tropicalizado de Ospina desconstruye la figura tradicional del noble chupasangre, situándolo en un espacio ajeno y conflictivo, que lo elimina para sacralizar su memoria y al mismo tiempo, lo re-constituye como una poderosa fuente de horror, enfatizando las implicaciones sociales del mantenimiento de una nobleza decadente y enferma. Esta reflexión es válida tanto para el gótico europeo de los siglos XVIII y XIX como para el gótico tropical del siglo XX, y liga al conde transilvano ansioso de sangre inglesa y la condesa húngara sumergida en su tina de sangre, con el terrateniente caleño sediento de transfusiones azucaradas.

Una de las imágenes que representa con más fuerza el mecanismo de *tropicalización de lo gótico* opera en la película es la que aparece durante una de las búsquedas de jóvenes llevadas a cabo por los tres asesinos. En una especie de carnaval infantil

realizado en un barrio popular de la ciudad con motivo del *Día de las velitas*, aparece furtivamente un niño con una máscara de Drácula, una camiseta con el símbolo de Batman y una capa roja que podría ser la de Superman o la de un mago. Los otros niños le preguntan de qué está disfrazado y él responde que de vampiro, no volviendo a aparecer en ninguna otra parte del filme. Aunque la aparición es corta y el disfraz claramente improvisado, la imagen es poderosa en la medida en que encarna el trabajo de transculturación y tropicalización del gótico y de la figura del vampiro que se realiza en la película. Esta escena contrasta y complementa el dibujo utilizado en el cartel promocional del filme, que muestra al anciano Don Roberto sosteniendo a un adolescente muerto o inconsciente. A pesar de verse como un hombre viejo su mirada es profunda y fría, siendo claramente reconocible como un vampiro por la mancha de sangre en su boca y su barba y por la mano/garra con la que sostiene al joven. La frase “Le dará en la vena...” completa el poster, permitiendo que los puntos suspensivos sean reemplazados por “sanguínea” o “del gusto”.



Niño con disfraz de vampiro/superhéroe y cartel de la película, con un Don Roberto que sostiene su presa.

La imagen del niño disfrazado mezcla la representación del vampiro viejo y repulsivo, pálido por la ausencia de vida y con un rastro de sangre en la comisura del labio, con el superhéroe vagamente reconocible pero indeterminado por el montaje de la ropa, todo lo anterior recubriendo a un niño colombiano (eso suponemos, aunque no tenemos la seguridad que no sea un enano o un duende). No se trata aquí de la representación de dos personajes en un mismo espacio, como las múltiples apariciones en comics y películas de Drácula luchando tanto con Batman como con Superman, o de fusiones en donde es posible reconocer características de dos superhéroes que se complementan, sino de una mezcla que es indiferenciación. El disfraz funciona como metáfora de lo que está escondido, pero también de lo que está fusionado, lo que está superponiendo diferentes niveles de representación que operan al mismo tiempo. Se muestra así el funcionamiento de la película y también el funcionamiento del mecanismo de *tropicalización*, que adapta y superpone para crear una nueva narrativa, haciendo un homenaje al tiempo que se burla, criticando al emisor del género así como al receptor.⁸⁵

Ospina retoma un hecho policial nunca resuelto, revuelve en el horror que produjo (y produce) la idea de un asesino que escoge a sus víctimas entre el común de la población y especialmente entre los niños, y lo mezcla con horrores derivados de la violencia

⁸⁵ La idea de superhéroes luchando contra monstruos clásicos de la literatura gótica ha sido un motivo recurrente dentro de la historia de las historietas (y de los superhéroes). Esta mezcla se ha realizado dentro de las narrativas temporales de los héroes, esto es, en el presente de sus respectivos mundos/ciudades (de DC Comics en el caso de Batman), o en mundos paralelos a las narraciones. Es el caso de la serie *Elseworlds* en donde las historias ocurren en espacios y tiempos diferentes a los habituales: en una de estas series, *Batman & Dracula: Red Rain* (1991), Batman ha sido convertido en un vampiro y debe luchar contra Drácula para evitar la expansión de una plaga vampírica. Esta historieta da pie para la película de dibujos animados de 2005 *The Batman vs Dracula*. Los años 60 vieron la aparición de encuentros apócrifos (no autorizados por DC Comics) entre los dos personajes: *Batman Dracula* (1964), clásico del Camp dirigido por Andy Warhol, y la película filipina *Batman Fights Dracula* de Leody Diaz (1967) particularísima versión de los dos personajes y su encuentro.

histórica colombiana y con horrores góticos pertenecientes al acervo cultural de occidente. Juega así con las diferentes versiones de la historia (hipótesis en donde el asesino es un enfermo terminal, un “homosexual adinerado”, un grupo de sádicos, un vampiro) ofreciendo una que las envuelve todas y que, a pesar de esto, no da el sosiego que daría la resolución de un crimen. Es por esta razón que se trata de una película de horror, en donde se potencia lo siniestro y su retorno, y no un filme policiaco.

La versión del vampiro escenificada en *Pura sangre* ahonda la crítica social y cultural presente de por sí en las narraciones tradicionales de vampiros, a la vez que tropicaliza a un personaje que, como los *Vampiros en la Habana* de Juan Padrón, ha decidido “echar raíces” en tierras productoras de azúcar para así continuar disseminando su horror, aprovechando las condiciones de violencia e impunidad. De plantaciones de azúcar pasemos a haciendas cafeteras, en donde la atmósfera gótica se respira a través de la neblina y del calor tropical.

“Si entras en esta casa, no salgas”. *La mansión de Araucaíma*

“Se antojaba más bien fruto de alguna fantasía de Don Graci,
nacida a la sombra de quien sabe que recuerdo suyo
de su ya lejana juventud en otra tierras”.
Alvaro Mutis. Sobre el origen del nombre Araucaíma

La mansión de Araucaíma, película de Mayolo de 1986, se constituye en el último documento fílmico del llamado *Gótico tropical*. Tal vez con intención, las primeras escenas del filme parecen una continuación indirecta de *Carne de tu carne*: los jóvenes que vemos son los mismos protagonistas de dicha película (Adriana Herrán y David

Guerrero), también tienen una relación que, aunque no incestuosa, parece marcada por el desequilibrio y la extrañeza, y se mueven por espacios rurales y boscosos del Valle del Cauca. Esta similitud no va más allá de los minutos iniciales, pero deja sembrada en el espectador - que conozca su película anterior - una



sensación de familiaridad (siniestra) para con los personajes, sus destinos en la narración y el conjunto de la obra de Mayolo.

El filme está basado en la novela corta de Álvaro Mutis *La mansión de Araucaíma* (1973), subtitulada como “relato gótico de tierra caliente”, frase que en un primer momento podría parecer un contrasentido debido a que “gótico” y “tierra caliente” no son términos que se articulan pacíficamente. Como se ha visto, el gótico literario y cinematográfico con frecuencia requiere un ambiente predeterminado y reconocible en el cual los monstruos puedan guarecerse y desaparecer, esto es, un entorno nocturno, frío, neblinoso y siniestro, todo lo contrario a lo que encarna la “tierra caliente”. Este aparente oxímoron media la aproximación del lector al texto desde el principio, permeando el libro en su totalidad.

En Colombia el término “Tierra caliente” se usa para demarcar los alrededores de las frías montañas del centro del país - Bogotá y sus alrededores - , un territorio indeterminado caracterizado por una condición climática, pero sobre todo por su negatividad frente a la tierra fría. Esta distinción no es únicamente climatológica

(efectivamente, a medida que se baja de las montañas el clima es más cálido), sino que conlleva también una serie de imaginarios y prejuicios adjudicados a estas tierras. El término no es nuevo y puede encontrarse en los textos del naturalista y científico neogranadino Francisco José de Caldas, principalmente en el artículo de 1808 “Del influjo del clima sobre los seres organizados”. En él, el *sabio Caldas* construye y enuncia una geografía criolla en donde las condiciones climáticas y geográficas del país determinan el nivel de civilización, así como el nivel de cercanía con el pasado español. Como afirma Felipe Martínez Pinzón, Caldas

inventó la centralidad de su lugar [el centro] a tal punto que cualquier manifestación que se le opusiera –proveniente de otras identidades/lugares– solamente podía ser tenida como salvajismo, barbarie o hechos que “han empapado en sangre la base de los Andes”. Por ello, Caldas puede ser tenido como precursor, no de la Independencia, sino del proyecto criollo que fundaría la futura república. (“Una geografía para la guerra”)

El proyecto criollo de Caldas está marcado entonces por una intención de recrear a Europa en América, creando “una ficción ideológica que pervive hasta hoy: Santafé y los Andes en general (y a cierta altura barométrica) no hacen parte del trópico” (Martínez Pinzón). El centro se desliga y aleja del trópico, blanqueándose e ilustrándose en la medida en que lo hace. Al subtítular su novela como “relato gótico de tierra caliente”, Mutis, y posteriormente Mayolo, revierten tanto el modelo “eurocentrista” como el modelo “criollocentrista”, desubicando una narración que “debería” estar en el frío y

europizado centro – bajo esta perspectiva podría creerse que Bogotá es más propicia para escenificar un relato gótico - y mostrando el artificio por el cual ha sido construido.

Si en *Carne de tu carne* los temas góticos que se tropicalizaron fueron el vampirismo y el relato de fantasmas, en *La mansión de Araucaíma* Mayolo se centra en el tropo de la casa embrujada. Este tópico está presente también en la novela de Mutis, pero la forma de aproximación y escenificación del mismo es diferente: el escritor prefiere brindar imágenes detalladas de los habitantes de la casa primero, para después describir un poco el espacio en donde se desarrollan los hechos.⁸⁶ Cuando lo hace, la enuncia como un lugar extraño a pesar de su supuesta normalidad: “El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo” (41). A esta asustadora desproporción se suma la existencia de cuartos clausurados, otros cuantos “habitados” por máquinas que nadie sabe cómo funcionan y una extraña ubicación, en la “confluencia de dos ríos tormentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos” (42), especie de encrucijada de agua que marca la presencia de lo sobrenatural.⁸⁷

⁸⁶ La película fue rodada “en la hacienda San Julián y alrededores de Santander de Quilichao, en el Cauca” (*Diccionario de literatura colombiana en el cine* 115).

⁸⁷ Las encrucijadas han sido asociadas con la magia y el ocultismo desde la antigüedad, en diferentes culturas y narraciones. Frecuentadas por fantasmas y demonios en busca de desprevenidos paseantes, se considera un espacio poderoso para la invocación y la comunicación con entidades sobrenaturales. Según una leyenda danesa, los muertos pueden ser invocados en una encrucijada en la noche del año nuevo, apareciendo dispuestos a contestar preguntas a los vivos (Guiley 1992). La diosa griega Hécate se representa con frecuencia en estos lugares, acompañada de perros aullantes.

La mirada cinematográfica de Mayolo atiende a las caracterizaciones de los personajes, pero desde el comienzo resalta a la mansión como el espacio gótico por antonomasia. Las tomas que enfocan la casa la muestran como un espacio amplio, decadente, cerrado, que da la sensación de estar abandonado (no obstante, la pareja de jóvenes es observada desde la casa a través de unos prismáticos). La casa observa al mismo tiempo que es observada. Inmediatamente después, esta escenificación gótica de la mansión es tropicalizada usando un plano de la enorme ceiba ubicada a la entrada, acompañado del sonido de pájaros y grillos, y de una escena que muestra al guardián dirigiéndose a la puerta usando una camisa de manga corta. El calor y la humedad han invadido y tomado la mansión gótica.⁸⁸



Ceiba que domina la entrada de la mansión y que tropicaliza su apariencia de casa embrujada.

⁸⁸ Ceiba es el nombre dado a varias especies de árboles tropicales que pueden encontrarse a lo largo de América del sur, central y algunas regiones de África y del Sudeste asiático.. Ni Mutis ni Mayolo hacen referencia directa a una ceiba en la narrativa de sus obras, no obstante, Mayolo la hace parte de la escenografía de la película, incluyéndola en tomas panorámicas de la mansión, muchas de las cuales empiezan en la ramas del árbol.

El énfasis visual en la casa, espacio que contiene a todos los personajes, sigue la tradición gótica de la casa (o castillo) embrujado, iniciada en literatura por *El castillo de Otranto* y continuada en obras tan famosas como *Los misterios de Udolfo* (*The Mysteries of Udolpho*, Ann Radcliffe, 1794), “La caída de la casa Usher” (“The Fall of the House of Usher”, Edgar Allan Poe, 1845), “Ratas en las paredes” (“The Rats in the Walls”, H.P. Lovecraft, 1924) y desarrollada también en el cine con clásicos como *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*, Kenji Mizoguchi, 1953) *The House on Haunted Hill* (William Castle, 1959), *13 fantasmas* (*13 Ghosts*, William Castle, 1960) *The Amityville Horror* (Stuart Rosenberg, 1979), *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980) y adiciones contemporáneas como *Ju-on* (Takeshi Shimizu, 2000), *Aguas oscuras* (*Honogurai mizu no soko kara*, Hideo Nakata, 2002) y *The Haunting in Connecticut* (Peter Cornwell, 2009), entre otras. En estos textos y películas la casa (que puede ser un castillo, una mansión, un hotel) sirve como contenedor de fantasmas o demonios, que por alguna razón han quedado atrapados entre sus paredes y que se encargan de asediar a quienes osan vivir o aproximarse a ellas. En algún momento de estas narraciones es posible saber qué hecho motivó la presencia de lo extraño, que abrió la puerta a lo sobrenatural o que maldición pesa sobre ella y por ende sobre sus habitantes.

No ocurre esto con la mansión de Araucaíma. Mansión embrujada muchas de las tomas nocturnas, la casa es el espacio del secreto, un falansterio en donde conviven diferentes personas con



diferentes secretos que, de una extraña manera sostienen la mansión. Como afirma David Punter con respecto al Castillo: “The castle is a labyrinth, a maze, a site of secrets. It is also, paradoxically, a site of domesticity, where ordinary life carries on even while accompanied by the most extraordinary and inexplicable of events” (261). La función de la mansión como refugio de quienes han querido escapar del mundo sólo es posible entonces por el ocultamiento de que los llevó a ella; la cotidianidad se construye sobre lo no revelado, sobre las historias no contadas de sus habitantes, sobre el secreto que se constituye en la fuerza que mantiene a sus habitantes atrapados en una tranquila completud. Es común entonces escuchar al dueño de la casa afirmando que “la casa está bien como está” y a otro de los personajes diciendo que “en esta casa estamos completos”. Jaime García Saucedo compara el *secretismo* que permea personajes y situaciones, así como la manera en que se tejen las relaciones entre los protagonistas en la novela de Mutis y el filme de Mayolo con lo sucedido en *Teorema* (1968) de Pier Paolo Pasolini, relación que ubica a estas obras en la línea literaria y cinematográfica de la transgresión : “Mutis escribió un texto completamente pasoliniano tanto en el estilo como en el tema, ambiguamente oscilante entre el temblor a lo desconocido y lo sexual. La visita de la niña a la mansión es como la que hace Terence Stamp en *Teorema*: ambos esconden más que explicar las determinaciones objetivas del hundimiento del clan ante el cual se enfrentan” (117).

El poder de la mansión, lo que la “embruja” o “encanta”, son los secretos de sus habitantes, los cuales, en la medida en que se mantienen desconocidos sustentan la particular cotidianidad de la casa y a los habitantes anclados en ella. Por esta razón Mayolo ubica una de las máximas del dueño en la entrada de la mansión, como

recordatorio y advertencia del poder la casa (en la novela Mutis no especifica en qué parte están ubicadas estas frases): “Si entras en esta casa no salgas, si sales de esta casa no vuelvas, si pasas por esta casa no pienses, si moras en esta casa no plantes plegarias”. Al contrario de lo que sucede con las casas embrujadas tradicionales, en donde los habitantes desean y tratan por todos los medios de salir y para ello se dedican a descubrir el secreto que pueda romper la maldición, quienes habitan la mansión de Araucaíma sólo desean mantener oculto los secretos y con ellos la vida que llevan.

Siguiendo con la tradición gótica y *Caliwoodesca* el dueño de la mansión es un rico terrateniente cafetero llamado Don Graciliano, que tanto en el libro como en la película es presentado como un hombre colosal, no sólo por las dimensiones de su cuerpo sino también por su grandilocuencia. Como los terratenientes de *Carne de tu carne* y *Pura sangre*, Don Graci – como lo llaman sus huéspedes - también es un burgués en decadencia, cuya fortuna aún sirve para mantener a los habitantes de la mansión, pero no para pagar sus deudas con los comerciantes de la ciudad. Lleno de secretos, es presentado también como un hombre extravagante, dado a la fantasía (se afirma que el nombre de Araucaíma es “fruto de alguna fantasía de Don Graci” que no nos es dado conocer) y bastante anacrónico, de lo que da cuenta la posesión de un esclavo (haitiano en el libro y brasilero en la película) llamado Cristóbal.

Este personaje es escenificado en la película como un campesino brasileño, alegre y cantador, practicante de macumba y fiel a su patrón/dueño, que lo considera como un hijo. Los demás protagonistas son fieles a la descripción del libro con pequeñas variaciones, y son presentados de manera similar: Paul el guardián (interpretado por Mayolo) - que en el filme no es manco -, el Fraile, Camilo el aviador y la Machiche,

matrona cuya misión es entretener a los hombres de la casa, manteniendo el equilibrio del deseo. Esta variedad de personajes convierte a la mansión en un microcosmos de la sociedad colombiana, y especialmente de la tradición gótica, tropicalizada en la narración de la película. A imagen de los fantasmas de la familia Velazco en *Carne de tu carne*, en esta casa habita un representante de cada estamento de la sociedad, convirtiendo la mansión en un falansterio: un terrateniente/empresario, padre simbólico de la “familia”, un militar, un sacerdote, un trabajador/esclavo, un dandi y una mujer que hace las veces de madre, puta y enfermera.

A su vez, muchos de ellos encarnan tropos góticos y/o están contruidos con elementos de los personajes de las narraciones surgidas en el siglo XIX. Don Graciliano es al mismo tiempo el vampiro que ha chupado la sangre de sus trabajadores en ingenios y cafetales, construyendo su fortuna desde la explotación, y el noble que acoge y protege en su castillo a los desvalidos y perdidos, sin preguntarles por su procedencia ni exigirles nada. En sus dos facetas encarna el decadentismo decimonónico, la elegancia menguada del romanticismo que Mayolo tropicaliza y ubica en un ambiente enrarecido por el calor vallecaucano. Don Graci es el burgués decadente que conserva un cierto garbo – carnavalesco, “felliniesco,” en la película–, escenificado por sus baños “a la romana” y especialmente por su sexualidad indefinida. En la novela se afirma que “en su juventud había sido pederasta de cierta nombradía [...] pero de tales costumbres la edad lo había alejado por completo” (11). El filme no brinda esta información sino que lo presenta como un personaje vagamente amanerado, que gusta de tomar baños con sus huéspedes hombres y mujeres. Esta indiferenciación lo acerca al *Drácula* de Stoker, quien como afirma Lisa Nystrom: “Throughout his novel, Stoker makes much of the sexual

ambiguity of his title villain, ploy that serves to increase the feeling of apprehension Dracula inspires in those around him” (64).

Cristóbal, que en el libro es una tropicalización del monstruo de Frankenstein (“un haitiano gigantesco que hablaba torpemente y se movía por todas partes con un elástico y silencioso paso de primate” [La mansión 37]), es el fiel ayudante de Don Graci que ya como zombi haitiano o como saltimbanqui brasilero se hace cargo de la mansión de su patrón así como de sus negocios dentro y fuera de la casa. Mayolo le da una personalidad y un protagonismo mayor, situándolo además como el único personaje que sale de la casa y se relaciona con el mundo exterior y como el único que es consciente de las acciones que terminan con la vida de la muchacha.

La Machiche es también un personaje dual: es al mismo tiempo la madre que despierta y mimica a Don Graciliano – reduciéndolo a una posición completamente infantil – y la realizadora de las fantasías sexuales de Cristóbal y del guardián, hasta el punto de ser llamada cariñosamente por Don Graci “la Gran Ramera de Nínive”. Esta escenificación cinematográfica es fiel al libro, a las descripciones de la Machiche en términos que son contradictorios pero que terminan siendo complementarios: “hembra terrible y mansa”, poseedora de “un talento espontáneo para el mal y una ternura a flor de piel, lista a proteger, acariciar, alejar el dolor y la malaventuranza” (19). Ella es la puta y la madre, que sale con un nuevo pretendiente después de cada baño, al cual dedica “sus mimos y cuidados sin dejar de atender a los demás con próspera y maternal eficacia” (20).

Esta posición binaria es en cierta forma un homenaje y una crítica al lugar que ocupan muchas de las heroínas góticas, que o son la tentadora Matilda, representación del diablo en *El monje* de Lewis o la dulce e inocente Antonia, heroína del mismo libro. Lo mismo

ocurre con la oposición creada entre las vampiras que habitan el castillo de Drácula, pura maldad y deseo carnal, y Lucy y Mina, heroínas que son tentadas y corrompidas por el vampiro. En principio el lugar de Ángela parecería el de la heroína vulnerable, lanzada por el destino a las garras de los extraños habitantes de la mansión de Araucaíma, pero tanto Mutis como Mayolo complejizan la representación, ubicándola como víctima de los caprichos de Don Graci y sus compañeros, pero también como agente de deseo y detonador de la caída de la casa.

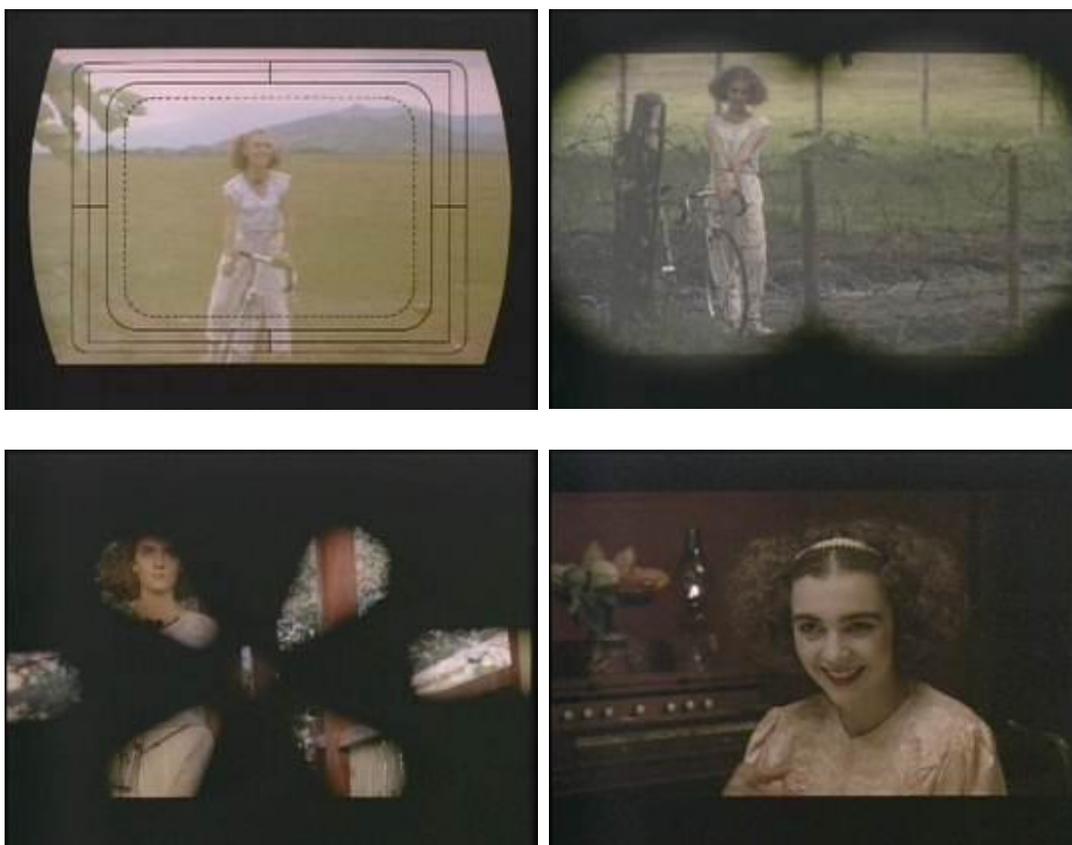
Por su parte, el fraile personifica el cristianismo, pero a imagen del monje Ambrosio de Lewis, representa un cristianismo sacrílego, libertino, que se deleita en el conocimiento y el placer carnal. Él es el único que tiene libros en la casa (y el único que tiene armas en el texto de Mutis) y el primero en tener sexo con Ángela. Su sueño, que en el libro implica una serie de corredores que se repiten, en la película está carnavalizado gracias a la música y a la profusión de imaginería religiosa que el fraile va encontrando en su camino. A semejanza de la novela de Lewis, el personaje del fraile sirve para impresionar al espectador con su comportamiento libertino, inesperado en un sacerdote católico, y para mostrar así la hipocresía de la iglesia y su apoyo a la élites terratenientes. Esta crítica está presente también, como afirma Punter, en *The Monk*: “Ambrosio’s fate is not only his own but simultaneously – and here there are traces of the Gothic political legacy – an aspect of the wider decadence and hypocrisy of a mythical Madrid” (196). Mayolo exagera el efecto en escenas en donde el fraile se fustiga con un alambre de púas mientras escucha a Machiche y Cristóbal tener sexo en la habitación contigua.

Si el fraile es el impulso libertino, activo y sin restricciones, Camilo es el poeta romántico, el héroe que ante la tentación de la carne decide huir, recluirse en su habitación para emborracharse y componer poemas que sólo encubren su frigidez, término que utiliza Mutis en la novela. Se ubica como un personaje que, ante los hechos y pese a su aparente importancia, sólo puede manifestar su impotencia, su incapacidad de realizar sus deseos plenamente. Es en cierta forma la versión tropicalizada (con el “fino bigotito oscuro que lucía sobre una boca carnosa bien dibujada de hombre débil” [*La mansión* 15]) de Jonathan Harker o de Aubrey - protagonista de *El vampiro* de Polidori - héroes que pese a sus esfuerzos no pueden enfrentarse (solos) a la fuerza de sus oponentes y sólo alcanzan una serie de fracasos. La vida de Camilo en la casa está marcada por su constante depresión, producto de una baja autoestima que lo lleva a describirse como un “piloto sin avión”, como un piloto que no puede irse porque su aparato está dañado y que sólo se queda por una maldición que lo liga a la casa y que le recuerda su impotencia (ya que ese aparato también está dañado).

El guardián, por otro lado, se ubica del lado de la fuerza y la autoridad. Es el guerrero que se encarga de cuidar a los demás y de mantener la impenetrabilidad de la casa. Aunque su autoridad es más visible en el libro - en donde todos lo respetan y en cierta forma le temen - en la película juega un papel importante como detonante de sucesos fundamentales para la narración. Él es quien le permite la entrada a Ángela a la mansión y quien moviliza la violencia que termina con la muerte de la muchacha. En este sentido no es inocente que Mayolo haya elegido este papel para sí mismo, ya que tanto en el rol de guardián como en el de director está rigiendo las movilizaciones y escenificaciones de los personajes en y por la casa; sólo él puede dejar entrar o salir de la cámara o de la casa.

Así, la primera imagen de Ángela en la entrada de la mansión es vista únicamente a través de los binoculares del guardián, del ojo del director.

Esta imagen inicial de Ángela - que se convertirá en “la muchacha” al relacionarse con la mansión y sus habitantes - marca la forma como será captada por el director, por los personajes de la casa y por los espectadores, así como el lugar que ocupará dentro del filme. Ángela es el objeto de la mirada dentro y fuera del espacio de la narración, dentro y fuera del espacio fílmico: es observada como modelo, como posible intrusa, como objeto de deseo y como sujeto de entretenimiento.



Diferentes momentos en que Ángela es observada a lo largo de la película: primero como modelo del comercial que nunca se terminará de filmar, luego como intrusa a la que se observa a través de los binoculares, posteriormente como objeto de deseo del piloto y de los demás habitantes de la casa y por último como centro de atención y chivo expiatorio de la mansión.

Las miradas la construyen y la destruyen en la medida en que se posan en ella y su trayectoria en la narración es completamente visual (desde el comienzo, ya que las primeras escenas de Ángela en la película son las de su propio reflejo en el espejo del baño). Luego de escapar de la cámara del tiránico director del comercial (interpretado por Ospina) y de la mirada de su novio, llega a la mansión para convertirse en el lugar en el que se posan los ojos del deseo y la fascinación de los hombres, y de la envidia y el rencor de la Machiche. La mansión, lugar de la costumbre y el secreto es irrumpida por Ángela, la “muchacha” que va a desestabilizar la vida – y visión - de sus habitantes.

De nuevo, el voyerismo como tema gótico es trabajado y *tropicalizado* por Mayolo, con respecto a Ángela y también con relación a los demás personajes. En la mansión todos se observan entre sí y derivan placeres y displaceres de este acto; Don Graci se baña con sus huéspedes (menos con el fraile) para poder observarlos y derivar un placer sexual de la observación, mientras los que no participan del baño otean desde diferentes puntos de la casa. Al fraile le basta con ver y escuchar para conseguir satisfacción, recurriendo en algunos casos al masoquismo, mientras Camilo ve para reconocer que está fijo en la mirada y que no puede pasar al acto. Puertas entornadas y hoyos en las paredes sirven también para ver lo que ocurre en los cuartos de la mansión, para conocer algunas de las prácticas de quienes la habitan. Ángela misma es observadora de sí en la escena en la que tiene sexo con el fraile: sus ojos (y los ojos de la cámara) pasan de los cuerpos desnudos de ella y el fraile a imágenes religiosas que decoran la habitación y que guardan una siniestra similitud con ellos mismos, luego de lo cual se ve sentada en la habitación, sosteniendo un libro y sonriéndose. El ejercicio de la mirada es compartido por todos,

yendo desde la simple observación hasta el voyerismo como perversión (esto es, como forma única de lograr la excitación sexual).

Ángela irrumpe en un entorno redondeado, pulido por la costumbre, el secreto y el voyerismo, éste último ejercido por todos, pero sólo visible con la presencia de Ángela como “objeto extraño”. Su extrañeza, o particularidad, radica en que hace converger las miradas de todos sobre sí misma, hace que el voyerismo de todos se dirija hacia ella, haciéndose visible para los demás, incluidos los espectadores. Quienes ven la película, entonces, se convierten no sólo en observadores de lo que sucede en la casa, sino en observadores de la muchacha, que está desnuda gran parte del tiempo que pasa en la mansión.

El papel del espectador como mirón se completa cuando Don Graci rompe la cuarta pared y se dirige directamente a quienes ven el filme. Esto sucede luego de la “última cena” (literalmente la última comida que realizan juntos los habitantes de la casa antes de que estallen los hechos), en donde cada uno representa su propio personaje, encarnándolo con símbolos reconocibles: Don Graci se viste de terrateniente cafetero con chistera y traje blanco, Cristóbal de sirviente con librea y corbatín, el guardián de militar con uniforme, el fraile con sotana, Camilo con uniforme de piloto y Machiche y Ángela de actrices - posiblemente de los años veinte o cincuenta. La sobremesa consiste en jugar a las escondidas, siendo Ángela la encargada de buscarlos a todos. Cuando los está buscando entra a un cuarto, desaparece al cerrar la puerta y un momento después, en el mismo encuadre de la cámara aparece Don Graci que mirando al espectador dice “ahora juguemos al escondite inglés, todos se esconden y nadie busca!”.

Esta escena, además de destruir la distancia entre quien observa la película y quienes hacen parte de ella (fundamental para la salud mental del público), sólo es comprensible a la luz de dos momentos que ocurren hacia el final de la película y que en últimas ponen en duda la apariencia (la forma que adquieren y su aparición) de los personajes que hemos estado observando durante toda el filme. El primero ocurre cuando Don Graci, de nuevo, parece dirigirse a los espectadores luego del suicidio de Ángela; “parece”, ya que supuestamente les está hablando a los habitantes de la mansión, increpándolos: “siempre acaban por hacer lo que ustedes quieren, lo que digo yo no se tiene en cuenta... ¡esta vez la culpa es de todos! Hay que hacerla desaparecer”. Teniendo en cuenta la “participación” del espectador en la objetivación de Ángela, el “todos” al que se refiere el dueño de la mansión incluye también a quienes están del otro lado de la pantalla.



Don Graci invitando al espectador a jugar al escondite, y luego increpándolo por su participación en la muerte de Ángela, colgada al fondo.

El segundo momento ocurre luego que Don Graci, Cristóbal, el fraile y el guardián abandonan la mansión, después de haber enterrado a la muchacha, la Machiche y Camilo, y después que Don Graci ha liberado a su esclavo. La cámara se aleja en la dirección contraria al movimiento de ellos, es decir, hacia la casa, de manera que cada vez se ven

más pequeños. Cuando la cámara para, sobre esta escena se superpone otra, que parece ser la misma sólo que ahora se ve venir a una moto en dirección a la mansión, hacia la cual se mueve la imagen. Se trata del novio de Ángela, quien luego de leer el letrero de la puerta, entra a buscarla mientras la llama.



Escenas contiguas en donde se ve a Don Graci, el guardián, el fraile y Cristóbal, al fondo, saliendo de la mansión y posteriormente al novio de Ángela llegando en su moto.

Si se tiene en cuenta que casi al mismo tiempo que Ángela “escapa” del lugar de filmación del comercial, su novio es enviado a buscarla y traerla de vuelta (suceso posiblemente olvidado a esta altura del filme) y que Ángela pasa varios días en la mansión – no se especifica cuántos ni en el libro ni en la película, pero de acuerdo a los anocheceres y amaneceres serían 5 o 6 días - parece que existe un desfase temporal entre las dos acciones. Esto a menos que el novio se hubiera demorado días y días en llegar a la mansión, lo que parece improbable teniendo en cuenta que a Ángela no le tomó tanto tiempo llegar y que él la había recogido una primera vez cuando el guardián los ve con los prismáticos.

El desfase sugiere que el tiempo pasa de manera diferente dentro y fuera de la mansión: lo que tal vez son unas cuantas horas de búsqueda por parte del novio son

varios días para Ángela y quienes habitan la casa. Desde el comienzo la Araucaíma se presenta como un espacio con un tiempo otro, en donde un terrateniente cafetero puede tener un esclavo negro y albergar a personajes variopintos sin exigirles ningún pago, manteniendo un mínimo contacto con el exterior. La confusión de tiempos dificulta la comprensión de la mansion y sus habitantes, y como afirma Punter con respecto a los castillos góticos, amenaza al propio espectador: “Does the Gothic castle belong to the present or to the past, and with what suppressed denizens of our own pasts does it menace us as we try to “read” its ambiguous signs” (261). La escenificación del terrateniente y su entorno no es tan diferente a muchos espacios rurales colombianos – y en esto radica parte de la crítica social de Mayolo, que continúa la línea de su película anterior –, no obstante, en el filme hay un énfasis en la diferencia de tiempos y espacios, rota con la irrupción de la muchacha, que viene de la contemporaneidad de la película - los años ochentas del siglo XX en Colombia.

Este juego de tiempos que Mayolo visibiliza en la película termina de explicar el por qué del colapso de la casa. La Mansión de Mayolo – a diferencia de la de Mutis – es una casa embrujada por los secretos de sus habitantes, seres atrapados en otro tiempo que asedian la mansión, fantasmas corporizados que ocupan un paraíso cerrado. Este todo orgánico, presenta signos de alteración desde el momento en que la muchacha empieza a habitarla: la primera noche que Ángela pasa en la casa, la Machiche tiene un sueño en donde es una enfermera que debe cuidar a Camilo y limpiar la sala de cirugía, y es después de que el fraile y la muchacha tienen sexo que él tiene otro sueño en donde camina por pasillos interminables – esta organización es diferente a la historia de Mutis, en donde a la presentación de cada personaje procede la descripción del respectivo sueño.

Este cambio en el orden de la narración por parte de Mayolo responde a un interés por mostrar las repercusiones de la llegada de Ángela, la forma como la mansión y sus habitantes empiezan a cambiar, no solamente en las relaciones entre ellos, sino en su propia psique. La situación se complica más si se tiene en cuenta la extraña frase enunciada por Don Graci cuando la Machiche le cuenta de sus sueños, iniciados por la llegada de la muchacha: “sólo los muertos no sueñan Machiche”. ¿Significa esto que la mansión está ocupada en realidad por fantasmas, que de alguna manera consiguen interactuar y relacionarse con los vivos, y que sólo se percatan de su condición con la llegada de un extraño? Esta pregunta no se puede contestar con certeza, ya que Mayolo se cuida de no despejar completamente la ambigüedad, siendo fiel al género y a la idea de producir, no solamente terror sino también confusión y desorientación. La mansión, y la entrada a la mansión como visitantes o espectadores, produce una distorsión similar a la que Punter describe en relación a los castillos “a common feature of many Gothic castles is that they seem to distort perception, to cause some slippage between what is natural and what is human-made: they act as unreliable lenses through which to view history and from the other side of which may emerge terrors only previously apprehended in dream” (260). Como espectadores no sabemos si lo que hemos presenciado ha sucedido en el pasado o en el presente de la narración, y si quienes hemos tenido por personajes reales, son meras proyecciones o remanentes espirituales.

La ambigüedad de la narración y de los hechos presenciados introduce un atisbo de sobrenaturalidad en una película que no había mostrado directamente fantasmas o vampiros, haciendo más clara su ligazón con el gótico y el mecanismo en que este ha sido *tropicalizado*. Como se afirmó más arriba, el horror entonces tiene que ver con la

conexión que la película tiende al espectador, que lo hace partícipe de los hechos y consciente de su papel como observador, cosa que no ocurre en la novela: Don Graci está increpando de nuevo a quienes han visto la película y a quienes se llevan a los fantasmas de la mansión consigo.

Coda Caleña

Tres películas en donde Ospina y Mayolo han dado cuenta del *Gótico tropical*, en donde han mostrado qué pasa cuando vampiros, fantasmas y demás horrores góticos se trasladan a las tierras calientes colombianas, mezclándose y aliándose con los monstruos locales; qué sucede cuando la soleada y húmeda ciudad Cali y el boscoso Valle del Cauca son convertidos en escenarios góticos, llenos de mansiones embrujadas y fincas encantadas. Los tres filmes encarnan unos intereses particulares de los directores, contextualizados e históricos – que posteriormente se transforman -, pero que abren la puerta para pensar la forma como se transporta y se pone fuera de lugar un género, y las consecuencias políticas de llevar a cabo esta transformación y apropiación.

CAPITULO III

Allá en el Rancho Grande.⁸⁹ Drácula y la tropicalización del gótico en México

México lindo y querido, si muero lejos de ti
que digan que estoy dormido y que me traigan aquí.
Jorge Negrete. *México lindo y querido*

En una producción literaria y cinematográfica gótica tan amplia como la mexicana parece arbitrario escoger un cuento y tres películas - en diferentes formatos y de diferentes momentos históricos - para ilustrar el funcionamiento del mecanismo de *tropicalización de gótico*. Indudablemente resulta un poco arbitrario, como cualquier selección escogida, pero responde al reconocimiento de una constante en la dirección que toma el género gótico en México: la centralidad de la figura del vampiro y su constante transformación y transgresión, ya sea modificando levemente la presencia de un conde Drácula que se traslada y mexicaniza a pesar de verse igual al europeo, o a través de una radical transformación de la idea del vampiro, incluidos sus poderes y la forma como se materializa. El interés y quehacer del escritor del cuento y los directores de películas se constituye también en una razón de peso para escogerlas: Carlos Fuentes y Guillermo del Toro construyen sus obras sobre bases cimentadas en gran medida en el gótico y el horror, mientras la variante fílmica que mezcla horror y lucha libre es un producto netamente mexicano. Teniendo esto en cuenta me moveré del cuento a las películas,

⁸⁹ *Allá en el Rancho Grande* (1936) es una película mexicana dirigida por Fernando de Fuentes. Se la considera como iniciadora de la llamada *Edad de oro* del cine mexicano (1936 – 1969), época marcada por la alta producción de películas y éxito económico de las mismas. Según Carlos Monsiváis ésta es “la película que inicia la moda del cine mexicano” (*Aires de Familia* 58).

primero las protagonizadas por el héroe de la máscara de plata para luego pasar al vampiro dorado.

Vlad o el retorno de los vampiros después del Boom

Sólo con una frase, “[e]l caso es que mi viejo amigo ha decidido instalarse en México. Ya ve usted con qué facilidad caen las generalizaciones”, el abogado Zurinaga – personaje de la novela corta *Vlad* – demuestra lo sencillo que resulta romper una cadena de referentes góticos. Vlad (Drácula, o el viejo amigo) ha decidido cambiar su castillo transilvano por una mansión en la ciudad de México, ponerse *fuera de lugar*, en otra muestra del funcionamiento del mecanismo de *tropicalización* de lo gótico. Este novela, publicada en 2003 en el libro *Inquieta compañía*, es una reescritura de la historia de Drácula en clave mexicana: cansado de sus posesiones europeas y de la guerras que han asolado la región de los Balcanes, Drácula se muda a la Ciudad de México, para lo cual contrata los servicios de un grupo de abogados mexicanos que se encargan de los papeleos y las adaptaciones de su nueva vivienda. Como en la novela de Stoker, es sobre uno de los miembros de la compañía (inmobiliaria en la novela y de abogados en el cuento) y su familia que recae gran parte del daño causado por el vampiro: Jonathan Harker y su prometida Mina en la versión irlandesa e Yves Navarro, Asunción y Magdalena en la versión mexicana.

Esta no es la primera vez que Fuentes demuestra su interés por los vampiros, que habían aparecido en cuentos y novelas como “Chac Mool” (1954), *Aura* (1962), “La muñeca reina” (1964), *Una familia lejana* (1980), *Inquieta compañía* (2003). Hablando de este último, Ricardo Gutiérrez Mouat afirma que “consta de seis relatos que expanden

en nuevas direcciones el procedimiento de acriollamiento de un género extraterritorial y cosmopolita que Fuentes ya había intentado en sus anteriores exploraciones de lo sobrenatural” (515). Así, temas como el doble, el vampirismo, el entierro prematuro, aparecen en cuentos y novelas de Fuentes, generando nuevas aproximaciones latinoamericanas.

La novela corta *Aura* crea y sitúa una narración gótica en el corazón de la Ciudad de México, en una mansión colonial que funciona como un palacio gótico a la mexicana, “unidad de tezontle, los nichos con sus santos truncos coronados de palomas, la piedra labrada de barroco mexicano, los balcones de celosía, las troneras de los canales de lámina, las gárgolas de arenisca. Las ventanas ensombrecidas por largas cortinas verdosas” (127). Esta casa – como los castillos o las abadías embrujadas - encierra la totalidad de la narración, las idas y venidas temporales de los personajes y sus dobles, así como sus destinos y movimientos. En este sentido, la novela funciona como una máquina en donde el personaje principal es una pieza que se va dirigiendo a un destino, que no es otra cosa que el retorno ominoso a lo familiar, si se quiere a una familia que ya no es reconocible.

La historia está construida de tal manera que Felipe Montero, historiador mexicano en busca de trabajo, encuentre – junto con el lector - todo lo que lo va a conectar con su pasado, con el pasado que va retornar: el aviso en el periódico, sus propios conocimientos en francés y en historia mexicana, la estadía en la mansión de la señora Consuelo, su enamoramiento de Aura, su deseo de estar con ella para siempre. No obstante, esta construcción es un artificio para instalar el terror, ya que desde el principio la voz profética de la narración - en segunda persona - demuestra que nada puede cambiarse, y

que quien narra/ordena (la señora Consuelo) maneja los hilos de los personajes – literalmente en el caso de Aura- y de la narración. Cuando Felipe se da cuenta que él es el general y doña Consuelo es Aura, el terror abre la puerta completamente a lo ominoso, el reconocimiento de la familiaridad de lo no familiar, instalando el horror de manera permanente en un Felipe que no puede más que esperar y reconocer lo horrible de su promesa “te amaré siempre”. La narradora retoma su voz al final para cerrar el círculo al tiempo que lo prolonga: “Volverá, Felipe, la traeremos juntos...deja que recupere fuerzas y la haré regresar” (159).

Seres y temas fantásticos y góticos pueblan los textos de Fuentes, en formas que - como otros autores - homenajean a la vez que se distancian del gótico clásico, *tropicalizándolo*. Chac Mool, guardián de piedra de los templos indígenas – especie de Golem mexicano en el cuento de Fuentes - es involuntariamente conjurado por un empleado público quien paulatinamente se convierte en su esclavo. Tanto la idea del guardián de piedra inmóvil en los templos prehispánicos, como la del ser móvil a voluntad del rabino en la novela de Meyrink, se invierten en el cuento de Fuentes, adquiriendo movilidad propia y poder sobre la vida y la muerte del protagonista. El monstruo ni siquiera es destruido como en la novela, sino que pervive grotescamente como una demostración de la historia de Filiberto.

Vlad es presentada desde el principio como un homenaje/parodia a la novela de Bram Stoker y a sus múltiples adaptaciones cinematográficas. Como afirma Fuentes,

yo veía películas de vampiros cuando era chico. Bela Lugosi me impresionaba terriblemente. Y me dije: el vampiro Drácula siempre anda en Europa, ¿a qué hora viene a América? Bueno, vino con la película de

Brad Pitt a New Orleans, pero a México nunca había llegado. Quizá por tenemos muchos vampiros locales de competencia... Es terrible. Pero por fin llegó a México, se instaló y es Vlad. (2010)

Fuentes cree solucionar la ausencia de Drácula en Latinoamérica movilizándolo él mismo (aunque el vampiro ya había viajado a México en repetidas ocasiones en filmes de los años 50, 60 y 70), transportándolo de sus posesiones feudales en Valaquia a las Lomas de Chapultepec, uno de los sectores más exclusivos de la capital mexicana. Esta movilización le da nuevos aires al vampiro- si no tropicales por lo menos refrescantes, de “nuevo mundo” - al tiempo que le asegura nueva sangre de la cual alimentarse, cómo él mismo afirma al descubrir sus planes: “¡[...] México, una ciudad de veinte millones de nuevas víctimas, como las llamaría usted! ¡Una ciudad sin seguridad policíaca!” (288).

Como en todo traslado, la novela y su protagonista (en últimas el mito y su protagonista) sufren transformaciones que tienen que ver con el lugar al cual llega – México – y con los diversos medios de lo que se nutre mito y novela. Esta diversidad de medios permea la narración desde el título del cuento: la elección de nombrarlo Vlad y no Drácula (o alguno de sus anagramas más comunes, como *Alucard*) implica un posicionamiento particular que abordará el personaje literario (Drácula) a través del personaje histórico (Vlad “el empalador”)⁹⁰. El vampiro que arriba al Distrito Federal puede retomar su nombre perdido porque ya no se encuentra en el lugar en que ese

⁹⁰ Vlad Drăculea o Vlad III (1431-1476). Príncipe de Valaquia y héroe nacional rumano debido a su lucha contra el expansionismo otomano. Gran estratega y guerrero, fue conocido por su crueldad, ganando el sobrenombre de *Vlad Tepes* (Vlad el empalador) dada su costumbre de empalar a sus enemigos y a quienes se oponían a sus designios. Sus ansias de poder y su enemistad con la nobleza boyarda y los invasores turcos dieron pie a que fuera asesinado. Bram Stoker lo utilizó como modelo para el vampiro de su novela *Dracula*.

nombre tiene implicaciones políticas e históricas; la Europa del este y central que conocieron al infame héroe rumano están lejos de la populosa capital latinoamericana. Dicho tratamiento nominal implica tanto una voluntad historicista como un intento de hacer uso de la mayor cantidad de fuentes, en aras de verosimilitud en algunos casos y en otros de enriquecimiento de la versión. Como Francis Ford Coppola, Fuentes rastrea y muestra los orígenes del vampiro (clarificación que Stoker omite o desconoce) en la persona de Vlad Tepes: según la película el príncipe valaco se transforma en un servidor del mal luego de perder a su amada y renegar de su fe, secuencia que abre el filme y antecede a las cartas de Jonathan Harker y Mina. El empalador es presentado como un sangriento guerrero, un defensor del catolicismo que, al sentirse traicionado por dios abdica de su papel y se transforma en una criatura maldita (aunque la forma en que esto sucede está vedada al espectador, quien se encuentra posteriormente con el conde Drácula del siglo XIX).

En la novela Fuentes narra también la historia de Vlad Tepes – en boca del abogado Zurinaga y de Vlad mismo – añadiéndole detalles fundamentales sobre cómo el sádico príncipe se convierte en el vampiro chupasangre: según esta versión Drácula no es la fuente primera del mal, sino un vampiro más, transformado por una entidad antigua que ha tomado la forma de una niña y que lo conmina a unirse a la raza de vampiros que como afirma, son legión.⁹¹ Como Drácula hará de ahí en adelante, la niña lo muerde, transformándolo en vampiro y, en una variación inusitada para alguien que no sea el

⁹¹ Esta frase proviene de la tradición católica, específicamente de la *Curación del endemoniado de Gerasa*, narrada en el evangelio de Marcos. En este episodio, Jesús lleva a cabo un exorcismo a un hombre poseído por un demonio: "Porque Jesús le había dicho: "¡Sal de este hombre, espíritu impuro!". Después le preguntó: "¿Cuál es tu nombre?". Él respondió: "Mi nombre es Legión, porque somos muchos"" (Mc 5, 1-20).

“Hombre de arena”, le arranca los ojos.⁹² La figura de la niña – fundamental para ésta versión de la historia de Drácula - se nutre tanto de fuentes literarias como cinematográficas: Minea, “hija” de Vlad en el cuento y vampira con más de “tres siglos de rondar la noche” (291), es una adaptación y reciclaje de Claudia, la niña-vampiro de la novela *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire* 1973) de Anne Rice, personaje que adquiere materialidad en la película de 1994 del mismo nombre (*Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles* de Neil Jordan). Las similitudes formales con el personaje de Rice y la adaptación cinematográfica de Jordan saltan a la vista al leer la descripción que Navarro hace de Minea al encontrarla jugando con su hija:

La otra niña vestía toda de rosa, como las muñecas en el cuarto que yo había visitado esa mañana. Usaba un vestido rosa de falda ampona y llena de olanes, con rosas de tela cosidas a la cintura, medias color de rosa y zapatillas de charol negro. Tenía una masa de bucles dorados, en tirabuzón, con un moño inmenso, color de rosa, coronándola. (284)

Si esta descripción se contrasta con la descripción de Claudia en el libro y en la película, las similitudes de hacen mayores:

She was always a vision, not just of child beauty, with her curling lashes and her glorious yellow hair, but of the taste of finely trimmed bonnets

⁹² Según el folclor alemán, el hombre de arena (Der Sandmann) es un ser monstruoso que le arranca los ojos a los niños - luego de cegarlos con un puñado de arena - para llevárselos a la luna y alimentar con ellos a sus hijos. Hoffmann, usando la voz de la nana de Nathaniel, narra la leyenda en el *Hombre de arena*: “Es un hombre muy malo, que viene en busca de los niños cuando e niegan a acostarse y les arroja puñados de arena en los ojos, los encierra en un saco y se los lleva a la luna para que sirvan de alimento a sus hijitos” (41).

and tiny lace gloves, flaring velvet coats and capes, and sheer white puffed-sleeve gowns with gleaming blue sashes. (108)



Kristen Dunst como Claudia en *Entrevista con el vampiro*

Minea es a su vez la doble de Magdalena, hija del abogado Navarro, que es en últimas la razón que impulsa el traslado de Vlad a México y el desarrollo de los hechos de la historia. Desde su primera descripción, Magdalena aparece como un personaje anacrónico para su edad y su época, no obstante ser representativa de su clase social (esto funciona también como una crítica a una clase social estancada y fija en tradiciones caducas, que no responden al paso del tiempo):

su pelo rizado, sus ojos verdigrises pero curiosamente rasgados de plata, su tez color de luna, mezcla de los cutis de padre y madre [...] Su madre no le permite usar pantalones, insiste en faldas escocesas y *cardigan* azul sobre blusa blanca, como las niñas bien educadas de la escuela francesa, las *jeunes filles* o “yeguas finas” de la clase alta mexicana... Tobilleras blancas y zapatos de charol. Todo ello le da a Magdalena un aire no precisamente de muñeca, pero sí de niña antigua, de otra época. (235)

La niña-vampiro aparece como una transposición del personaje de Rice, pero lo que particulariza la versión de Fuentes es el protagonismo que adquiere Minea/Claudia/Magdalena en el desarrollo de la narración: quien parecía ser sólo un personaje secundario – como en la novela y la película – se transforma en la fuente del vampirismo, el origen conocido de la plaga, y en quien controla al “rey de los vampiros”. Esta posición secundaria en relación a la niña es reconocida por el conde en el momento en que le revela la verdad al desconcertado Navarro: “No soy un creador, Navarro, soy una criatura más, ¿entiende usted?...Yo vivía, como usted, en el tiempo. Como usted, habría muerto. La niña me arrancó del tiempo y me condujo a la eternidad” (291). En este sentido, el Drácula que arriba a México D.F. - que controla a su condiscípulo Zurinaga y a sus trabajadores, así como a la familia Navarro y a su círculo - se ve reducido a ser un subordinado de un poder superior y más antiguo.

El nombre Minea no es inocente y remite tanto a una antigüedad grecolatina (¿Minoica?) indefinida pero lo reconocible – y claramente anterior al siglo XV del empalador – como al hijo del Vlad Tepes histórico, Minhea I también regente de Valaquia de 1462 a 1510. Como afirma Gutiérrez Mouat “El personaje de Minea [...] es quizá la vuelta de tuerca más notable que Fuentes da a la historia de Drácula. [...] Según la leyenda, Vlad Tepes tenía un hijo varón llamado Minea pero Fuentes lo transforma en hembra para conectar la leyenda de Drácula con la de los vampiros femeninos” (*Prólogo* 524). La niña-vampira es entonces pasado y presente del Drácula de Fuentes, pastiche de datos históricos y ficciones literarias y cinematográficas.

La relación de la Minea de la novela con el hijo de Vlad Tepes hace visible otro punto importante que Fuentes decide resaltar - e introducir - en su versión mexicana de la

historia (de la Historia y de los relatos): se trata del papel de la descendencia y de los niños como depositarios y continuadores de las tradiciones, esto es, como garantes de la inmortalidad (real y figurada en el caso del cuento). El tema, que parecería desterrado de la mayoría de las historias de vampiros - porque ¿quién desea tener hijos cuando es inmortal? -, ha sido escenificado en algunas narraciones textuales y cinematográficas, ya sea en forma de secuelas de clásicos como la película *La hija de Drácula (Dracula's Daughter* 1936) de Lambert Hillyer, o como nuevas interpretaciones del género como *Déjame entrar (Låt den rätte komma in* 2008) de Tomas Alfredson.⁹³

Que pocos textos o películas utilicen este tropo hace visible la dificultad de compaginarlo con el mito del vampiro: dicho ser no necesita recurrir a la reproducción como forma de mantener su herencia genética y cultural, no requiere de la creación otros sujetos que lo sucedan después de su muerte y a su vez continúen con el proceso, debido a que él mismo no está sujeto a la muerte ni a la temporalidad; es el mismo a través de los siglos y no pierde sus características a menos que no sea capaz de conseguir sangre. No obstante, esto no quiere decir que no pueda transmitir el don de la inmortalidad, ya que la mordedura y la transmisión de su propia sangre puede transformar a un humano en un vampiro. El vampiro entonces, crea un linaje asexuado que no pasa por la reproducción sexual y que claramente no produce vida, sino muertos-vivientes. Gracias a sus

⁹³ Como su nombre lo indica, *La hija de Drácula* narra la historia de la hija biológica del conde, vampira que no obstante su información genética trata de distanciarse del legado sangriento de su padre. Por diferentes razones y giros de la historia (y para que la relación y la trama sean más reconocible) la vampira traba relación con Van Helsing y uno de sus alumnos. *Déjame entrar* - película sueca considerada como uno de los nuevos clásicos del género, basada en la novela del mismo nombre de John Ajvide Lindqvist - escenifica la relación entre un niño solitario y con una vampira centenaria, que no obstante aparenta tener 12 años. Luego que la vampira libra al niño de los abusadores de su colegio, éste se convierte en su nueva compañía y protector.

representaciones góticas y victorianas, el engendro que encarnaba en la Edad Media la plaga y la muerte en cadena se transforma en el vampiro erotizado, atractivo, que sigue transmitiendo su “enfermedad” pero que ahora lo hace con el consentimiento – en muchos casos – de la víctima.⁹⁴

Fuentes retoma entonces la novela de Stoker y la lleva a México D.F., haciendo énfasis en la importancia – desestimada – del linaje en la literatura y el cine de vampiros. Este movimiento *tropicalizador*, además de desubicar y reubicar al personaje, homenajea al subgénero al reescribir la icónica novela, al tiempo que violenta la tradición gótica al enunciar la creación de un linaje de vampiros mexicanos, “mestizos”, herederos de sangre – por una transmisión erótica y asexuada – de la caduca tradición europea. La hija de Navarro se convierte, luego de una cuidadosa selección por parte de Vlad, en la nueva custodia del linaje de los vampiros, en la compañera de Minea y posteriormente en la concubina del empalador. Él mismo enuncia el rapto de Magdalena como un experimento en desarrollo:

-¿Sabe cuál es mi experimento? Dejar que su hija crezca, adquiera forma y atractivo de mujer, pero no deje ser nunca de ser niña, fuente de vida y pureza...

-No, Minea nunca crecerá – dijo adivinando mi confusión --. Ella es la eterna niña de la noche

[...]

⁹⁴ El vampiro es entonces “erotizado”, entendiendo erotismo como lo enuncia Georges Bataille, esto es, como un uso del sexo que no tiene como fin la reproducción, y que además está ligado con interdictos relacionados con la vida y la muerte.

-Estoy esperando que su hija crezca, Navarro. Va a permanecer conmigo.

Será mi novia. Un día será mi esposa. Será educada como vampiro.

El siniestro monstruo dibujó una sonrisa agria.

-No sé si le daremos nietos... (292)

Fuentes, por boca de Vlad, se remite a postulado de Rousseau según la cual los hombres nacen buenos y es la sociedad la que los corrompe (idea que se ha convertido en un cliché social), sugiriendo que si un niño crece en condiciones “ideales” seguirá manteniendo la pureza y la fuerza con la cual vino al mundo. Esta imagen de la pureza infantil - y el consiguiente plan conductista del vampiro -, parece difícil de sostener al ver que el único otro niño en la historia es una vampira despiadada que controla tanto al villano como y al resto de los personajes; no obstante, es un punto central de la novela y del plan de Vlad, lo que en últimas moviliza la narración: “Los niños son pura fuerza interna, señor Navarro. Una parte de nuestro poderío vital está concentrado adentro de cada niño y la desperdiciamos, queremos que dejen de ser niños y se vuelvan adultos, trabajadores, “útiles a la sociedad”” (291-2).⁹⁵

En un giro que complejiza (si no enreda) la posición de los niños en la narración, Vlad los enuncia también como “la parte inacabada de Dios” (264), la fuente de energía de la

⁹⁵ En el *Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*) de 1755, Rosseau recurre a una metáfora grecolatina para mostrar la forma como la sociedad corrompe lo que en principio es bueno y puro (el alma humana): “Like the statue of Glaucus, which was so disfigured by time, seas and tempests, that it looked more like a wild beast than a god, the human soul, altered in society by a thousand causes perpetually recurring, by the acquisition of a multitude of truths and errors, by the changes happening to the constitution of the body, and by the continual jarring of the passions, has, so to speak, changed in appearance, so as to be hardly recognisable. [...] It is still more cruel that, as every advance made by the human species removes it still farther from its primitive state, the more discoveries we make, the more we deprive ourselves of the means of making the most important of all (6).

cual se nutre la divinidad para seguir existiendo. Esto implicaría que los niños tienen parte en la divinidad, una divinidad sin signo positivo o negativo que permite la existencia y atemporalidad “divina” de Minea y su búsqueda de compañeros. Como afirma María Inés Carvajal en su artículo “La redención del vampiro”, esto particulariza la percepción de Dios en el cuento: “El Dios de Vlad no se opone a su existencia vampírica: lo considera quizá una curiosidad dentro del mundo de los mortales, un *primus inter pares*, nada más; es un Dios inacabado que se completa en su sombra, un demiurgo complacido que se sienta a expiar (sic) la oscura naturaleza humana, *anhelante*”. Bajo esta perspectiva entonces, los niños/vampiros, serían los únicos capaces de compartir la divinidad y sus atributos – inmortalidad, atemporalidad – contribuyendo así a la incompletud del mundo.

La selección de esta niña no es inocente y responde primero a su parecido físico con Minea (su ominosa condición de dobles) y segundo, a la posición social de Magdalena, a su condición de “yegua fina” de la clase alta mexicana, clase compuesta de elementos europeos y mexicanos (la abuela paterna es francesa y la abuela materna es mexicana, pero le irrita el pelo rizado de la niña por delatar “raza negra” (234)). Navarro, y por consiguiente la niña, descienden de una “gran familia” que lo perdió todo en la revolución, pero que aún conserva sus ínfulas y trata de restablecer su poder adquisitivo. Así Vlad, noble valaco famoso por sus excesos de poder y abusos a sus súbditos, al mudarse, se dirige directamente a la clase alta mexicana, grupo en el cuál tienen conexiones (Zurinaga) y en donde por afinidad se encuentra más a gusto. De nuevo el vampiro sirve como metáfora para referirse a las élites, sean estas europeas o mexicanas, que desangran por igual al común de los mortales, y que extrañan su esplendor feudal en

los Balcanes o en México: “¿No ha llorado usted por la suerte fatal de las viejas familias, hechas para perdurar y preservar las tradiciones?” (244).

Esta pertenencia social se mantiene de un espacio geográfico a otro, no obstante como afirmé más arriba, la pertenencia racial se ve violentada por la condición mestiza de Magdalena, su “mexicanidad” que no puede ocultar las pretensiones sociales de su familia y que *tropicaliza* al vampiro y a su posterior descendencia de chilangos. La línea europea de Vlad Tepes y Minea se rompe con la niña mexicana que representa el futuro de los vampiros y su desarrollo en el D. F. Este movimiento contraría también (y se mofa) de la idea colonializada según la cual las aristocracias europeas – y sus correlatos imaginarios en América - se mantienen intocadas con el paso del tiempo, imagen que presenta el abogado Zurinaga cuando habla del linaje de su amigo el conde Vlad: “Las líneas de sangre del Viejo Mundo, en cambio, se prolongan porque no sólo datan de hace siglos, sino porque no dependen, como nosotros, de migraciones” (230). Es precisamente una migración lo que va a prolongar la línea de sangre de la antigua estirpe del Dragón.

En la narración, Fuentes plantea la movilización y la errancia como una característica intrínseca del vampiro, de su adaptabilidad a las diferentes épocas en las cuales vive y que, en su versión, finalmente lo lleva a la Ciudad de México. Como Vlad mismo le confiesa a Navarro al final del cuento: “-Me *perdo* en la ciudad de México, como antes me perdí en Londres, en Roma, en Brehmenhaven, en New Orleans, dondequiera que me han llevado la imaginación y el terror de ustedes los mortales. Me pierdo ahora en la ciudad más populosa del planeta” (299). Aunque esta característica parece obvia, sólo es posible enunciarla desde un conocimiento de las diferentes versiones de Drácula – y sus respectivos viajes – ocurridos desde el momento en que Stoker crea su personaje (basado

en leyendas y personajes reales) hasta el presente, y de otras famosas movilizaciones de vampiros. El Drácula de Fuentes –amalgama de fuentes literarias y cinematográficas - se apropia de estos viajes y los comunica como suyos: Londres, de la novela de Stoker; Roma, de *Blood for Dracula* (1974) de Paul Morrissey y Andy Warhol; y New Orleans, de *Interview with the Vampire*.

El Vlad/Drácula viajero de la novela de Fuentes lleva consigo signos de estos viajes textuales y fílmicos, en otro guiño que homenajea y se burla del personaje. Así, el personaje con el que se encuentra Navarro en la primera cita de trabajo es una caricatura de sí mismo, un ser más burlesco que aterrador:

El conde Vlad aparecía vestido, más que como un aristócrata, como un bohemio, un actor, un artista. Todo de negro, *sweater o pullover o jersey* (no tenemos palabra castellana para esa prenda universal) de cuello de tortuga, pantalones negros y mocasines negros, sin calcetines. [...]

Francamente, parecía un fantoche ridículo. La peluca de caoba se le iba de lado y el sujeto debía acomodarla a cada rato. El bigote “de aguacero” como lo llamamos en México, un bigote ranchero, caído, rural, sin forma, obviamente pegado al labio superior, lograba ocultar la boca de nuestro cliente [...] Pero si el bigote disfrazaba, los anteojos oscuros eran un verdadero antifaz, cubrían totalmente su mirada. (243)

A dicho Drácula *tropicalizado*, Warhol a la mexicana, sólo se le ocurre recurrir a clichés mexicanos como un bigote ranchero y una peluca para hacerse menos visible, a pesar de ser un vampiro frío y calculador de más de 500 años. Las imágenes del conde seductor, erotizado, se pierden en favor del monigote que recibe a Navarro hablando en

francés (como los buenos porfiristas) y acompañado por un jorobado con rasgos de estatua griega. Por si esto fuera poco, Vlad se muestra aún más bizarro al recibir a Navarro luego de tomar una ducha: “Vlad emergió de la ducha, abrió la puerta y se mostró desnudo ante mi mirada azorada. Había abandonado peluca y bigotes. Su cuerpo era blanco como el yeso. No tenía un solo pelo en ninguna parte [...] Era completamente liso, como un huevo. O un esqueleto. Parecía un desollado” (256). Esta imagen textual conjura tanto al conde Orlok de Murnau (calvo, lampiño, desgarrado) como a Mr. Burns al representar el Drácula de Ford Coppola en *Treehouse of Horror IV* (1993).⁹⁶ De nuevo homenaje y burla del género, horror y sarcasmo.

Este grado de intimidad del conde con uno de sus subordinados no se había visto en ninguna de las representaciones del famoso vampiro, ya que no solamente se muestra desnudo sino también frágil, a merced de cualquier ataque. Puede argüirse que esta apariencia de fragilidad es sólo una pantalla para ocultar su verdadero ser, su mutabilidad y transformación a voluntad; como Vlad mismo le dice a Zurinaga: “Yo tengo el poder de escoger mis edades. Puedo aparecer viejo, joven o siguiendo el curso natural de los años” (276). Así, la apariencia de debilidad va de la mano con una familiaridad siniestra, desfamiliar, que afecta tanto a los personajes como al lector. Vlad se desfamiliariza para el lector informado – quien conoce la historia del príncipe rumano -- al pasar a llamarse “Vladimiro”, nombre que podría tener cualquier mexicano, y casi al instante se refamiliariza de nuevo al hacer la acepción “Vlad, para los amigos”. Esta

⁹⁶ *Treehouse of Horror IV* es el cuarto especial de Halloween de *Los Simpsons*. Uno de los segmentos parodia la versión cinematográfica de Drácula de Francis Ford Coppola, presentando a Mr. Burns como Drácula, lo que resulta hilarante debido a su parecido con el viejo conde y a la complexión enclenque del jefe de Homero.

adopción/reciclaje de una expresión común, reconocible para los lectores

latinoamericanos *tropicaliza* aún más al personaje, al tiempo que plantea la pregunta de ¿quiénes son los amigos? Pueden ser las personas más cercanas, como se intuiría, pero también son los lectores (informados o no) que se acercan a un texto que se llama “Vlad” y no “Vladimiro Radu”, situación que aumenta la sensación siniestra.

Las constantes transformaciones del conde juegan un papel importante en este efecto ominoso: el paso del viejo frágil y repulsivo, al esqueleto/huevo con gafas negras y posteriormente al Vlad rejuvenecido hacen difícil fijar al personaje, más aún cuando está construido desde diferentes referentes fílmicos y literarios. La última transformación remite de nuevo tanto al personaje histórico, Vlad Tepes, como a su revivificación en la película de Ford Coppola, el Drácula decimonónico ataviado con gafas azules: “Por un instante no lo reconocí. Se envolvía en una capa dragona y la cabellera le caía sobre los hombros, negra y lustrosa. No era una peluca más. Era el cabello de la juventud, renacido brillante, espeso. Lo reconocí por la forma del rostro, por la palidez calcárea, por los anteojos negros que ocultaban las cuencas sangrientas” (287).



Una de las representaciones más comunes de Vlad Tepes, *el Empalador*, ubicada en el castillo Ambras en Austria, muy similar a la imagen del Drácula (Gary Oldman) que camina por las calles de Londres en el filme *Drácula* (1992).

Fuentes toma imágenes de vampiros cinematográficos (el conde Orlok, Drácula, Claudia) y vampiros literarios e históricos (Drácula y Vlad el Empalador), y los fusiona en su propia versión *tropicalizada* del mito gótico, en su Vlad mexicanizado que puede presentarse como cualquiera de las encarnaciones del vampiro. Todo esto ambientado en una atmósfera que es aterradora en algunos momentos y melodramática en otros. El cambio de una atmósfera a otra sucede de manera intercalada, similar al intercambio y presentación de las cartas entre los personajes de la novela de Stoker; así, luego del diálogo entre Navarro y Zurinaga que abre al mismo tiempo el cuento y el misterio, gracias a la vaga presentación del “viejo amigo” amigo del abogado, se sucede una descripción de la vida familiar de Navarro, sus rutinas diarias y los miembros de su familia, incluido el hijo muerto. Posteriormente, la descripción de la vida sexual de Navarro y Asunción – idealizada, romantizada - es seguida por el retrato de la bizarra casa del conde en el *Bosque de las Lomas* y el aún más extraño encuentro con Vlad mismo. Este segmento alcanza un pico de horror en el momento en que estos dos escenarios confluyen: luego de tener sexo y de pasar el resto de la noche en duermevela, Navarro decide buscar sus zapatillas de noche debajo de la cama, y lo que encuentra no es exactamente lo que busca:

Alargué la mano debajo de la cama y la retiré horrorizado. Había tocado otra mano posada debajo del lecho. Una mano fría, de uñas largas, lisas, vidriosas [...] Entonces sentí que esa mano helado me tomaba con fuerza del tobillo, enterrándome las uñas de vidrio en las plantas del pie y murmurando con una voz gruesa:

-Duerme. Duerme. Es muy temprano. No hay prisa. Duerme, duerme.

Sentí que alguien abandonaba el cuarto. (251)

El vampiro, que tradicionalmente necesita una invitación para entrar en la casa de su víctima, entra a la habitación de Navarro, posee a Asunción y no contento con esto, se esconde debajo de la cama dispuesto a asustar al abogado. Este comportamiento poco habitual sólo puede entenderse a la luz de un mecanismo de *tropicalización* que ha puesto fuera de lugar al personaje, reubicándolo en un entorno extraño y asimilándolo con el comportamiento de la “mano peluda”, espanto mexicano (y latinoamericano) que habita debajo de la cama y espera el momento indicado para asustar.⁹⁷ Este momento de horror es vivido (y narrado) por Navarro de una manera mecánica, como se narra un sueño, a pesar de que es unos de los momentos más aterradores del cuento y uno de los pocos espacios en donde Vlad se muestra activo en su papel de monstruo asustador.

La pasividad del conde, su constante cortesía para con Navarro - incluso cuando lo está sofocando con la mano - contrasta con su plan de apropiarse de la familia del abogado y de utilizar a los habitantes de Ciudad de México como alimento. A diferencia de muchas de las versiones de Drácula en donde éste muestra su rostro monstruoso, de vampiro, ya sea para morder a sus víctimas, para defenderse de ataques o para escapar, el Vlad de Fuentes no muestra su faceta bestial, o por lo menos no de una manera físicamente explícita. Fuera de las transformaciones descritas anteriormente – que resultan más extrañas que horribas – el vampiro no muestra ninguna de sus facetas animales. Incluso la escena que describe el encuentro por parte de Navarro de la cripta

⁹⁷ La tradición literaria sobre los vampiros insiste en que éstos no pueden entrar a una casa o habitación si antes no han sido invitados, hecho que puede ocurrir sin que el dueño de casa se percate. Teniendo en cuenta que el vampiro es no solamente un monstruo chupasangre sino un también extranjero (proveniente de regiones “salvajes”), este tabú se relaciona directamente con el temor al otro y el mantenimiento de la otredad fuera del espacio privado.

dónde descansa Vlad, lugar común en el cine y la literatura gótica para el desenmascaramiento de los monstruos, para el encuentro con el vampiro como bestia chupasangre que se incorpora de su féretro para atacar al cazavampiros, resulta más aterradora por la atmósfera y la imagen de Vlad que por su actitud:

Féretro tras féretro, al menos una docena de cajas mortuorias hacían fila a lo largo del túnel [...] el cajón donde yacía mi cliente, el conde Vlad Radu, vestido en perfecta paz, con su suéter, sus pantalones y sus mocasines, con las manos de uñas vidriosas cruzadas sobre el pecho y la cabeza sin pelo [...] ¿Qué importancia tenían al lado del detalle más siniestro? Los ojos de Vlad. Los ojos de Vlad sin las eternas gafas oscuras. Dos cuencas vacías. Dos ojos sin ojos [...] No sé qué me movió más cuando cerré con fuerza la tapa del féretro donde dormía el conde Vlad. No sé si fue el horror mismo. (269)

En este caso no hay no hay triunfo del héroe contra sus enemigos, sólo horror contenido, parálisis del protagonista por un hallazgo que confirma lo que desde hace mucho tiempo debía temer (y saber). De nuevo es posible ver cómo el vampiro que nos presenta Fuentes es y puede ser muchos otros vampiros (literarios y cinematográficos), y a pesar de esto es particular por elementos que lo hacen al mismo tiempo serio y aterrador (como sus predecesores), así como burlesco e incluso risible. En muchos momentos, el homenaje y reconocimiento de las fuentes lo hacen sonar cliché, fácil, como cuando afirma con la mayor teatralidad “Yo nunca bebo...vino” (244), recogiendo y reproduciendo un lugar común en el cine de vampiros sin la menor transformación. En otros momentos, la referencia es sutil, tan sólo una semejanza, como la extraña

similitud de la escena de Vlad tocando el piano con algunas de las escenas de *Cut* (2004) del director coreano Park Chan-wook (en donde la esposa de un director de cine de horror, que es pianista, es torturada en este instrumento, mientras se hace especial énfasis en sus dedos y sus uñas):

Allí empezó a tocar el más triste preludio de Chopin, como una extraña forma de entretenerme. Me pareció, de nuevo, cómica la manera como la peluca y el bigote falsos se tambaleaban en el movimiento impuesto por la interpretación. Más no reía al ver esas manos con uñas transparentes acariciando las teclas sin romperse. (245)



Escena de *Cut* en donde el piano es usado como un instrumento que produce horror.

Las dos escenas rescatan el uso que el género gótico le ha dado a pianos y órganos, el aura de misterio y sordidez que envuelve el acto de tocarlos en determinadas situaciones. Por su sonido y cadencia, así como por su relación con las clases sociales dominantes, pianos y órganos se han vinculado con el horror desde los inicios del género. La novela *El fantasma de la ópera* (*Le Fantôme de l'Opéra* 1909) de Gaston Leroux y sus

posteriores versiones fílmicas, *Das Phantom der Oper* (1916) de Ernst Matray y *The Phantom of the Opera* (1925) dirigida por Rupert Julian y protagonizada por Lon Chaney Jr., sientan las bases del uso terrorífico del instrumento musical, su importancia para crear ambientes y atmósferas propias de la literatura y el cine de horror.⁹⁸

En su cuento *Vlad*, Fuentes se ha apropiado de la historia de vampiros, no sólo como arquetipo o idea general, sino también del personaje de Drácula – la historia de vampiros más famosa sobre *El vampiro* por antonomasia. El conde es puesto *fuera de lugar* a través de un mecanismo de *tropicalización* de las múltiples fuentes europeas y norteamericanas, literarias y fílmicas que lo han perfilado a lo largo del tiempo, y que permiten que, a pesar de estar sirviendo como un medio para representar problemas contemporáneos del México del siglo XXI, como corrupción, clasismo o sobrepoblación, el Drácula con “bigote de aguacero” y apariencia de artista bohemio pueda aún ser reconocido como el vampiro que aterró a los lectores victorianos. El conde Drácula se moviliza a México para recargar fuerzas. Retorna al país que lo había recibido en repetidas ocasiones en el pasado, porque a pesar del crédito que Fuentes se auto adjudica, la Ciudad de México ya había sentido su presencia *tropicalizada* y matizada por héroes enmascarados.

⁹⁸ La utilización (y desfamiliarización) de instrumentos musicales como elementos aterradores no es nueva ni propia del género gótico. En la pintura flamenca, particularmente en cuadros del Bosco como *El tríptico del Juicio final* y *el Jardín de las delicias*, es posible encontrar en la representación del infierno, flautas, laudes, órganos de manivela, gaitas, todos ellos desproporcionados y utilizados como instrumentos de tortura de los condenados. Laurinda Dixon afirma que estos instrumentos están relacionados con prácticas alquímicas (por la relación medieval de música alquimia) y por eso son ubicados por el artista en lo que ella llama “alchemical Hell”: “Bosch’s musical instruments embody basic alchemical and medical beliefs” (58). Al mismo relaciona su ubicación en el infierno con la posición de la iglesia frente a nuevas formas de música fuera de la música sacra: “the introduction and invention of new instruments for the new music encouraged the emergence of virtuosi and amateurs. The Church heartily disapproved of both” (55).

De Santos y vampiros. Gótico en el cine mexicano

“¡Soy el Conde Drácula!
Mírame a los ojos, así será todo más fácil”.
Drácula. *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo*

La primera mitad de la década del treinta del siglo XX vio el florecimiento de monstruos cinematográficos góticos de ambos lados del Río Grande: del lado estadounidense, *Dracula* de Tod Browning, *Frankenstein* de James Whale y *Dr. Jekyll and Mr Hyde* de Rouben Mamoulian, las tres de 1931, y del lado mexicano *La llorona* de Ramón Peón en 1933, *El fantasma del convento* de Fernando de Fuentes y *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro en 1934 y *El misterio del rostro pálido* en 1935, también de Bustillo Oro. Tanto *El fantasma del convento* como *Dos monjes* son filmes de alta calidad, fuertemente influenciados por el expresionismo alemán. Esta confluencia de temas y personajes es poco conocida, debido a la posterior explosión del cine de horror estadounidense - que sobrepasó a la producción mexicana -, y a la fijación del cine mexicano en el melodrama y la comedia, géneros preferidos, aunque no exclusivos, de los cineastas durante la llamada *Época de Oro* del cine mexicano (1936 – 1957), momento de consolidación del cine nacional mexicano.⁹⁹

Ahogado entre comedias rancheras, comedias musicales, melodramas, películas policiacas y filmes basados en obras literarias, el cine gótico y de horror mexicano no volvió a salir a flote sino hasta 1950 con *El hombre sin rostro* de Bustillo Oro y las

⁹⁹ Como afirma Carlos Bonfil, “en el cine de la Época de Oro se consolidan los géneros y las presencias cinematográficas que mejor los encarnan. Frente a mitologías hollywoodenses que convocan al pasmo y suscitan el afán por imitar (muy azarosamente) modas y costumbres norteamericanas, surge la opción de un *star system* nacional que favorece la familiaridad del público con las estrellas, acortando considerablemente la distancia entre los productos locales y los espectadores” (*De la época de oro a la edad de la tentación* 22).

primeras películas de Chano Urueta, *El muerto resucitado* (1953) y *La bruja* (1954). Este director se convirtió en uno de los exponentes más importantes del género en el país, además de uno de los cineastas más prolíficos durante cuatro décadas. En 1957 aparece *El Vampiro* de Abel Salazar, uno de los filmes de horror más importantes de la década. Se trata de una versión libre del *Drácula* de Stoker, protagonizada esta vez por el conde Karol de Lavud (el vampiro Duval), vampiro procedente de Hungría empeñado en alimentarse de los habitantes de una hacienda mexicana. Parte de la importancia del vampiro que protagoniza esta película radica en su ubicación como figura intermedia - temporal y representacional - entre el vampiro de *Universal Studios* (Bela Lugosi) y el de *Hammer Films* (Christopher Lee), que aparecerá un año después. Duval es la figura de tránsito entre el misterioso e impenetrable Lugosi de los filmes en blanco y negro y el seductor e imponente Lee del technicolor inglés. 1959 ve la aparición de *Misterios de ultratumba*, filme de Fernando Méndez que prefigura y tal vez sirve de inspiración no reconocida de la serie de películas *Final Destination* (2000, 2003, 2006, 2009 y 2011) y que introduce, además de elementos góticos, atmósferas que recuerdan los relatos de Lovecraft.

Gran parte de los años sesenta estuvieron marcados por una supuesta disminución del cine de terror mexicano, y digo supuesta porque algunos estudiosos del cine mexicano (Manuel Michel, Carlos Monsiváis, Eduardo de la Vega Alfaro) deciden omitir o desdeñar la amplísima producción de películas que mezclan lucha libre y terror, y que tienen como protagonistas a monstruos góticos de la talla de Drácula, Frankenstein, el Hombre lobo, así como diversidad de zombis, momias y brujas. Esta omisión puede deberse, en mi opinión, a una intención de depurar la clase B, enunciar algo así como “la

clase B de la clase B”, juzgando como carente de méritos horribles a películas que tienen la doble intención de asustar y entretener al público en general, y a los fanáticos de la lucha libre en particular, y que se presentan en muchos casos como parodias que rinden homenaje a diferentes géneros (incluyendo el horror). Monsiváis desdena este tipo de cine debido a consideraciones estéticas, afirmando que “la mayoría [de las películas de horror producidas en esta época] son incursiones en el kitsch: *La momia azteca*, *La cabeza de la momia azteca contra los profanadores de tumbas*, *Ladrones de cadáveres*, y así sucesivamente hasta culminar en *El Santo contra las mujeres vampiro*” (*Aires de familia* 77). Según el crítico, estas películas no tienen la calidad estética necesaria para considerarlas como parte importante del género, o incluso para tomarlas en serio dentro de la cinematografía mexicana. De la Vega Alfaro comparte una opinión similar al remitirse a estas películas como productos “in most cases deficient, or even close to being caricatures” (182).

No obstante este desconocimiento o menosprecio por partes de algunos estamentos culturales, muchas de estas películas logran el cometido de asustar, haciendo uso de íconos y temáticas góticas *tropicalizadas*, así como de entretener, con puestas en escena extrañas y combates de lucha libre. Esto es lo que reconoce Jorge Ayala Blanco, legendario crítico del cine mexicano, cuando afirma que “[s]in duda, fue el género dominante en nuestro cine popular durante más de un cuarto de siglo, el de mayor inventiva cándida, el de mayor indigencia expresiva y mayor arraigo espontáneo” (*La eficacia del cine mexicano* 157). Además, parte de los directores de los filmes de horror de *El Santo* – el más importante y reconocido de los luchadores enmascarados - son responsables de la realización de importantes filmes de género en el país: es el caso de

Federico Curiel (*El imperio de Drácula* [1967] *Las momias de Guanajuato* [1970]) y René Cardona Jr. (*La horripilante bestia humana* [1968], *Guyana, el crimen del siglo* [1979], *Ataque de los pájaros* [1986]), además de Miguel M. Delgado, famoso sobre todo por ser el director de varias películas de *Cantinflas*.¹⁰⁰

Rogelio Agrasánchez, productor de cine y curador del archivo cinematográfico que lleva su apellido, reconoce también la importancia de este período y el valor de la mezcla de horror con lucha libre. Como afirma en su libro *¡Más! Cine Mexicano*,

El cine de horror alcanzó su clímax en los 1960's, gracias a la inclusión de luchadores enmascarados quienes se convirtieron en el epítome del bien contra el mal, dentro y fuera del ring. El Santo, por ejemplo, fue un ídolo de la lucha libre profesional que nunca se quitó la máscara en público y llegó a ser una celebridad [...] Otros luchadores siguieron sus pasos: Blue Demon, Huracán Ramírez y Mil Máscaras; todos ellos con la capacidad de fascinar a multitudes de devotos admiradores. Aparte del poder de los músculos, el género de horror-lucha libre hacía gala de los más extravagantes monstruos: *Las mujeres panteras*, *Arañas infernales*, *Las momias de Guanajuato*, etc. (10)

¹⁰⁰ Sólo de la serie de El Santo pueden contarse: *Santo contra los zombies* (1961), *Santo contra las Mujeres Vampiro* (1962), *Santo en el museo de cera* (1963), *Blue Demon contra el poder satánico* (1964), *Atacan las brujas* (1964), *El barón Brákola* (1965), *Santo en el tesoro de Drácula* (1968), *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969), *El mundo de los muertos* (1970), *La venganza de las mujeres vampiro* (1970), *Santo en la venganza de la momia* (1970), *Las momias de Guanajuato* (1970), *Santo contra la hija de Frankenstein* (1971), *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo* (1972), *Santo contra la magia negra* (1972), *Santo vs. Las Lobas* (1972), *Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein* (1973), *La venganza de la Llorona* (1974).

Esta mezcla de elementos y géneros cinematográficos (horror, lucha libre, ciencia ficción, policíaco) fue altamente productiva y reconocida durante su auge – 52 películas protagonizadas por El Santo, 27 por Blue Demon, 17 por Mil Máscaras, 4 por La mujeres luchadoras, entre otras -, y contó además con la participación de actores icónicos de otros géneros, como Capulina (*Santo contra Capulina* en 1968) y Tin-Tan (*La casa del terror* en 1960) desde la comedia.¹⁰¹

El crítico Doyle Greene, en su libro *The Mexican Cinema of Darkness*, afirma que sólo después de 1968 el cine de horror mexicano se empieza a transformar (en relación además, con eventos socio-políticos como la matanza de Tlatelolco, el colapso inicial del PRI, el crecimiento de Ciudad de México), gracias a la presencia de directores como Alejandro Jodorowsky, Juan López Moctezuma y Rene Cardona Jr. (4). Así, la transformación estuvo influenciada tanto por movimientos de vanguardia, como el movimiento *Pánico* (fundado por Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor en 1962), como por la actitud de ruptura de algunos cineastas mexicanos, como Juan López Moctezuma, con las producciones de los estudios cinematográficos, y su posterior acercamiento a nuevas formas del género (como el *giallo* italiano¹⁰²). Así,

¹⁰¹ Gaspar Henaine Pérez (1926 – 2011) fue un actor cómico mexicano, mejor conocido como *Capulina*. Actuó en más de 80 de películas, algunas en compañía del también comediante *Vituta* dirigidas a un público adulto, y muchas otras en solitario dirigidas a un público infantil. Germán Valdés (1915 –1973), *Tin Tan*, fue un actor, comediante y cantante mexicano. Encarnó e inmortalizó al personaje del *pachuco* en gran parte de sus películas, dándole visibilidad a los estadounidenses de origen mexicano y siendo uno de los primero artistas en utilizar el *spanGLISH* en sus filmes. Llegó a ser, junto a Cantinflas, uno de los cómicos más importantes de México. Tanto Capulina como Tin Tan aparecieron en filmes que mezclaban elementos del cine de horror con la comedia. Algunos de ellos, como *La casa del terror* contaron con la participación de íconos del cine de horror como Lon Chaney Jr, interpretando al Hombre lobo.

¹⁰² Con respect a la película *Opera* (1987) de Dario Argento, Michael Sevastakis se refiere al *giallo* y a su historia: “The literary tradition of the *giallo* (which literally translates as “yellow” in Italian) began in 1929 when the Milanese Publishing house Mondadori launched a series of murder mysteries in yellow covers.

películas como *El topo* (1969) y *Santa sangre* (1988) de Jodorowsky se convierten en clásicos del cine surreal y *La mansión de la locura* (1971) y *Alucarda* (1975) en muestras complejas del cine de horror gótico mexicano. Esta última película es una adaptación en clas(v)e B de la novela *Carmilla* de Sheridan le Fanu, aderezada con catolicismo y toques de brujería. El famoso relato gótico del escritor irlandés se pone fuera de lugar, y al reubicarlo adquiere características particulares (*Alucarda*, enloquecida por la religión y la superstición deviene una especie de bruja/vampira, y recibe tratamiento de bruja) que dejan ver la influencia del gótico literario, pero que suscitan un producto diferenciado.

Es también en 1968 cuando se estrenan *Hasta el viento tiene miedo* y *El libro de piedra*, cintas emblemáticas del gótico mexicano dirigidas por Carlos Enrique Taboada. La primera desarrolla eficazmente el tropo de la casa embrujada, situando la narración en un internado para señoritas asediado por el fantasma de una estudiante suicida. El manejo de la ambientación – oscura, nocturna, llena de insinuaciones más que de apariciones – y del tema – sencillo pero efectivo – le dan un papel importante dentro de la historia del género en México, así como una resonancia futura en la forma de un remake en 2007 (con el mismo nombre y dirigido por el mexicano Gustavo Moheno). La segunda se ubica dentro de uno de los temas favoritos del cine de horror de los años setenta: los niños y su familiar desfamiliaridad, ya sean como semillas del mal (*El bebé de Rosemary* [*Rosemary's Baby* 1968]) o como víctimas del mal (*El exorcista* [*The Exorcist* 1973]). La niña protagonista de esta película es presentada como una intermediaria entre una entidad

These *gialli*, less a genre than a conceptual category, included horror stories, *policiers* and crime melodramas. Mario Bava's *The Girl Who Knew Too Much* (1963) is credited as the first cinematic *giallo*" (*100 European Horror Films* 171).

maligna y el mundo material, y de su relación con este espíritu depende el desarrollo de la trama y el destino de los demás personajes.¹⁰³

Los años noventa llegan con nuevos aires para el cine de horror mexicano de la mano de Guillermo del Toro, renovador del género en términos temáticos y técnicos. Su primera película, *Cronos* (1993), aborda el sempiterno tema del vampiro con suficientes variantes para considerarla única dentro del género y única dentro de la producción de cine de horror mexicano. Parte de su unicidad proviene del hecho de que la causa del vampirismo no es un sujeto vampírico, un conde o una condesa con largos colmillos, sino un objeto, un artificio parte mecánico parte orgánico, parásito tecnológico que alarga la vida a cambio de sangre. Del Toro también es un innovador con respecto a la forma de financiar y producir cine de horror dentro y fuera de México. Muchas de sus cintas más famosas y mejor logradas, como el *Espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006) son coproducciones con España, y sus filmes con mayor éxito comercial – *Blade II* (2002) y *Hellboy* (2004 y 2008) - fueron realizados en Estados Unidos y distribuidos por estudios estadounidenses. En su labor como escritor y productor ha colaborado también en la producción de nuevos clásicos del género como *El orfanato* (Juan José Bayona 2007) en la que fue productor, y *Don't be Afraid of the Dark* (Troy Nixey 2011), en la que actuó como escritor y productor. Esta labor lo ha convertido en uno de los

¹⁰³ Aunque los niños como centro del horror (como fuente o como víctimas) no es un tema exclusivo del cine de terror de los setentas – hay ejemplos paradigmáticos en años anteriores, como *The Bad Seed* (Mervyn Le Roy 1956) y *Village of the Damned* (Wolf Rila 1960) –, en esta década, y desde ella, se propicia una producción cinematográfica interesada en este tema, tanto en el cine de Hollywood como en otras latitudes. Las ya nombradas *El bebé de Rosemary* y *El exorcista* van de la mano con *The Omen* (Richard Donner 1976), *Poltergeist* (Tobe Hopper 1982), *Children of the Corn* (Fritz Kiersch 1984), *The Ring* (Hideo Nakata 1998), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001), *Dorm* (Songyos Sugmakanan 2006), *El orfanato* (Juan Antonio Bayona 2007), *Case 39* (Christian Alvart 2010), entre otras.

cineastas mexicanos más reconocidos en la actualidad, dentro y fuera de México, y uno de los representantes latinoamericanos más importantes del cine de horror gótico.

El personaje de La Llorona, tan caro a mexicanos y latinoamericanos, retorna al cine de horror mexicano en 2007 (luego de más de 60 años) con dos películas de diferente calidad y para diferentes públicos: *J-ok'el. The legend of the Weeping Woman* de Benjamin Williams y *Kilómetro 31* de Rigoberto Castañeda. La primera es una película formuláica, predecible, que pretende darle un sustento histórico al mito de la Llorona, pero que sólo brinda situaciones y personajes clichés; fue filmada en México pero protagonizada por actores estadounidenses, con miras a comercializarse en el mercado norteamericano. La segunda, de mejor calidad en cuanto a realización y actuación, aborda el tema de la Llorona desde una perspectiva más amplia, a la vez que lo moderniza al relacionarlo con leyendas urbanas de fantasmas que aparecen al borde de la carretera y producen accidentes, y lo relaciona estilísticamente con el cine de horror asiático. En un siniestro movimiento circular, el cine mexicano de horror comienza y termina (hasta el momento) con la Llorona, personaje tutelar que vigila y “contamina” las representaciones cinematográficas mexicanas, recordando que de alguna manera hay que remitirse a ella.

A pesar de las múltiples avenidas por las cuales es posible analizar el funcionamiento del mecanismo de *tropicalización de lo gótico* en el cine mexicano, me centraré en filmes que, como el cuento de Fuentes, desubican y transforman la figura del vampiro: dos películas de El Santo, que enfrentan al héroe mexicano con monstruos chupasangre, y en *La invención de Cronos* de Guillermo del Toro, innovadora del mito del vampiro y del género.

El Santo vs los monstruos

No hay nadie que con él pueda (Llegó El Santo)
 Sea gringo o sea fresa (Llegó El Santo)
 Sea rudo o sea fiera (Llegó El Santo)
 King Changó. *Santo*

Todo comienza con una pelea de lucha libre: *El Santo*, “ídolo de multitudes”, se enfrenta al *Ángel blanco*, luchador desconocido – que podría ser un “hombre de las estepas” según el narrador – que utiliza técnicas prohibidas para tratar de doblegar al héroe invicto. A pesar de su fortaleza y las trampas usadas el Ángel blanco no es capaz de vencer al Santo, y el fin de la pelea da inicio a la película *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo* (1973) de Miguel Delgado¹⁰⁴. Pese a la larga escena de lucha libre que recibe al espectador, esta película, como su nombre lo indica, no es un filme que tome lugar en el ring habitual, sino una película de horror que enfrenta a dos famosos monstruos de la literatura y el cine góticos contra dos famosos luchadores mexicanos: *El Santo y Blue Demon*.¹⁰⁵ Aunque ambos se consideran leyendas de la lucha libre, la fama

¹⁰⁴ Miguel Delgado (1904 – 1994) fue un actor y director de cine mexicano, que inició su carrera cinematográfica – como asistente de dirección - en el Hollywood de los años 20 y 30. Prolífico director y guionista, además de director escénico, se le reconoce sobre todo por sus comedias, muchas de las cuales tuvieron como protagonista al cómico Cantinflas (películas tan famosas de Cantinflas como *Abajo el telón* [1955], *El bolero de Raquel* [1957] *El padrecito* [1962] o *Por mis pistolas* [1968] fueron dirigidas por Delgado).

¹⁰⁵ Rodolfo Guzmán Huerta (1917 – 1984), mejor conocido como *El Santo, el enmascarado de plata* fue un luchador y actor mexicano, considerado uno de los mejores luchadores de México y un ícono cultural latinoamericano. Como afirma Greene “Santo’s illustrious career spanned four decades in which he wrestled in over 5,000 matches, won numerous wrestling championship titles, and undoubtedly became Mexico’s most famous luchador” (50). El Santo protagonizó 52 películas en un período de un poco menos de 30 años, siendo la primera *Santo contra el cerebro del mal* (1958) y la última *La furia de los karatecas* (1982). Muchas de ellas fueron producidas por el luchador mismo, y la mayoría tuvieron diferentes directores, destacándose Federico Curiel, René Cardona Jr., Chano Urueta, Alfredo B. Crevenna y Miguel Delgado.

Alejandro Muñoz (1922 – 2000), conocido como Blue Demon, fue un luchador y actor mexicano. Gozó de gran popularidad en la arena durante 40 años, convirtiéndose en uno de los luchadores más importantes de

de El Santo se desarrolló de manera exponencial desde los años 50, en un primer momento gracias a las historietas del ilustrador José G. Cruz y luego, debido a la serie de películas en las cuales el “Enmascarado de plata” salva a México de constantes invasiones y ataques. Como afirma Ayala Blanco, estas películas “se convirtieron en las número uno del *box-office* mexicano (contando mercados centro y sudamericanos) y garantizaron por sí solas la fortuna de los Estudios América” (*La búsqueda del cine mexicano* 284).

La pelea inicial de *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo* funciona como escenificación explícita del versus del título, así como un índice de lo que sucederá más o menos una hora después (en cuanto a la lucha y en cuanto a quién vencerá). Introducir escenas de lucha libre, o peleas completas en filmes que tienen un tema completamente diferente al de la lucha, no es nuevo en el cine mexicano; sucede en la mayoría de las películas de la serie de *El Santo* (sean de horror, ciencia ficción o dramas), así como en aquellas en las que un luchador o un grupo de luchadores o luchadoras es el protagonista.¹⁰⁶ Esta característica refuerza el carácter profesional del personaje – es ante todo un luchador y las escenas en la arena escenifican su trabajo -, y sirve además para convertir en espectadores de cine de horror a los fanáticos de la lucha libre (vetada en televisión debido al fanatismo excesivo que despertó en los televidentes). No obstante, como afirma Greene en *Mexploitation Cinema*, estas extensas interdicciones pueden producir extrañeza para un espectador ajeno al mundo de la lucha:

México. Protagonizó varias películas, muchas de ellas en compañía de El Santo, en las cuales tenía como misión salvar al mundo de algún tipo de amenaza.

¹⁰⁶ Muchas de las películas que alcanzaron fama nacional e internacional, además de las de El Santo, fueron protagonizadas por Blue Demon, Mil máscaras o Huracán Ramírez.

By continually alternating between a horror story and unrelated wrestling matches, Santo/Blue Demon constantly frustrates codes of narrative development and continuity seen in Hollywood products [...] for a Mexican audience, and specifically lucha libre fans, such sequences could, and would, be the highlight of the film". (88)

Esta escena es particular, sin embargo, debido al espacio en que está filmada y la forma en que está organizada: rodada en un estudio, sin más personajes que los dos luchadores y el árbitro, se desarrolla de manera organizada, casi calculada y aséptica, diferenciándose ampliamente de otras peleas filmadas en cuadriláteros reales, con un público visible que vitorea o abucea a los contrincantes (en este caso la presencia del público sólo se conoce por las voces y gritos de fondo). El énfasis se hace en la modernidad de espacio y en la novedosa forma de transmitirlo – el narrador insiste en que la pelea se desarrolla en una “arena modernísima” de la ciudad de México -, así como en la artificialidad del hecho – casi en su carácter onírico – resaltado por los colores y la límpida narración que detalla paso por paso lo que estamos observando.

Modernidad y artificialidad funcionan desde el principio como elementos importantes dentro del desarrollo de la película. Así, El Santo y Blue Demon se yerguen como representantes de una modernidad/actualidad mexicana que fusiona elementos populares y tradicionales, como la lucha libre, con formas modernas de transmisión y comunicación, como la arena en donde se desarrollan las peleas o el radio-reloj inventado y usado por El Santo. Esta modernidad mexicana se enfrenta con elementos arcaicos que pueden provenir del pasado del país (representado en otras películas de la franquicia como momias indígenas, brujos o brujas) o del exterior (de otros países o de otros

planetas). Para críticos como Greene esta tensión entre elementos modernos, representantes del progreso y el presente, y elementos tradicionales mexicanos, representantes del pasado en repetidas ocasiones, es un motor de gran importancia para la acción y el desarrollo de la trama en las películas de lucha y en lo que él ha denominado como cine de “mexplotación”.¹⁰⁷

A pivotal conflict in mexploitation cinema is the struggle between progress and modernity, represented by the forces of *the present* (such as popular wrestlers, socially-conscious scientists, or young, virtuous *chicas modernas*) versus the supernatural evils and dangers of *the past* (a plethora of vampires, mummies, and sorcerers – appropriate villains for a country whose cultural and ideological project was one of modernization throughout the twentieth century). (21)

Para el crítico, esta categoría engloba filmes de géneros tan dispares como la comedia, el melodrama, la ciencia ficción, el *western* y el horror, y aunque está anclada en los géneros establecidos por Hollywood, crea códigos y convenciones de representación diferenciados y particulares, dependientes de fenómenos políticos, sociales y económicos (16).

¹⁰⁷ Como afirma Víctor Matellano “el llamado “Exploitation Cinema”, que traduciríamos como “Cine de Explotación” (esto último haciendo uso del “Spanglish”), [es] un tipo de cine que se define por hacer uso al máximo, exprimir hasta las últimas consecuencias, los elementos de los diferentes géneros al menor coste posible” (19). Aunque es un término que aparece ligado al desarrollo del cine estadounidense y anglosajón, se ha venido usando para referirse a filmes de diferentes tradiciones cinematográficas, entre ellas la latinoamericana. Victoria Ruétalo y Dolores Tierney pronen el uso del concepto “Latsploitation” para referirse a esta forma fílmica y su desarrollo específico en América Latina: “the term latsploitation is intended to underline the *difference* of Latin American exploitation cinema to the already quite elastic concept of exploitation cinema as it is understood (principally) in U.S. terms and to suggest that this difference has to do with the very different industrial organization and history of Latin American cinemas” (3).

En estos filmes, el pasado se convierte en un lugar que es necesario enfrentar, para luego de su erradicación (o control) poder instaurar una modernidad. Lo que Greene no desarrolla completamente (sólo lo menciona) es que la modernidad a la que se refiere, es una versión particular de la *modernización sin modernidad* de García Canclini, una mezcla de *mexicanidad* con elementos modernos, que resulta coherente para el entorno. Por esta razón, dos luchadores enmascarados, pertenecientes a la tradición de lucha mexicana, pueden convertirse en héroes cazadores de monstruos que manejan un convertible descapotable con las máscaras puestas. Así, la categoría de El Santo, y posteriormente la de Blue Demon, es la de luchadores/héroes a los que es posible contactar cuando existe algún peligro inimaginable, y que dada su inmensa popularidad son capaces de actuar en conjunto con la policía.¹⁰⁸

En el caso de esta película – y de otras de la serie como *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), *Santo en el tesoro del conde Drácula* (1968), *Santo y Blue Demon contra los monstruos* (1969), *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (1970) y *Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein* (1973) - el peligro está encarnado por monstruos reconocibles como vampiros, licántropos y engendros científicos, y reconocidos, nombres propios como Drácula, el Hombre lobo y Frankenstein. En la narrativa de estas películas dichos monstruos se las arreglan para llegar o revivir en México – normalmente sus descendientes o sirvientes han trasladado sus restos allí – y

¹⁰⁸ Por su carácter de justicieros a-institucionales y la necesidad de mantener una identidad secreta, muchos de los héroes de los comics, la literatura o el cine no tienen una relación muy cordial con la policía o las instituciones que se encargan de mantener el orden en sus respectivas ciudades, fluctuando entre el reconocimiento y la persecución. Esta posición ambivalente hacia los superhéroes puede verse en personajes tan conocidos como Batman o Spiderman, quienes colaboran frecuentemente con la policía, pero al tiempo son vistos con recelo por miembros de este grupo.

pretender desencadenar su venganza, ya sea contra la población mexicana en general o contra un determinado grupo o familia.

En esta sección trabajaré con más detenimiento dos películas de la extensa serie de El Santo: la ya nombrada *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* (1973) y *Santo vs las mujeres vampiro* (1962). Estas cintas en particular pueden verse como productos culturales gótico *tropicalizados* (en una acepción amplia) en la medida en que importan monstruos que remiten al género literario y cinematográfico, a la “periferia” mexicana, reconociendo con este gesto su influencia – por su presencia y escenificación – y al mismo tiempo descentralizando el modelo europeo del cual provienen – siempre son malvados y resultan vencidos por el héroe nacional.

En el caso de *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre Lobo* los modelos de los cuales se parte son claros y remiten tanto a una tradición literaria como a una cinematográfica, convirtiendo a la película en pastiche de referencias. La primera y más obvia fusión consiste en ubicar a dos de los monstruos clásicos más importantes en un solo filme, Drácula y el Hombre lobo trabajando juntos para vencer a los descendientes de un poderoso mago que, en tiempos lejanos, logró detener su unión en pro de la conquista del mundo. La presencia de los dos personajes en la misma película es la realización de un proyecto nunca llevado a cabo por *Universal Pictures*, pendiente desde los tiempos dorados de los filmes de monstruos: la película *The Wolf Man vs Dracula*, proyectada para mediados de los años cuarenta, que entre otras cosas debía reunir a Lon Chaney Jr. en el papel de Hombre lobo y a Bela Lugosi en el papel de Drácula. El proyecto nunca realizado dio pie para múltiples enfrentamientos y colaboraciones entre Drácula y el Hombre lobo, desde su presencia en programas de dibujos animados como

Scooby Doo hasta series de filmes como *Underworld* (2003, 2006, 2009) y *Twilight* (2008, 2009, 2010).

En el filme de Miguel Delgado los dos íconos del horror aparecen no como enemigos, sino como compañeros con la meta común de destruir la descendencia de su adversario y crear estirpes de sus respectivas razas, poblando el mundo de vampiros y licántropos. La relación de los dos personajes es cordial, mostrándose a un Hombre lobo servil con respecto al vampiro, a quien llama “maestro” y obedece ciegamente. Así, el homenaje del director mexicano no se queda sólo en llevar a la pantalla el encuentro entre los dos famosos monstruos, pospuesto desde los años cuarenta, sino que implica también una caracterización particular y una elección estilística. Drácula y el Hombre lobo tal como se ven en la película, son reciclajes tanto del vampiro de *Hammer*, encarnado por Christopher Lee, como del lobo de *Universal*, representado por Lon Chaney Jr. Aldo Monti, actor italiano nacionalizado mexicano, personifica al conde Drácula con el garbo y la frialdad propias del vampiro inmortalizado por la productora inglesa, llegando incluso a parecerse físicamente al actor inglés en algunas tomas (no obstante su vestuario recuerda más al Drácula de Bela Lugosi). Su forma de hablar y la forma en que se relaciona con los demás personajes también recuerda a Lee. Según Rigby, Lee escenifica un conde “icy affable” quien “raps out his handful of lines with a detached aristocratic insouciance, aware that the key to the carácter does not lie in dialog” (66).



Con la mirada malévolá perdida en el infinito Aldo Monti se acerca al imponente Drácula de Hammer (Christopher Lee).

Además de su parecido físico, el vampiro mexicanizado posee los mismos poderes de sus contrapartes europeas, influyendo y controlando a sus víctimas telepáticamente, muestra de lo cual son los constantes acercamientos a los ojos del conde y de sus presas y la posterior pérdida de voluntad de las mismas. Como en *La marca del vampiro* (*Mark of the Vampire* 1935) de Tod Browning (y posteriormente en *Salem's Lot* [1979] de Tobe Hopper), la sola presencia del vampiro en la ventana es suficiente para alterar a quienes ha marcado con su mordedura, quienes ciegamente seguirán al vampiro hasta su guarida. Esta representación tiene que ver también con el mito según el cual los vampiros no pueden entrar a una casa o espacio cerrado si antes no han sido invitados, razón por la que resulta importante ser capaces de llamar telepáticamente a sus víctimas, quienes muchas veces duermen cuando los monstruos aparecen en la ventana.



Drácula (Monti) observando y controlando mentalmente a la novia de El Santo por la ventana, de manera similar a como Luna Mora (Carroll Borland) asecha a sus presas a través de la ventana en *La marca del vampiro*.

Por su parte el maquillaje usado para el Hombre lobo y los miembros de su grupo, es casi el mismo usado en la película *The Wolf Man* (1941) de George Waggner, que para David Skal “more closely resembled a wild boar than a wolf” (215). Esta imagen es la misma que se repetirá en decenas de películas de hombres lobo desde los años cuarenta hasta la actualidad, siendo *The Wolfman* de Joe Johnston la última versión en valerse de una representación muy similar en 2010.



Versión mexicana del Hombre lobo (interpretado por Agustín Martínez-Solares) y versión norteamericana de 1941, interpretado por Lon Chaney Jr.

Delgado revive dos íconos de la literatura gótica, ampliamente conocidos por el público, y a dos de sus encarnaciones cinematográficas más importantes y recordadas, ligando su película a los clásicos del cine de horror y facilitando el reconocimiento de los monstruos por parte del público. En cierta forma, lo que se enfatiza con el vestuario y el maquillaje, así como con la caracterización de los villanos, es su fidelidad y continuidad con respecto a los modelos creados en los años treinta, cuarenta y cincuenta; los monstruos con los cuales se van a enfrentar El Santo y Blue Demon *son* los verdaderos y únicos Drácula y el Hombre lobo. Este homenaje por parte del director, no impide que tanto vampiro como lobo sufran transformaciones producto de su tropicalización, y que en algunos momentos se note un tono paródico en la narración a pesar de su seriedad como película de horror.

La tropicalización funciona como homenaje y como crítica, transportando y transformando personajes y temas. Los monstruos de la película de Delgado vienen cargados de referencias que los hacen reconocibles como los verdaderos Drácula y el Hombre lobo, viéndose como si hubieran sido extraídos de filmes góticos ingleses y norteamericanos. No obstante, si se mira de cerca pueden encontrarse particularidades que los transforman, convirtiéndolos en nuevas y paródicas versiones de los seres que aterrizaron a Europa y Estados Unidos. El hecho de poner *fuera de lugar* a los personajes, que México sea el espacio en el que se realice su retorno a la vida no obstante este país no entra dentro de los mapas góticos rompe de entrada con la organización europeo-centrista del género y desfamiliariza los seres que son familiares en unos determinados entornos. El escoger este país como lugar de residencia parece ser ajena a la voluntad de los dos monstruos – en la película nunca se explica por qué sus féretros y

restos llegan a México -, producto más bien de los devenires de la familia de Eric, ayudante de Drácula marcado por la deformidad y la locura (este personaje es una mezcla del Reinfield de la novela de Stoker y de los sirvientes/ayudantes del doctor Frankenstein). Es él quien conoce y realiza los rituales para devolverles la vida a sus amos y quien consigue la sangre de uno de los descendientes del mago Cristaldi, vencedor del dúo siglos atrás.

Cuando despiertan de su sueño, sedientos de sangre y venganza, ninguno de los dos parece preocupado por su ubicación actual o por saber cómo van a comunicarse con quienes habitan el lugar –teniendo en cuenta que antes de su muerte habitaban algún lugar de Europa del este. Lo primero que Drácula le pregunta a Eric, luego de emerger de su féretro, es “¿y tú quién eres?” articulado en un perfecto español, sin cerciorarse que va a ser entendido y sin preguntar en qué lugar se encuentran; de igual forma, el Hombre lobo comienza a hablar español luego de volver a su forma humana y una de las primeras cosas que hace es vestirse a la usanza de la época, tomando la apariencia de un mexicano de los años setenta.

Aunque la verosimilitud lingüística no es una preocupación común en el cine (la historia de Hollywood está llena de películas en donde los personajes hablan inglés no importa de qué nacionalidad sean o en qué país se encuentren), es común que Drácula tenga algún tipo de acento, desde el acento rumano real de Bela Lugosi hasta el vagamente este europeo de Gary Oldman, hecho que denuncia su procedencia, haciéndolo aún más peligroso como extranjero invasor. Incluso en otras películas de la serie de El Santo, algunos personajes tienen acentos o hacen patente su intención de hablar en español; en *Santo vs la invasión de los marcianos* (1967) el líder marciano

anuncia a su tripulación, al aproximarse a la tierra, que a partir de ese momento sólo se comunicarán en español entre ellos, dadas sus instrucciones de invadir el país llamado México. Esta no parece ser una preocupación ni para los personajes, ni para Delgado, quien ha preparado lingüística y culturalmente a sus monstruos para desenvolverse en el México de 1973¹⁰⁹.

Además del idioma, el lenguaje de los personajes y su manera de hablar revela una intención artificial y paródica por parte del director. Desde los héroes de la película – doblados por otros actores para darles una voz más profunda y tal vez para esconder sus propios acentos - hasta los villanos, pasando por los empleados del profesor Cristaldi y los niños, todos utilizan un lenguaje elaborado y artificioso, en el que muchas veces recitan frases sin ningún sentido. Es el caso de la “explicación” que el profesor Cristaldi le da a su hija cuando ésta lo interroga por la razón por la que un hombre de ciencia como él cree en seres fantásticos como Drácula y el Hombre lobo: “La ciencia tiene límites más allá...de los que está el misterio. El poder oculto abarca muchos campos y tienen artilugios para el bien”. Cabe recordar que él es el sabio de la película, razón por la que no habría que dudar de lo que está diciendo ni de cómo lo está diciendo.

Los dos personajes han cambiado de entorno y han sufrido transformaciones, y es en el Hombre lobo en quien es posible verlas más clara, apareciendo *tropicalizado* desde el comienzo: es un subordinado de Drácula, que además de llamar al conde “maestro” tiene un nombre de mascota canina: Rufus Rex. No queda otra opción que sonreír, a pesar de la seriedad con la que lo dice Drácula y el devenir salvaje del Hombre lobo. Esta presencia

¹⁰⁹ Cabe recordar que el Drácula de Christopher Lee, que aparece en *Drácula A.D. 1972* (1972) tampoco tiene problemas para desenvolverse en el “*swinging London*”, posiblemente porque ya había visitado Londres durante el siglo XIX.

salvaje se suaviza cuando nos damos cuenta que el temible hombre lobo viste una camisa de seda amarilla en el momento de volver a la vida, y posteriormente adopta el papel de galán mexicano cuando tiene que enamorar a la nieta del profesor Cristaldi.

Con el correr de la narración, y dada la parsimonia de El Santo y Blue Demon – quienes teniendo que salvar a sus seres queridos y a la ciudad de México encuentran tiempo para jugar partidas de ajedrez – Drácula y el Hombre lobo logran transformar a varias personas en vampiros y licántropos respectivamente, creando un pequeño ejército, en donde la división del trabajo replica la relación de los dos monstruos: los “descendientes” del Hombre lobo se encargan de cuidar la guarida de Drácula y vigilar sus alrededores, mientras los vampiros transformados por Drácula se dedican a hacer parte de su corte, acompañándolo y haciéndose cargo de sus amantes. *La tropicalización* opera también un cambio en las acompañantes del conde: sus “novias”, vampiras blancas y fantasmales en la novela y las películas tradicionales, se transforman en mujeres mestizas que visten de rojo y se encargan de vigilar a la novia de El Santo.

Un tipo de mujeres vampiro más activas y atractivas son las que aparecen en la película *Santo contra las mujeres vampiro* (1962) dirigida por Alfonso Corona Blake. Este filme, reconocido en su momento por ser uno de los pocos de la serie del Santo que traspasó la frontera mexicana, se ha convertido con el paso del tiempo, en “un clásico de la Serie B latinoamericana” (9) como afirma Andrés Mego. Armada con todos los elementos tradicionales de una película de horror gótico – una mansión aterradora en el exterior y derruida en el interior, neblina por doquier, cuadros antiguos que parecen cobrar vida, gritos y aullidos como efectos de sonido, ataúdes que se abren con un chillido de la puerta y vampiros – la película narra la historia de un grupo de mujeres

vampiro cuyo propósito es encontrar a la sucesora de su reina a través de un complejo ritual de sangre, para así poder extender su poder (y el de Satanás) sobre la tierra. De nuevo el lugar desde el cual pretenden empezar la conquista es México Distrito Federal, ciudad en la que despiertan después de 200 años, aunque esta vez no hay referentes específicos sobre su nacionalidad o lugar de residencia anterior (obviamente, todas hablan español).

De su ser vampírico no queda duda luego de observar que descansan en ataúdes, que poseen unos colmillos tan desarrollados que sobresalen de sus labios y que necesitan sangre para sobrevivir. No obstante, su comportamiento, organización y escenificación permite pensarlas más como un grupo de brujas, o como un grupo de vampiras con poderes mágicos, representación que parece nutrirse de filmes de brujas y vampiros clásicos como *Häxan* (1922) del sueco Benjamin Christensen y *Vampyr* (1932) del danés Carl Theodor Dreyer. Esta impresión se refuerza con el blanco y negro de la cinta, y con la constante aparición del “maestro” del grupo: un Satanás mefistofélico y expresionista del cual sólo es dado ver una sombra reflejada en la pared (descrito por Ayala Blanco como un “Satán con piochita y perfil tenebrosamente proyectado sobre el muro de las catacumbas autóctonas” (286-7). Greene va más allá, relacionando algunos de los efectos especiales de la película – como la transformación de la sacerdotisa de las mujeres vampiro – con los desarrollados por Méliès:

Tundra’s supernatural transformation does not so much resemble the special effects of the Universal horror films, but instead mimics the techniques of silent film pioneer and fantasist George Méliès, who combined primitive photographic effects with stage-magic trickery; such

primitive special effects render *Santo vs the Vampire Women* even more anachronistic and “low-budget”. (59)

Aunque el presupuesto de esta película distó mucho del presupuesto de alguna película norteamericana y por esta razón sus efectos no fueron tan elaborados, parte del “primitivismo” que Greene destaca tiene que ver también con una posición estética de Corona Blake, quien usa en su filme elementos del cine expresionista nórdico y alemán, dejando marcas de su influencia y transformándolo al llevarlo a un entorno novedoso e híbrido.

Estas vampiras/brujas, que han cambiado las cuevas del norte y el este de Europa por una mansión decadente en la ciudad de México, se presentan primero como monstruos dentados y envejecidos (el maquillaje da la impresión de la piel de un lagarto), que luego de consumir sangre humana – masculina – se transforman en hermosas mujeres de pelo oscuro y túnicas greco-romanas lideradas por la Reina de los vampiros (Lorena Velázquez, actriz y ex reina de belleza mexicana).



Transformación de las mujeres vampiro: de monstruos repulsivos a reinas de belleza greco-latinas.

La imagen del vampiro seductor y sexual se encarna en estas mujeres que, gracias a su poder, buscan imponer una forma de matriarcado vampírico universal como castigo a la

corrupción y al temperamento auto destructivo de los hombres – como afirma la sacerdotisa al invocar a su reina “la maldad de los hombres empeñados en destruirse, hace propicia la resurrección de los monstruos de la tierra” - , para así controlarlos y esclavizarlos, contando en principio con tres sirvientes vampiros capaces de metamorfosearse en murciélagos y en lobos. Las mujeres vampiro se ubican así como monstruos conscientes de la situación política del mundo, ya que como afirma Greene, vuelven a la vida en un momento en el que la amenaza nuclear de la Guerra Fría resucitaba monstruos del pasado (59), y también como contrapartes de las mujeres tipificadas en las películas de El Santo, esto es, las “chicas modernas” capaces de vivir en un mundo modernizado y actual manteniendo valores tradicionales mexicanos.

Se genera entonces una oposición entre las figuras femeninas de Tundra, por un lado – la perversa vampira/bruja que busca la reducción de los hombres – y Diana por el otro – chica moderna que aprecia la monogamia, el matrimonio y los valores tradicionales. Esta dicotomía lleva a Greene a reforzar la idea según la cual El Santo y sus protegidos siempre se están enfrentando a fantasmas del pasado que es necesario destruir para mantener una modernidad mexicana. Esta idea funciona en un nivel superficial, pero deja de lado la larga tradición de la cual se nutren estas películas, esto es, la tradición gótica que desarrolla tropos similares en novelas como *Carmilla* – la joven pura y virginal que es tentada por la vampira sexualizada – y que el director está poniendo en escena en un entorno particular y acompañada por un héroe de lucha libre.

Situar de un lado la tradición caduca y del otro la modernidad, dialécticamente, nos puede hacer perder de vista la insistencia de la película en que el peligro de las mujeres vampiro radica principalmente en su capacidad de seducción, no solo de los hombres a

quienes quieren destruir, sino de la mujer bondadosa de la película, Diana, a quien ofrecen el poder como reina de las mujeres vampiro y posiblemente reina de un mundo dominado por ellas. El *close up* recurrente sobre los ojos de Tundra y de la reina – imagen tradicional en el cine de horror – da cuenta de su capacidad de seducción y de su poder de incidir en el pensamiento y la voluntad de sus víctimas, aumentada por sus poderes sobrenaturales. A su vez, traza una conexión estilística entre el cine gótico mexicano y el melodrama, género reinante en la llamada Edad de oro del cine mexicano. Como lo destaca Carlos Monsiváis, “el *close-up* certifica lascivia y hermosura, pone a la cámara al servicio de la serenidad o de los sacudimientos del rostro, y quebranta la esclavitud pregonada” (“Se sufre, pero se aprende” 182).

Las vampiresas, entonces, vuelven a la vida no solo para imponer una regla perdida en el tiempo o para representar una sociedad pagana y pre-moderna, sino primordialmente para posibilitarle el ejercicio de poder a una mujer, hecho que cuestiona y desequilibra la sociedad patriarcal mexicana, defendida por paladines y sabios como El Santo y el profesor Orlof y condescendiente para con las chicas modernas en mini faldas, siempre y cuando se comporten.

Las vampiras se ubican entonces como parte del linaje literario y cinematográfico de Carmilla y Lucy, chupasangres hermosas y poderosas que por su transgresión fueron cazadas y ensartadas en una estaca (con todas las implicaciones psicoanalíticas que esto tiene), fin muy similar al que son abocadas Tundra y sus hermanas.

El papel de los hombres en esta sociedad matriarcal de vampiros es bastante pobre, y se reduce a servir como alimento o como ayudantes, rol que juegan los tres hombres/bestia que operan como guardaespaldas y matones. Los tres sirven también, en

la película, como constantes adversarios de lucha para El Santo, quien puede practicar y mostrar sus habilidades con ellos (no era bueno para su imagen de héroe estar luchando con mujeres, así fueran estas perversas vampiras). Uno de los encuentros más importantes del filme – que a diferencia de muchas otras escenas de lucha en este tipo de películas está medianamente conectado con la narración – ocurre cuando El Santo tiene que enfrentar a uno de los monstruosos ayudantes de las mujeres vampiro. Santo cree estar peleando contra *Black Mask*, uno de sus oponentes habituales, pero en realidad se está enfrentando con Igor, hombre bestia vestido con la máscara del luchador, que utiliza golpes de karate (prohibidos) para debilitar y vencer al héroe.



El Santo forcejeando con el supuesto *Black Mask* quien en realidad es un hombre lobo.

Bobb Cotter, autor de *The Masked Men of Mexican Movies*, enuncia esta escena como una de sus favoritas de la serie de El Santo, por el estupor del *Enmascarado de plata* al saberse dominado por la fuerza y técnica de su oponente, pero sobre todo por el descubrimiento de que esta primacía es producto de los poderes sobrenaturales de Igor: al lograr dominarlo y retirar su máscara, El Santo y el público se dan cuenta que se trata de

un hombre lobo, quién al sentirse cercado por El santo y la policía escapa convertido en un murciélago.¹¹⁰

La puesta en escena y maquillaje de este licántropo es, de nuevo, muy similar a la del hombre lobo del filme de *Universal* – y a la usada posteriormente en *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo* -, solo que este licántropo ha pasado por un proceso de *tropicalización* y desfamiliarización tal que es capaz de luchar en un cuadrilátero de lucha libre, usando técnicas de lucha libre mexicana así como movimientos de karate. Es entonces más efectivo que el monstruo tradicional por su capacidad de metamorfosearse a voluntad y por su habilidad de camuflarse y adaptarse a las situaciones. Nunca en la historia del cine de horror gótico habíase visto un hombre lobo tan efectivo y polifacético, y mucho menos enmascarado.

Es contra este tipo de monstruos contra los que se enfrenta El Santo, y en algunas películas *Blue Demon*, luchadores profesionales convertidos en héroes a quienes acuden miembros de todos los estamentos de la sociedad en busca de apoyo cuando un peligro se cierne sobre ellos. El horror gótico en este caso (ya que también ocurre con la ciencia ficción o el género policiaco), está atravesado y *tropicalizado*, no solo por la representación y adaptación de los monstruos como ya se observó, sino también por la

¹¹⁰ Cotter da una explicación bastante fiel y entretenida de esta escena en una entrevista para NPR: “Santo vs. the Vampire Women” has probably the all-time classic scene where they’re in the ring, and Santo’s fighting just a difficult match against his opponent. And he’s lying in the corner and then he’s telling his trainer--he says, ‘I think he’s using karate on me’ and ‘One blow, he could kill me.’ And he goes back and he mixes it up again and (gasps) he almost gets unmasked. And it’s a very tense moment. And then Santo gains the upper hand, and he pulls the mask off of his opponent. And underneath the wrestling mask is a werewolf. And then when Santo and the local police all jump in and pile on top of the werewolf, he changes into a bat and flies away. That’s it” (The Masked Men of Mexican Movies).

presencia de los dos íconos de la lucha, quienes transforman el papel de los luchadores, los héroes y cazadores de monstruos tradicionales.



En este sentido, El Santo y Blue Demon encarnan los tres roles en la medida en que los revierten. Son luchadores de profesión, y esto se muestra como su trabajo en varios momentos en la película; son super héroes, que luchan por librar al mundo –

y específicamente a México – de la maldad de algunos individuos, y cazadores de monstruos debido a que muchos de sus enemigos son seres monstruosos con poderes sobrehumanos (vampiros, licántropos, momias de todo tipo, zombies, brujas, entre muchos otros). Como afirma Francisco Sánchez “El Santo, en sus descansos entre lucha y lucha, se trasladaba a los sets de cartón pintado para emprender otra lucha, ahora contra toda clase de sabios locos, mujeres vampiro, brujas malvadas, fenómenos de feria [...] y, llegado el caso contra el mismísimo Mefistófeles en persona” (100).

No obstante estas múltiples facetas y actividades, su trabajo – las máscaras, sus personalidades de lucha – permea la totalidad de sus vidas, cubriendo y posibilitando en cierta forma su papel como héroes y como cazadores de monstruos. A diferencia de héroes como Batman o Superman, quienes tienen una personalidad secreta (Bruce Wayne y Clark Kent) y con esto una vida por fuera de su papel de protectores de sus respectivas ciudades, El Santo y Blue Demon siguen siendo luchadores fuera del cuadrilátero y héroes las 24 horas del día, a pesar de tener una identidad secreta. Que nadie conozca sus

nombres reales o sus facciones por llevar siempre las máscaras no es un limitante – paradójicamente – para que tengan una vida familiar o sentimental, así como una amplia vida social. Resulta cómico, y de alguna manera siniestro, verlos aparecer con sus trajes a la moda, haciendo chistes e interactuando en sociedad, enfundados en sus máscaras.¹¹¹

Este hecho muestra de nuevo la modernidad paradójica en la que se mueven los héroes/luchadores: esto es, un entorno social que puede sostener a estos personajes, sus máscaras y sus personalidades secretas en la calle, interactuando con políticos, servidores públicos, gente común, tanto dentro como fuera de las películas. A diferencia de Batman o Superman, El Santo es un héroe nacional que puede disfrutar de la vida nacional, andar por las calles o manejar su convertible sólo por el placer de hacerlo, interactuando con la gente sin que el misterio de su personalidad tenga que ser revelado. La forma en que Francisco Sánchez describe al Santo funciona perfectamente para entender la preponderancia de estos personajes en la cultura y la vida cotidiana de los mexicanos; el crítico lo refiere como un “ser de una pararealidad fantástica que podía convivir perfectamente con la existencia real cotidiana” (99).

El Santo, como luchador real y como personaje creado y desarrollado en plena modernización mexicana, puede moverse con soltura de un ring en la ciudad de México, a una arena de comic y luego saltar de ésta a un escenario fílmico, sin que nadie lo

¹¹¹ Esto varía de una película a la otra, ya que como afirma Greene, en las primeras películas de El Santo el espectador no tenía ninguna información sobre la vida del personaje, “he seems to exist solely to battle rudos, crime, and monsters” (90), situación que cambia con el paso del tiempo, cuando es posible verlo acompañado de su novia y ayudando a su familia.

cuestione o problematice.¹¹² Esto gracias a, como afirma Juan Villoro, condiciones contextuales del contexto mexicano:

El Santo es la ley a la altura de nuestras circunstancias. Nunca resulta suficientemente irreal porque actúa en territorio mexicano, donde no hay otra verosimilitud que la impunidad. Patrono del kitsch, le aplica una quebradora a la estética y logra que lo pésimo se vuelva clásico. De ser intencionales, sus tramas rivalizarían con las de Buñuel. (*El Santo*)

Lo que prevalece entonces – y con quien interactúan los demás protagonistas de la película, así como los fans y personas cercanas a los héroes de carne y hueso – son los personajes de los luchadores, es decir, sus personalidades creadas para la lucha libre y representadas por las máscaras, así como su condición de peleadores invictos. Por esta razón resulta fácil “dar el salto” del ring a la persecución de monstruos y científicos locos (quienes a su vez se representan a sí mismos), a pesar que los dos luchadores no tengan armas o super-poderes, más allá de sus conocimientos de lucha y algunas habilidades técnicas. En todas las películas que involucran a El Santo y Blue Demon, y aquellas que tienen como protagonistas a otros luchadores o luchadoras, estas habilidades son suficientes para vencer fácilmente a monstruos legendarios, razas extraterrestres o maldiciones milenarias.

Como héroes comprometidos con la justicia y el progreso, cuentan también con la ayuda de la policía – a la que utilizan como apoyo cuando la situación se sale de control –

¹¹² La personalidad real de El Santo (su nombre de nacimiento y su rostro sin máscara) permaneció desconocida hasta una semana antes de su muerte, cuando se desenmascaró parcialmente en el programa de televisión *Contrapunto*. Según Sánchez, “[s]ólo la muerte le pudo quitar la máscara a El Santo. Esto aconteció el día 5 de febrero de 1984, en la ciudad de México. La identidad del luchador quedó entonces al descubierto” (101).

y de hombres de ciencia – habitualmente viejos y sabios, sin ningún interés más allá del bien de la humanidad – que poseen también conocimientos de ocultismo. Como afirma Mego, “si bien el intelecto del Santo destaca por urdir soluciones, frecuentemente trabaja en colaboración con científicos, doctores, arqueólogos, hechiceros, y agentes policiales” (5). En las dos películas mencionadas en este capítulo, El Santo es ayudado por un profesor de apellido extranjero (Cristaldi y Orlof), que tiene alguna relación con los monstruos y por este motivo es víctima de su ataque. Estos profesores son también la bisagra que une al héroe enmascarado con el progreso científico, representado en objetos inventado por ellos, o desarrollados por El Santo y manipulados por ellos. Así, radio – relojes, pantallas de transmisión y carros deportivos aparecen en las películas de El Santo como muestras de su participación en el mundo moderno y su competitividad frente a héroes y espías – como Batman o James Bond- que hacen un extenso uso de la tecnología como forma de contrarrestar su falta de poderes.

El transporte de monstruos europeos a tierras mexicanas, con su respectivo bagaje representacional, su adaptación al país – hasta el punto de poder hablar español de corrido y desarrollar planes para conquistarlo – y el posicionamiento de luchadores/héroes mexicanos en su contra, ha sido trabajado en este capítulo como una muestra del mecanismo de *tropicalización* de lo gótico, tanto de la tradición literaria como de la cinematográfica. En las dos películas estudiadas, los directores reciclaron y adaptaron temas y formas de representación de personajes del gótico, mezclándolos con formas de cultura popular mexicana como la lucha libre. El resultado fueron filmes de horror gótico mexicanos que homenajean y parodian el género, al tiempo que refuerzan la

imagen del héroe nacional, que con su fuerza y los elementos que tiene disponibles puede detener a cualquiera.

Aunque los monstruos en las dos películas están *tropicalizados* e interactúan con su entorno mexicano, siguen representando un peligro que viene del exterior – específicamente de Europa – a atentar contra México y la mexicanidad: Drácula y el Hombre lobo fueron transportados por sus sirvientes desde Transilvania y las vampiras lideradas por Tundra provienen de algún lugar del viejo continente, como lo denuncian sus túnicas greco-romanas. Esta idea de una amenaza europea está presente en muchas de las películas de lucha libre incluidas las de El Santo, como afirma Greene: “Several mexploitation films explicitly associate the threat to mexicanidad with Fascism, specifically Nazi Germany [...]ther mexplitation films links the villian to European antiquity, specifically Classical Greek and Roman civilization [...] as well as being the continent of origin for Count Dracula and the other vampires”(20).

Europa, entonces, produce los monstruos góticos que atacan México (en una inversión de la idea de América como el espacio de la monstruosidad) sólo para que los luchadores enmascarados puedan vencerlos – homenajeando y criticando al género gótico. Inversión de imaginarios y transformación de personaje y temas góticos – en este caso relacionados con el vampirismo - es lo que vuelve ocurrir a décadas después de las películas protagonizadas por El Santo, de la mano de jóvenes directores de cine.

Vampiros de cuerda. *La invención de Cronos*

El cine mexicano de horror se renueva a partir de los años noventa gracias al trabajo de directores como Guillermo del Toro, Daniel Gruener y Leopoldo Laborde. A pesar de

la calidad de las películas de Gruener y Laborde¹¹³, el trabajo de Del Toro ha sido sin duda el que ha tenido mayor difusión y alcance dentro y fuera del país en los últimos años, moviéndose constantemente entre el cine horror y el cine fantástico. Académicos como Antonio Lázaro-Reboll (2007) y Beatriz Trigo (2001) han caracterizado el cine de Del Toro como un producto transnacional y multicultural, que apela tanto a la industria cinematográfica internacional como a espectadores de diferentes contextos y tradiciones filmicas. Como afirma Trigo refiriéndose a *La invención de Cronos*,

el multiculturalismo presente en la película va más allá de la faceta económica, de hecho se pueden observar fácilmente diversos elementos que subrayan el carácter heterogéneo de la misma. Por ejemplo los actores son argentinos, mexicanos y norteamericanos, faceta subrayada por el registro lingüístico que emplean. A un nivel visual del Toro ofrece incluso un guiño cómplice a la audiencia puesto que en la película las señales, los anuncios y los títulos de la cajas de galletas y otros comestibles están escritos en ruso, español, inglés, árabe y otros idiomas, aspecto que enfatiza no ya sólo la heterogeneidad de la película, sino la pluralidad de elementos que conviven en la sociedad actual. (177)

Es este largometraje – *La invención de Cronos* (1993) - el que lo empieza a ubicar en esta posición de reconocimiento, particularmente por el giro temático que introduce en la historia de vampiros tradicional: un vampiro mexicano que es transformado por un dispositivo alquímico/mecánico, que le exige sangre y lo contagia de esta necesidad. Este giro es intencional y a pesar del cambio que acarrea para la imagen del vampiro, está

¹¹³ De Daniel Gruener puede citarse *Sobrenatural* (1996) y de Leopoldo Laborde *Juego de niños* (1995).

inmerso en la tradición gótica (en este caso latinoamericana), lo que se hace claro en la elección del tema y las imágenes, así como en el guion y en las notas de la película. Del Toro demuestra un amplio conocimiento del género en su descripción de los personajes y en las anotaciones preliminares al guion, en donde enuncia la transposición (reciclaje, desplazamiento) y uso de elementos góticos en su película, en la forma de una tabla:

| | |
|------------------------|---|
| CHIAROSCURO | CHIAROSCURO |
| NIGHT | NIGHT |
| RAIN | RAIN that falls harder every time (3 times) |
| WIND | WIND |
| HOWLING, OMINOUS SOUND | STEAM ENGINES |
| CASTLE | FACTORY |
| PRISON CELLS | FACTORY INTERIOR |
| FOREST | CITY AT NIGHT |
| CAVES | ALLES |
| BLOOD | OF COURSE |
| INNOCENT, PURE HEROINE | AURORA |
| DEGRADED HERO | JESÚS |
| LOST LOVE | JESÚS/MERCEDES |

And obviously, the ideas of dead time, hunger, thirst, desire, repression, etc. (Director Notes 34)

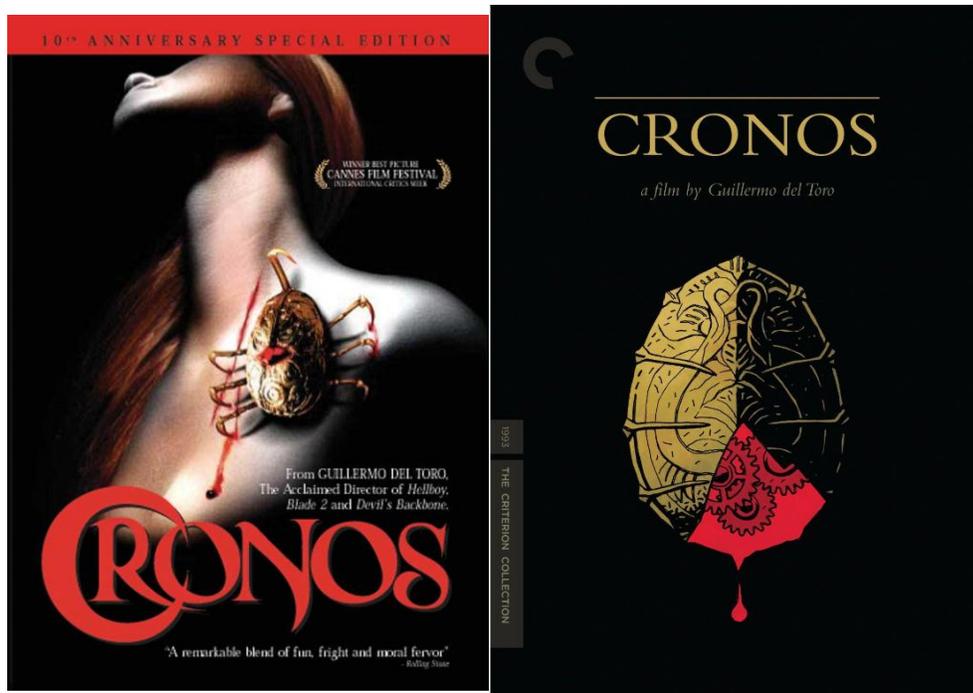
Es claro entonces que el director está filmando una película de horror gótico, haciendo un uso detallado y juicioso de temas, personajes y ambientaciones góticas que resultan reconocibles para el espectador. No obstante estar enunciados como un listado (y estar chequeados por el director en el manuscrito original), estos elementos están suficientemente transformados en la película como para brindar una versión particular, que hace parte del género al tiempo que se distancia de él. Homenaje y transformación juegan de nuevo un papel importante en el mecanismo *tropicalizador* por el cuál se construye la película; como afirma Carla González Vargas: “lo de Del Toro no es sólo homenaje (aunque también lo es), sino inteligente reelaboración de un cine que – valga la expresión – necesitaba una buena dosis de sangre nueva” (84).

Así, la película empieza en 1535, año de la fundación del Virreinato de la Nueva España, trayendo al recién fundado virreino al famoso alquimista francés Fulcanelli, quien según la narración trabajará como relojero del virrey y quien en su estadía desarrolla un mecanismo que brinda la inmortalidad a su poseedor (el dispositivo Cronos). La prueba de la eficacia del mecanismo es demostrada por el encuentro, en 1937, del cadáver de Fulcanelli – con la piel blanca y translúcida - entre los escombros de un edificio, así como sus notas y objetos en un apartamento en el centro de la ciudad. Con este prólogo a su filme, Del Toro no solo transporta al vampiro a México y cifra la construcción del dispositivo de transformación en Veracruz (el *trópico* mexicano), sino que también moviliza la figura del alquimista-científico loco que gracias a sus conocimientos científico-ocultistas logra vencer el paso del tiempo y alcanzar la inmortalidad. El director liga de manera magistral el nacimiento-creación de su vampiro (y posiblemente del vampirismo) con el nacimiento del virreinato de la Nueva España:

Fulcanelli logra en tierras mexicanas lo que nunca nadie había logrado, ser inmortal usando la sangre como medio de supervivencia, dándole una nueva nacionalidad a los chupadores de sangre.¹¹⁴ Gracias a estos movimientos *tropicalizadores* – geográficos y temáticos – el mecanismo por el cual se deviene vampiro en la película de Del Toro es diferente a cualquier otra forma de transformarse (o ser transformado), en novela o películas anteriormente realizadas. La intervención demoniaca, que transforma a Vlad el Empalador en un vampiro en la película de Ford Coppola, o la transmisión directa a través del mordisco, forma tradicional de “contraer” el vampirismo, son remplazados en *La invención de Cronos* por un dispositivo mecánico-alquímico. El funcionamiento de dicho mecanismo es difícil de dilucidar dadas las cortas y fragmentarias apariciones del interior y la falta de una explicación por parte de los personajes; no obstante, según las cortas apariciones, el Cronos es una unidad mecánica conectada a/fusionada con una especie de insecto, que se despierta y moviliza con la presencia de sangre. Como en la *Metamorfosis* de Kafka, la “identidad” de este insecto nunca es revelada – no sabemos si en un gusano, un escarabajo, una araña – presentando características de muchos: en su forma exterior parece un escarabajo dorado (uno de los símbolos egipcios de la inmortalidad, y más específicamente de la regeneración y la resurrección), mientras en el interior lo que es dado ver recuerda más a una larva o un gusano, y su forma de “morder” y extraer la sangre de su poseedor recuerda tanto a las arañas como a los escorpiones. La indiferenciación prevalece y se mantiene tanto en el desarrollo de la película, como en la

¹¹⁴ Fulcanelli fue un alquimista francés, cuyo nombre aún no ha sido revelado, que vivió en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Sólo publicó dos libros, *El misterio de las catedrales* (*Le Mystère des Cathédrales* 1929) y *Las moradas filosóficas* (*Les Demeures Philosophales* 1930). Se ha especulado mucho sobre su identidad, recurriendo tanto a personajes de la época como a leyendas (como el conde de Saint Germain).

publicidad asociada a ella: en algunos posters y portadas de DVD parece un escorpión, en otros un escarabajo.



Portadas de dos DVDs de *La invención de Cronos*. La primera de la edición celebratoria de los 10 años (2002) y la segunda de la edición de *Criterion Collection* (2010)

Lo que es claro es que se trata de un insecto, que de alguna manera hiberna y se mantiene vivo en el aparato a la espera de sangre, y que al encontrar una fuente de alimentación la extrae gracias a un dispositivo mecánico que chupa el líquido de su víctima a la vez que le trasmite sus cualidades de resistencia al paso del tiempo y su sed de sangre. La única explicación que se da del dispositivo en el filme sale de los labios de Didier de la Guardia, industrial mexicano (realmente franco-mexicano) quien descifra los manuscritos de Fulcanelli y dedica parte de su vida a buscar el Cronos para vencer el cáncer que lo consume. Él le dice a Jesús Gris, accidental usuario del Cronos, que “el insecto está atrapado en el invento, como una suerte de...de filtro viviente”, explicándole a continuación que los insectos posiblemente son la “creaturas favoritas de Dios”, ya que

presentan características que podría asimilarse a la inmortalidad como la auto regeneración y la supervivencia en condiciones inhabitables para otros animales (“el asunto de la resurrección no es cosa extraña para las hormigas o las arañas; atrapadas en el centro de una roca son capaces de esperar cientos de millones de años para ser liberadas”).

De esta manera, el giro que Del Toro hace en su película es tan profundo que amenaza con cambiar el animal icónico y representativo (totémico casi) de los monstruos que asolan la tierra buscando sangre: el vampiro corre el peligro de ser remplazado por un insecto (estrategia que ya había usado Quiroga en “El almohadón de pluma”). Esto ocurre hasta cierto punto, pero como en los procesos de *tropicalización* anteriormente descritos, Del Toro desterritorializa personajes y temas para luego reterritorializarlos, transformados pero reconocibles, fieles al género, pero transgresores de la tradición. A diferencia del bicho chupasangre de las almohadas uruguayas - monstruo hórrido que comparte con el vampiro el gusto por la sangre, pero que no tiene ninguna característica antropomorfa y no es capaz de transformar a su víctima– el dispositivo vampírico de Cronos, “habitado” por un insecto, transforma a los humanos en criaturas reconocibles como vampiros clásicos, seres fotofóbicos, inmortales, que se alimentan de sangre y que la consiguen atacando el cuello de sus víctimas (el único momento en que Jesús Gris chupa sangre directamente de un humano lo hace mordiéndole el cuello).

Los elementos de reconocimiento se dan también en la repetición de clichés cinematográficos, repetidos sin cesar en el cine de horror – de vampiros – desde sus primeras muestras: es el caso de la posición de los brazos que adopta Jesús luego de su completa transformación en vampiro (esto es, luego de haber muerto y resucitado),

protegiéndose de la luz como lo hicieron antes que él Bela Lugosi, Christopher Lee, y muchos otros:



El vampiro de *La invención de Cronos* (Federico Luppi) usa los mismos ademanes para protegerse que el Drácula de Bela Lugosi.

Del Toro homenajea a los vampiros clásicos y sus representaciones, tanto en el cine como en la literatura, al tiempo que los transgrede y transforma profundamente. El director mismo reconoce la influencia que la literatura tienen sobre la película al afirmar que “[e]n Cronos hay más influencias literarias de horror que influencias cinematográficas. Incluso hay muchísimas referencias a novelas góticas que poca gente nota” (“Óperas Primas” 59). El Jesús Gris que ha sido mordido (o picado) por el Cronos, puede ser reconocido por cualquier espectador como un vampiro, tanto cuando está rejuveneciendo como cuando está recién salido de la tumba, no obstante presenta cambios que complican esta condición. Uno de los principales es la pérdida paulatina de su piel humana, el cambio de piel que ocurre luego de ser asesinado y resucitar, fenómeno que lo hermana de nuevo con los insectos, muchos de los cuales pierden lo que podría considerarse a simple vista como “la piel” (aunque realmente se trata del

exoesqueleto) para continuar con su vida.¹¹⁵ De esta manera, el Jesús Gris que vemos al final de la película, muriendo por segunda (y suponemos última) vez en su cama acompañado por Mercedes y Aurora, hace pensar más en una larva gigante - por su piel verde y brillante - que en un quiróptero.

A lo que se enfrenta el espectador de la película es entonces a un vampiro híbrido, *tropicalizado*, que se comporta como un vampiro clásico pero que lentamente va adoptando características de insecto (sin llegar a la completa transformación del protagonista de *The Fly* [1958 y 1986] por ejemplo), esto gracias a su encuentro e intercambio sanguíneo con un dispositivo mecánico, parte insecto parte máquina. El acervo cultural sobre el vampirismo es mezclado y cuestionado constantemente, no sólo a partir del personaje que se transforma y del dispositivo que transforma, sino también a partir de objetos y situaciones que ocurren a lo largo del filme. Como se afirmó más arriba, el dispositivo Cronos y con él el vampirismo están ligados a un pasado colonial mexicano (aparato y virreinato son creados el mismo año), relación enunciada en el prólogo de la película y hecha plausible en la figura del ángel colonial en que reposa el Cronos, que lo protege de la vista de los humanos hasta el momento en que es descubierto por Jesús Gris y su nieta en la tienda de antigüedades.

La capacidad de la estatua de conectar pasado y presente no sólo es enunciada de manera literal en la película (en la medida en que es el objeto que guarda el secreto de Fulcanelli); algunas escenas revelan la conexión de manera visual, situando en el mismo

¹¹⁵ Todos los artrópodos (arácnidos, insectos, miriápodos y crustáceos) poseen un exoesqueleto que los protege, permite su respiración y movilidad. “A pesar de las ventajas que presenta, el exoesqueleto plantea inconvenientes para el crecimiento; la solución a este problema reside en la posibilidad de desprenderse periódicamente del mismo, el proceso de pérdida del exoesqueleto recibe el nombre de muda o ecdisis” (*Zoología aplicada* 134).

encuadre al ángel en primer plano y en segundo, difuminados, tanto a Fulcanelli como a Juan Gris y a su nieta, el pasado y el futuro de quienes poseen el dispositivo y una muestra más de su eficacia.



El ángel colonial, contenedor del mecanismo que brinda la inmortalidad, sobrevive el paso del tiempo en el mismo lugar del encuadre a pesar de existir 400 años entre una imagen y la otra.

El detonante del descubrimiento, que funciona también como índice, es la emergencia de múltiples cucarachas del interior del ángel, que al escapar corren por el escritorio en donde están abuelo y nieta, delatando el interior hueco de la figura. La elección de este animal no es inocente, tanto por su omnipresencia en películas de horror, como (y sobre todo) por su relación contemporánea con la inmortalidad: según un mito urbano, las cucarachas serían los únicos seres vivos que sobrevivirían una catástrofe nuclear y la radiación posterior.¹¹⁶ De nuevo un insecto se posiciona como figura representacional de la posibilidad de vencer a la muerte, evento que es fascinante y a la vez extraño, e incluso

¹¹⁶ A partir de observaciones realizadas luego de la explosión de las bombas nucleares en Hiroshima y Nagasaki, se descubrió que muchos insectos (la cucaracha, la mosca de la fruta, algunos tipos de avispas) son más resistentes a la radiación que otros animales, incluidos los humanos. Esto no implica que no puedan morir a causa de la explosión, o por el calor generado por esta: la fama de la cucaracha se construyó sobre todo por su capacidad para resistir de 6 a 15 veces más radiación que los humanos. No obstante, como se afirma en ABC Science “Cockroaches would die close to Ground Zero of a smallish 15 kiloton Hiroshima-class nuke - and could certainly not survive the larger megaton-range hydrogen bombs in today's nuclear stockpiles”.

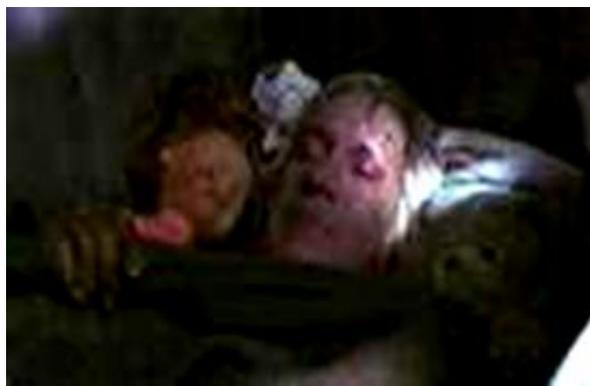
<http://www.abc.net.au/science/articles/2006/02/23/1567313.htm?site=science/greatmomentsinscience>

repulsivo, y encubre tanto al humano que se transforma como al vampiro transformado. Como afirma Eric White, “Del Toro thus references insect life to suggest that disquieting alterity lurks beneath the reassuringly familiar face of conventionally recognizable human identity” (375).

El ángel colonial en cuya base reposa el dispositivo Cronos, funciona como ángel guardián del secreto de Fulcanelli hasta el momento en que Didier de la Guardia empieza su búsqueda desesperada, luego de traducir el diario del alquimista. Según el juego de los nombres, que involucra a todos los personajes de la película, la custodia del Cronos parecería inherente al patriarca de la familia que ostenta el “apellido del ángel”: De la Guardia. Siguiendo esta lógica, el sobrino de Didier es literalmente su Ángel de la Guardia, quien debe hacerse cargo del tío y responder por que éste reciba el aparato y se haga acreedor de la inmortalidad. No obstante, dicha lógica nominal que a primera vista es transparente (Ángel de la Guardia es el guardián, Jesús Gris es el resucitado, Aurora es la esperanza), se torna turbia cuando se descubre que los personajes y sus acciones no necesariamente reflejan el significado de sus nombres o los roles asociados a ellos. Este desfase tiene que ver con las transposiciones que Del Toro hace de personajes clásicos del gótico y su adaptación *tropicalizada* al entorno mexicano de la película; así, Didier – a pesar de su apellido – es el ocultista/tecnócrata que habita el castillo/fabrica y que desea adquirir inmortalidad para poder disfrutar por más tiempo del fruto de su trabajo, de lo que ha conseguido a partir de explotaciones y malos tratos. Ángel no puede considerarse angélico ni por su aspecto ni por sus actitudes de matón, y mucho menos un ángel de la guarda de su tío, ya que lo que está esperando en realidad es que Didier muera para poder quedarse con su dinero.

Por su parte Jesús Gris, a quien Del Toro identifica con el héroe degradado de los relatos góticos, por sus acciones está más cercano al protagonista de *El monje* de Matthew Lewis que a la figura de Cristo, a pesar que lleva su nombre y vuelve a la vida.¹¹⁷ En este sentido, es la copia gris de la figura del salvador de los cristianos, un personaje que no es ni muy bueno ni muy malo, pero que no obstante es reconocible como una figura crística: recibe el mensaje vampírico por medio de un ángel, resucita al tercer día y da su vida por los demás. Su amor por su nieta y su esposa no impide que durante la mayor parte de la película actúe de manera egoísta (a excepción del final cuando se inmola para salvar a su nieta, acercándose de nuevo a la imagen del Jesús salvador) defendiendo su uso del dispositivo Cronos y su derecho a rejuvenecer y ser inmortal.

Aurora comparte con las heroínas góticas un halo de pureza y de fragilidad exterior – es una niña, que además no habla. No obstante, con el desarrollo de la película esta imagen se muestra porosa: la niña, que



siempre acompaña a su abuelo y no tiene una buena relación con su abuela, parece comprender y aceptar más que cualquier adulto lo que le sucede a Jesús, y a diferencia de muchas protagonistas de relatos góticos no rechaza el encuentro con lo monstruoso; al contrario, lo abraza con cierto gusto. Aurora es quien presencia la mayoría de los

¹¹⁷ Sobre todo por la degradación progresiva de los dos personajes, su descenso a los infiernos, manifestado a través de elementos sacrílegos en los dos casos.

momentos de sed de sangre de Jesús (además de estar vestida de rojo durante toda la película) y quien lo acoge luego que éste vuelve de la tumba, organizándole un ataúd en el que pocas veces se vería a un vampiro: un baúl de juguetes en donde el vampiro duerme acompañado de un oso de peluche y una muñeca.

Esta familiaridad de Aurora con lo horrible (familiar desfamiliaridad en todo sentido) la hace un personaje más complejo que la simple heroína que se asusta, grita y debe ser rescatada constantemente de las garras del monstruo. A pesar de su edad y de los momentos en que se asusta o se preocupa por su abuelo, en general se muestra como una niña seria, que disfruta del peligro y que incluso es capaz de golpear a De la Guardia con su propio bastón. Cierta goce perverso se nota en su sonrisa al responderle a Jesús sobre su conocimiento de lo peligroso de la situación en la que están, cuando la niña lo sigue a la guarida de La Guardia.

Del Toro rinde un homenaje al cine y la literatura góticos elaborando/reciclando personajes reconocibles – el vampiro y la joven pura – que son transformados mediante un mecanismo *tropicalizador*: el vampiro es un abuelo enceguecido por su juventud recuperada, que duerme entre juguetes y que a pesar de su devenir monstruo es capaz de contenerse ante una señal de familiaridad (en este caso, la palabra “abuelo”, única palabra que escuchamos en boca de Aurora en toda la película), y la heroína es un niña con mucho de “perverso polimorfo”, impasible e implacable en las situaciones más difíciles y extrañas. Esta complejidad y dualidad de los personajes hace que, como en muchas obras góticas clásicas, la identificación simple de - y con - los “buenos” y los “malos” sea difícil.

Todos estos personajes y el desarrollo de los hechos están ambientados en una Ciudad de México oscura y lluviosa, en donde lo antiguo y lo nuevo, o lo industrial, coliguen en la forma de Gris y De la Guardia, respectivamente. Gris es un anticuario envejecido, rodeado de fragmentos del pasado de México (objetos coloniales y decimonónicos) y de su propio pasado (recuerdos de su hijo, fotos viejas, tangos y boleros), mientras que De la Guardia es un industrial que vive rodeado de tecnología y asepsia (su apartamento está completamente aislado en el interior de su fábrica), que se niega a aceptar su propio deterioro a pesar de la enfermedad que lo destruye poco a poco. Del Toro escenifica un gótico mexicano en una de las ciudades más grandes y pobladas del planeta (lugar de dispersión del Vlad de Fuentes), en donde los dispositivos malditos, los vampiros y los ocultistas se mueven entre niños y familias, indiferenciándose en una masa que no es capaz de distinguir entre un vampiro y un indigente, pero particularizándose lo suficiente para ser un vampiro novedoso en el cine y la literatura gótica: un chupasangre insectoide que cambia de piel luego de haber sido picado por un aparato mecánico. Personajes y temas góticos son *tropicalizados* - reciclados y transformados - al tiempo que la ciudad mexicana es convertida en un espacio atmosférico e idóneo para una narración de horror.

El mecanismo homenajea y critica al género a la vez que transmuta el propio entorno receptor: la ciudad mexicana se convierte en un espacio gótico, lluvioso y oscuro, digno receptor de pesadillas venidas del viejo mundo. Aunque es reconocible por algunos *vochos* que aparecen furtivamente, no hay referencias directas - arquitectónicas o geográficas - que la hagan reconocible, el acento está suavizado (en los actores que son mexicanos, porque muchos de ellos no lo son) y casi no aparecen extras. No obstante, esto no implica que no se trate de una historia mexicana - espacio marcado desde el

comienzo de la película con elementos tan importantes como los ángeles coloniales – sólo muestra la plasticidad y movilidad del mecanismo y de la puesta en escena de Del Toro. El director introduce elementos mexicanos que son, a su vez, homenaje y parodia; es el caso de las escenas en la morgue, en donde a ritmo de rancheras un maquillador de muertos hace su trabajo con el cadáver de Jesús Gris. Tanto el lenguaje del hombre – que se autodenomina “un pinche artista” – como el de la canción del fondo, reubican la narración en un México popular, muy diferente al que se había visto y escuchado a lo largo del filme.

La canción y la actitud coloquial del maquillador sirven para que Del Toro se refiera por un momento a la particular aproximación de los mexicanos a la muerte, aproximación que es a la vez respetuosa y juguetona, religiosa y pagana, y que permite que la música de fondo del amortajamiento enuncie el morir como un romance del “muertito” con la “pelancha”: “en ese tiempo estaba el difunto/ bien frio y enchilunto, pelancha lo encontré/ aquel muertito estaba ya en la plancha, llegaba la pelancha a reclamarle amor”. Esta escenificación hace eco de lo planteado por Octavio Paz en el artículo “Todos santos día de muertos” (incluido en *El laberinto de la soledad*):

Para el habitante de Nueva York, París o Londres, la muerte es la palabra que jamás se pronuncia porque quema los labios. El mexicano, en cambio, la frecuente, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente. Ciertamente, en su actitud hay quizá tanto miedo como en la de los otros; mas al menos no se esconde ni la esconde; la contempla cara a cara con impaciencia, desdén o ironía: "si me han de matar mañana, que me maten de una vez". (193)

El talante burlón con respecto a la muerte vuelve a aparecer escenas después, cuando Ángel va a la funeraria a cerciorarse de la muerte de Jesús y al tratar de ver el cadáver - que ya está, supuestamente, en el horno crematorio - es interrogado por el empleado por el tipo de cocción que prefiere: “término medio o bien cocido”. Aunque la escenificación es caricaturesca (no todos los funcionarios de una funeraria tienen humor negro o escuchan rancheras mientras trabajan) estas cortas escenas ubican la narración, el relato cinematográfico gótico en un México que se acerca a la muerte de una manera socarrona y por esto resulta un buen lugar para acoger a vampiros, científicos locos y demás horrores góticos.

Del Toro ubica a su vampiro en México porque, además de ser un espacio en donde la muerte es “bien recibida”, es un país habitado por gran cantidad de chupasangres, ricos industriales y empresarios (algunos de ellos parte extranjeros, como De la Guardia) que hacen cualquier cosa por conseguir lo que quieren, y que se “alimentan” de la vida de sus trabajadores. Como en *Pura sangre* y *Carne de tu carne*, las burguesías dirigentes son presentadas como vampiros - o por lo menos como aspirantes a vampiros: el industrial Didier de la Guardia dedica parte de su vida a buscar el objeto que le devolverá la salud y lo hará inmortal, y para eso utiliza a su sobrino como guardaespaldas y matón. Lo que no esperó nunca es que un hombre cualquiera como Jesús Gris (un hombre gris) fuera quien encontrara y usara el mecanismo, motivando un choque entre hombres que a la vez es un choque entre estamentos sociales.

CONCLUSIÓN

De cómo y por qué usar fantasmas, monstruos y vampiros

The unspeakable [...] in these passages is represented not so much by the master's unanswerable question as by the inarticulateness of the victims, and what is worse, the suborning of the power of expression.
Eve Kosofsky Sedwick. *The Coherence of Gothic Conventions*

Selva de Fantasmas ha trazado una genealogía del gótico latinoamericano, afirmando su existencia y particularidad, y prestando especial atención a la forma cómo se ha construido el género en América latina a partir de un mecanismo de *tropicalización*, proceso que desubica, reubica y transforma las versiones europeas y norteamericanas. El término acuñado por Carlos Mayolo - *Gótico Tropical* – ha servido como una forma de analizar el proceso de hibridación y transformación cultural, a partir del cual se ha construido un corpus literario y cinematográfico gótico a lo largo del continente (desde el siglo XIX hasta el presente), y desde el que se ha potenciado la capacidad del género de hablar de lo Otro y de representar lo irrepresentable.

Desde México hasta Argentina, el gótico ha florecido en forma de novelas, cuentos cortos, poemas y filmes. Como se ha visto, muchos de sus primeros ejemplos aparecieron en diferentes países de América Latina al mismo tiempo que los clásicos del gótico decimonónico en Europa, extendiéndose luego al resto del continente en un lapso de un siglo y medio. La elección de tres espacios geográficos – el Río de la Plata, Colombia y México - es entonces sólo una muestra, representativa, de la existencia del género en

Latinoamérica, del funcionamiento del mecanismo de *tropicalización* de lo gótico y de las posibilidades políticas del mismo.

En este proceso de transformación escritores y cineastas latinoamericanos han tomado personajes, situaciones y atmósferas góticas y las han puesto fuera de lugar en entornos tropicales, conjurando y absorbiendo así sus poderes de representación. Las obras creadas por tal mecanismo le rinden homenaje al género a la vez que se burlan de sus estrategias narrativas, que empoderan a personajes de sus respectivos países, al tiempo que critican el entorno latinoamericano que los recibe (sus propios conflictos sociales, políticos y económicos). Los monstruos se presentan al público lector y espectador latinoamericano como seres transformados pero reconocibles, aún vampiros, espectros y engendros científicos, a pesar de las marcas que en ellos deja el mecanismo que los ha *tropicalizado*. El Don Roberto de *Pura sangre* es un vampiro – en todos los sentidos – que se sirve de ayudantes con agujas hipodérmicas para extraer la sangre; Vlad no deja dudas sobre su identidad como “príncipe de los vampiros” a pesar de su bigote ranchero y vestimenta de artista bohemio; los espectros de Wyoming y *Ella* - de los relatos de Quiroga - son aterradores por emerger de la pantalla y por robar la energía de los espectadores vivos, a pesar no verse muy diferentes a cómo se vieron en vida.

El mecanismo que ha transformado a personajes y situaciones permite el reconocimiento de ciertas convenciones del género (formas de comportamiento, poderes sobrenaturales, organización de los personajes) precisamente para que la transformación sea más evidente y visible, potenciando la capacidad de afectación y de re-presentación del gótico *tropicalizado*. Se hace más claro entonces su funcionamiento como un homenaje y reconocimiento de las fuentes - de los maestros y de las obras maestras - al

tiempo que una “violación” y burla de los mismos, una apropiación de lo que aparece con otro signo en tierras lejanas. Escritores y cineastas retoman características formales y de contenido de cuentos, novelas y filmes góticos, para construir sus propias versiones y sus propios monstruos.

De la misma manera, se apropian de efectos y potencialidades de textos y películas góticas, no sólo a un nivel de representación superficial (lo sobrenatural como la fuente del horror) sino también a un nivel de escenificación en su sentido más profundo (lo sobrenatural representa un horror innombrable). Se utiliza entonces una de las características más importantes del gótico: su habilidad de hablar y representar lo irrepresentable, lo que en otras circunstancias es difícil de escenificar, muchas veces por su extrema cercanía y familiaridad con quien escribe o escenifica. Desde sus inicios las novelas góticas han lidiado con lo siniestro, con lo familiar que retorna para enfrentarse a un sujeto ilustrado e iluminista. Las primeras novelas del género escenifican al retorno de un pasado que se pretendía perdido y sepultado, una historia bárbara y “oscurantista” que vuelve cargada de objetos y sujetos aterradores para las sensibilidades dieciochescas y decimonónicas: armaduras medievales de dimensiones colosales y fantasmas de cruzados en *El castillo de Otranto*; castillos y abadías ruinosas en *Los misterios de Udolfo*, horrores venidos de Oriente en *Vathek* y señores feudales (este europeos) sedientos de sangre en *Drácula*. Todos enuncian un pasado que Europa quiere dejar atrás, un pasado de invasiones sangrientas en el nombre de la religión, de poderes descontrolados al interior de las naciones y de amenazas en las fronteras de los imperios.

Este abrupto “retorno de lo reprimido” permite poner en palabras y escenificar problemáticas históricas, sociales, económicas y culturales, conflictos profundos que

habían quedado enterrados por el entusiasmo ilustrado, y que el gótico literalmente desentierra – como desentierra a los muertos y desempolva las abadías y castillos – y utiliza para hablar de una contemporaneidad. Sirve también para poner en escena al Otro, para hablar de diferencias sociales y darle un estatuto sobrenatural y malvado a determinados grupos; como afirma Gavin Budge, refiriéndose al cuento “El Vampiro” de Polidori: “Vampirism since Polidori, it seems, has consistently functioned in Western culture as a metaphor for the class Other” (213)

Los fantasmas (y monstruos) - representantes de lo innombrable y perdido - retornan literalmente al campo visual y cognitivo de los lectores de los romances góticos, movilizándose de un sujeto a otro, de una generación a otra por “obra y gracia” el lenguaje, de manera similar a como se moviliza el fantasma que años después describirán los psicoanalistas Nicolas Abraham (1919 - 1975) y María Torok (1926 - 1998). Abraham, en su ensayo *Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology* (1975) enuncia al fantasma como “a formation of the unconscious that has never been conscious – for good reason. It passes – in a way yet to be determined – from the parent's unconscious into the child's” (289).

Este tipo de fantasmas pasa de una generación a la otra, se mueve del inconsciente de los padres al inconsciente de los hijos, de una manera que, a primera vista, sólo puede hacernos pensar en un relato gótico centrado en una maldición o en los misterios de la telepatía. Como afirma Torok, la movilización funciona como una forma de “conscious communication that nevertheless makes its very way through the unconscious only, without managing to return into the realm of consciousness” (179). Esto ocurre porque lo que se quiere comunicar ha sido reprimido al ser incomunicable, irrepresentable. No

obstante, la psicoanalista hace énfasis en que en estos casos no se trata del retorno de lo reprimido, como en la formulación freudiana, sino el retorno del fantasma, que habla por el sujeto y vuelve desde un lugar anterior a la constitución de la subjetividad.

El fantasma que retorna es sentido por el sujeto como extraño, a pesar de que retorna desde lo más profundo de la familiaridad (del sujeto en el caso del individuo y de la cultura y la historia en el caso de los relatos góticos), desplegando una familiaridad que ya no lo es y que por esta razón es siniestra en su retorno. Para salvar un poco la dificultad que genera afirmar que existe una comunicación directa entre inconscientes (sin recurrir al psicoanálisis jungiano, por ejemplo), Abraham y Torok afirman que es por el lenguaje por donde se moviliza el fantasma, y específicamente por los vacíos dejados en éste: “the words which the phantom uses to carry out its return (and which the child sensed in the parent) do not refer to a source of speech in the parent. Instead, they point to a gap, that is, to the unspeakable” (Abraham 290). “De lo que no se habla” es sentido por el niño como un vacío –un secreto no reconocido en el nivel consciente del niño -, y se constituye en un fantasma que atraviesa el discurso y las generaciones, y se instala en muchos casos como un síntoma.

Desde la perspectiva de Abraham, el fantasma es un fenómeno comprensible y analizable sólo desde la metapsicología, no desde los postulados psicoanalíticos convencionales: “The phantom is, therefore, also a metapsychological fact. Consequently, what haunts are not the dead, but the gaps left within us by the secrets of the others” (287). El fantasma – lo secreto, lo no dicho, lo inexpresable - se transporta a sí mismo a través de los espacios en el discurso que el sujeto (del inconsciente) guarda sin

darse cuenta. Por esto su reaparición, el retorno del fantasma, puede manifestarse de maneras inesperadas y ajenas a lo que ha sido reprimido y movilizadopor generaciones.

La vuelta del fantasma que se suponía había quedado enterrado, – metafórica o realmente – y la dificultad de representarlo es un suceso al que se enfrenta y que caracteriza a la totalidad del género gótico, ya sea europeo, anglosajón o poscolonial (como muchos críticos llaman al gótico producido fuera del circuito anglo y europeo, sobre todo las colonias de Inglaterra y Francia). Como afirma Ken Gelder, “Postcolonial nations can re-animate the traumas of their colonial pasts to produce Gothic narratives. Ghosts stories can certainly be built around this process – as in the Steven Spielberg film *Poltergeist* (1982), which has a settler family pay the price for occupying a house built upon an Indian burial ground” (219). La habilidad de traer de vuelta y de hablar de eso que se ha desenterrado es adaptada por escritores y cineastas latinoamericanos que *tropicalizan* el gótico en sus respectivas obras, y que lo usan para hablar de lo que en sus propios contextos es irrepresentable o resulta difícil de representar.

En los textos y películas que he trabajado en esta disertación es posible ver cómo se han usado, en contextos específicos, monstruos y horrores góticos (europeos y norteamericanos) para referirse a problemas que asedian los espacios que habitan escritores y directores. Desde monstruos metafóricos que describen el quehacer de grupos sociales específicos (ricos como vampiros, consumidores como zombis) hasta monstruos reales que amenazan la seguridad de las naciones y sus habitantes, pasando por terrores de época, propiciados por los adelantos de la tecnología y la ciencia. Estos últimos son los que aparecen de en los textos cinematográficos de Quiroga, por ejemplo, y que dan cuenta tanto de los propios prejuicios y temores del escritor frente al cine parlante – y su

espectralidad, que pondría en peligro la calidad artística del cine en su totalidad – como de su defensa del mismo, de la constatación del poder del cine sobre los espectadores y sobre los actores, que literalmente vuelven a la vida en las cintas.

La defensa que Quiroga hace del cine desde sus columnas y artículos periodísticos insiste en su calidad artística y en su capacidad narrativa, y se dirige principalmente hacia los intelectuales, quienes ven el cine como un arte menor en el mejor de los casos, y en el peor, un peligro para las artes escénicas. Como afirma ácidamente Quiroga en “Teatro y cine”:

Queremos referirnos aquí al cariño de la clase llamada intelectual. Aún hoy perdura oculta en ella este aristocrático desdén por el patito feo. Y si bien en los actuales momentos dicha clase intelectual parece haber descubierto la existencia del cine y bate palmas en su honor, estamos dispuestos a creer que su ignorancia del cine persiste, y que su protección del nuevo arte es una simple actitud de *snoobs*. Esta animadversión de parte de los intelectuales, y muy especialmente de los artistas ha llamado siempre nuestra atención [...] Muchos de ellos ignoran de él todo, menos que se exhiben para goce de sus sirvientas películas de *cow-boys*. Otros han ido varias veces al cine, sin ver otra cosa que tonterías (170).

La crítica a los intelectuales y artistas rioplatenses, explícita en artículos y notas periodísticas y un poco más velada en los cuentos, pone en escena un tema de difícil representación para la comunidad bonaerense y montevideana de las primeras décadas del siglo XX: ¿cómo adaptarse a los cambios tecnológicos que vienen de afuera y se instalan en la comunidad sin perder las tradiciones que los constituyen como grupos

ultra-ilustrados? (que además se precia de una apertura al exterior). Lo irrepresentable que representa Quiroga es entonces el miedo incomunicado que intelectuales y artistas - y él mismo, en algunos momentos - sienten hacia un arte que moviliza ideas, imágenes y personajes en las superficies, a una velocidad mayor que cualquier otro, y que se empieza a convertir en las primeras décadas del siglo en un medio masivo y democrático. Para los intelectuales, hay que atrincherarse entonces en el teatro, arte noble y antiguo que reúne a un público más “selecto”.

De una manera similar, y otra vez en oposición a intelectuales y artistas, Quiroga muestra en sus cuentos góticos *tropicalizados* el choque entre el hombre de la ciudad - racional, positivista, ilustrado - con lo sobrenatural y aterrador, que normalmente proviene o está ubicado en las tierras selváticas y/o áridas del Chaco o Misiones. El horror sigue presentándose entonces como proveniente de las antípodas de los centros de Argentina o Uruguay (que no son centros geográficos sino políticos y culturales), de los espacios que a pesar de haber sido “pacificados” y civilizados décadas atrás, conservan un aura de barbarismo y peligrosidad. Las actitudes centralistas de un país federalista se presentan entonces como un fenómeno casi irrepresentable, o mejor representable a través de los horrores que se mueven en los cuentos de Quiroga. Una actitud similar es la que critican y de la que se burlan Ospina y Mayolo en sus respectivas películas de horror, al ubicar la proveniencia de sus seres monstruosos en el trópico colombiano, y específicamente en la más rancia aristocracia de la “tierra caliente”. Eligen situar a sus vampiros y fantasmas en el lugar en donde tradicionalmente se han ubicado los monstruos en Colombia, al tiempo que se mofan de esa elección.

Otras problemáticas de las cuales es difícil hablar dada su carga emocional y su gran impacto en el cuerpo social - las desigualdades sociales, la violencia (motivada en gran parte por esas desigualdades) y el incesto - se convierten en temas importantes para narrativas góticas producidas en Latinoamérica, tal vez en un intento de controlar/conjurar con las palabras sus efectos destructivos. No obstante, este interés en representar, o apalabrar la violencia, no es exclusivo del gótico. Como afirma Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz en su artículo sobre violencia y literatura en Colombia, la violencia ha permeado la literatura del país desde hace décadas:

Desde la época que se conoce hoy con el genérico nombre de "La violencia", ha existido en Colombia una extensa producción textual en torno al tema de la violencia. En este artículo estudio dicha producción textual desde una perspectiva cultural, analizando de qué manera la violencia se transforma en fenómeno manejable por la sociedad desde la palabra. Observo también cómo los textos tienen siempre una contracara, en la cual el discurso se muestra insuficiente para abarcar su objeto, el cual se define como algo que está siempre más allá de la palabra. ("María Helena Rueda: la violencia desde la palabra")

Lo que es particular del gótico latinoamericano, del gótico construido desde el mecanismo de *tropicalización*, es el uso de personajes y situaciones que han sido enunciadas en otros contextos como aterradoras (en el gótico europeo y norteamericano) para representar aquello que está "más allá de la palabra" en sus propios contextos. De esta manera, la falta de palabras adecuadas para describir el horror de la violencia y las desigualdades, así como la ruptura de prohibiciones sociales, se trata de cubrir con

imágenes reconocibles y compartidas por un público amplio, posibilitándose además, la denuncia más o menos explícita de los grupos que ejercen o se aprovechan de la violencia. Así, los burgueses e industriales caleños de las películas de Ospina y Mayolo adquieren y desarrollan una ligazón profunda con los monstruos clásicos del gótico, hasta el punto que, o se comportan como ellos o se transforman en ellos y en las películas de El Santo, son los mismísimos Drácula y el Hombre Lobo quienes deciden volver a la vida en México para desencadenar un reino de terror, apoyándose en el hampa y las mafias locales.

El azucarero de *Pura sangre* (Don Roberto) es un vampiro porque se alimenta de la sangre de niños y adolescentes para seguir viviendo, pero también, y principalmente, porque ha pasado gran parte de su vida succionando la energía de los trabajadores de sus ingenios, fuente de su fortuna, hecho que Ospina enfatiza con la puesta en escena del personaje. Su necesidad de sangre (literal) que nos es dado ver en la película sólo es un fragmento del desangramiento que ha propiciado con su quehacer de industrial azucarero. Como si esto fuera poco, la monstruosidad de este vampiro la completan sus asesinos a sueldo y el hecho que no exista ningún tipo de castigo real (fuera de la muerte del viejo patrón, enfermo y moribundo de todas formas); al contrario, que haya una monumentalización (literal también) de la memoria del monstruo.

Esta pervivencia de la maldad – de lo irrepresentable, o de lo sólo representable a través de lo horrible – ocurre también en *Carne de tu carne* y *La mansión de Araucaíma*, ahora en la forma de una tradición viciada y destructiva - incestuosa - que se encarna en fantasmas o extraños habitantes de casas “embrujadas” (más bien malditas) y borra cualquier posibilidad de redención o de futuro. Los jóvenes hermanos de *Carne de tu*

carne provienen de un linaje maldito en igual porcentaje por el incesto y por la violencia que el linaje ha producido en el área del Valle del Cauca y Cali; incesto y violencia son dos caras de la misma moneda, más si tenemos en cuenta que el incesto funciona como una metáfora de la violencia entre hermanos, la guerra civil nunca declarada que ha asolado al país desde los años 50. Los fantasmas escenificados por Mayolo asolan a los descendientes de la familia Velazco para asegurarse que el legado de violencia fratricida y la explotación continúen, gracias a la transformación de los dos adolescentes en vampiros sedientos de la misma sangre que sus descendientes han bebido. Los abusos y violencias de las aristocracias colombianas se plasman directamente usando como medio una historia de fantasmas y vampiros.

La presencia aterradora del Otro, tema predilecto de las ficciones góticas, además de espinoso tópico en la representación de lo nacional colombiano, es puesta en escena también por Mayolo en *La mansión de Araucaíma*. El Otro en la película – y de manera más aterradora – no proviene de un exterior amplio (un afuera del país, o incluso de la región), sino de la exterioridad espacio/temporal de la mansión de Araucaíma, del mundo que ha quedado clausurado para quienes decidieron escapar y refugiarse en la casa, embrujándola desde entonces con sus espectros. Como afirma Jaime García Saucedo, “la niña rompe con su presencia una armonía permanente. Poco a poco empieza a relacionarse con cada uno de los moradores de la mansión y va tejiendo su propia telaraña que la convertirá en víctima: la casa no tolera extraños” (115).

La diferencia que introduce Ángela – en cuanto a las costumbres de los habitantes y la circulación del deseo - es intolerable para quienes llevan años repitiendo las mismas rutinas y comportándose de la misma manera. Ella representa y significa “the

ineradicability of difference” en términos de Tabish Khair, el Otro que para seguir siendo Otro, necesita un espacio de diferencia y de reconocimiento de esa diferencia (158). Debido a que su desestabilizante diferencia nunca será aceptada, la única “solución” posible a los ojos de los habitantes de la mansión es su asesinato, su completa erradicación. Esta escenificación resulta vehemente en un país como Colombia, cuyas políticas migratorias desde el siglo XIX han preferido las puertas cerradas a las abiertas, y cuya relación con el Otro extranjero ha sido ambivalente, tendiente más hacia el temor y el rechazo. Resulta coherente entonces, pero también problemática en su representación (casi irrepresentable) si se piensa que la mayor parte de la publicidad del país insiste en la calidez de su gente y su apertura frente a los visitantes.

La problemática relación con el Otro aparece también en los dos filmes de El Santo trabajados en la disertación. Lo que en principio parece una venganza dirigida únicamente contra el profesor Cristaldi y su familia, en *Santo y Blue Demon contra Drácula y el Hombre lobo*, se descubre además como un plan para invadir el país y transformar a sus habitantes en vampiros y licántropos bajo el poder del conde Drácula. El invasor extranjero, representante de una tradición feudal caduca basada en la servidumbre, debe enfrentar entonces a los héroes nacionales, paladines no sólo de lo mexicano sino también de lo moderno (en su particular versión mexicana). El Otro europeo es escenificado como lo completamente opuesto a los ideales mexicanos – que en este caso es el “nosotros” - virando así el espacio de la otredad construido por Europa y aprovechándose de la condición vampírica y salvaje del extranjero: la película usa al Otro de Europa (el vampiro) para representarla a ella misma y rechazarla (o vencerla).

Algo similar ocurre en *Santo vs las Mujeres vampiro*, sólo que en este caso la amenaza no es únicamente extranjera – esta vez sin filiaciones nacionales reconocibles – sino también de género. El Otro invasor, encarnado por las mujeres vampiro pretende chupar la sangre de los mexicanos, y además (y tal vez de manera más transgresora y aterradora) invertir el modelo de dominación masculino, que según afirma la reina de las vampiras, ya había sido abolido siglos atrás. De nuevo El Santo debe contener esta amenaza traída por el Otro, esta vez femenino, que hace temblar al pueblo mexicano en general, y al macho mexicano en particular. La presencia del Otro invasor que viene de exterior de México fue una constante en los filmes de El Santo, siendo personificada por diferentes grupos en distintos momentos históricos: desde razas extraterrestres con un marcado fenotipo anglosajón, hasta monstruos góticos venidos de los bosques del este de Europa, pasando por científicos locos nazis con un escondite en la Atlántida (y claro está, en muchas películas la amenaza proviene del interior, ya como momias de Guanajuato, ya como mafiosos mexicanos).

El ataque del Otro moviliza también, en muchos casos, otro peligro irrepresentable para la sociedad: un atentado al *futurismo reproductivo*, a la idea fantasmática del niño como beneficiario de la intervención política y de la protección estatal, en aras de un futuro heteronormativo.¹¹⁸ Tanto las tres películas de Ospina y Mayolo como el cuento de Fuentes hacen peligrar constantemente la idea del niño (y a los niños reales) y destituyen la posibilidad de un futuro basado en una reproducción heterosexual: son niños quienes se convierten en el blanco sexual y sanguíneo del Monstruo de los Mangones en *Pura*

¹¹⁸ El concepto de futurismo reproductivo (*reproductive futurism*) fue enunciado por el poeta y crítico literario Lee Edelman en su libro de 2004 *No Future: Queer Theory and the Death Drive*.

sangre (el Monstruo como vampiro sexual formado por Don Roberto y su banda) quien los viola y los mata; de igual forma los jóvenes herederos de *Carne de tu carne* son asediados por los fantasmas de la familia, que los llevan a cometer incesto, “contaminando” de nuevo su posible linaje y destruyendo cualquier posibilidad de crear un destino diferente. Ni hablar del destino de Ángela, joven promesa por su belleza y talento (que tal vez pretendía seguir en el medio cinematográfico) que termina en manos de los habitantes de la mansión. Vlad, por su parte, estructura todo su plan alrededor del deseo de encontrar a la niña que dejará de ser humana para convertirse en su compañera, ampliando su familia de vampiros. Así, la familia perfecta del abogado Navarro es fracturada por la presencia grotesca y aterradora de Vlad, quien – a diferencia del Drácula de Stoker que trata de destruir la futura familia victoriana de Mina y Harker, sin conseguirlo- logra su cometido de aumentar su clan de vampiros, formando su propia familia “disfuncional” e incestuosa.

Fantasmas, vampiros, licántropos, dobles y demás horrores góticos se mudaron definitivamente de las profundidades del viejo continente a espacios más cálidos en Latinoamérica: mansiones en las Lomas de Chapultepec, casas en alguna colonia del D.F., haciendas en las afueras de Cali o en palacetes en la selva misionera. Muchos de ellos siguen siendo extranjeros mientras otros han adquirido nacionalidad y se comportan como naturales, mezclándose con las masas/presas en las ciudades; otros se encontraron a gusto entre las aristocracias locales y hasta se reprodujeron. Todos hacen parte de un género gótico latinoamericano - construido a través de un mecanismo de *tropicalización* - productor de obras literarias y cinematográficas que, además de entretener, apuestan por cuestionar el contexto del cuál provienen y por preguntarse por la forma de mejor

representar los propios fantasmas y monstruos que aquejan los entornos latinoamericanos.

APENDICE

Estocada final

Bela Lugosi´s Dead/Undead/Undead/Undead
Bauhaus. *Bela Lugosi´s Dead*

La música gótica está fuera de *tempo*. No porque exista algún problema con la velocidad en su composición o ejecución, no porque tenga espacios sonoros disonantes, sino porque está fuera del tiempo, fuera de las temporalidades del género gótico. La música compuesta durante el gótico arquitectónico (s. XII – XV) se conoce como música medieval; la compuesta durante el primer periodo del gótico anglosajón (1770 – 1830) se denomina música clásica - del clasismo musical - y la posterior a 1820/30, música romántica (hasta más o menos 1910). Sólo hasta finales de la década de 1970 se empieza a utilizar el nombre música gótica para denominar corrientes musicales derivadas del rock y del post-punk. La denominación llega finalmente, solo que con doscientos años de retraso.

Como afirmé más arriba, el punto de origen de este tipo de música es el sencillo *Bela Lugosi´s Dead* del grupo inglés *Bauhaus*. Esta canción, popular dentro del circuito musical *underground*, reaviva la figura del vampiro, y específicamente del vampiro escenificado por el actor húngaro Bela Lugosi, famoso por ser el primer Drácula de cine de Hollywood (en el filme *Dracula* de Tod Browning de 1931) y por sus múltiples apariciones en películas de horror, antes y después de su caracterización del conde. El cantante de *Bauhaus* hace especial énfasis en la condición vampírica, no solo del personaje representado sino también del actor, al repetir en el coro “Bela Lugosi´s Dead/

Undead/Undead/Undead”. Personaje y actor son inmortales, más si se tienen en cuenta que parte de la fama de Lugosi radicaba en su costumbre de encarnar al conde dentro y fuera de los escenarios cinematográficos, y que una de sus últimas voluntades fue ser enterrado con el traje de conde Drácula. Así describe David Skal las últimas imágenes del actor/vampiro:

The final curtain would, however, indeed be a cape. Visitors to the funeral home where Lugosi’s corpse was on view were surprised to find him laid out in full Dracula regalia – cape, tuxedo, medallion. Make up was applied, the eyebrows darkened, and the hair was dyed to an approximation of its 1931 sheen. Like Dracula himself, who grew younger as he drank more blood, so Bela Lugosi was rejuvenated in death”

(*Hollywood Gothic* 188).

Posterior a *Bauhaus*, una serie de bandas inglesas – británicas, como en los primeros tiempos del gótico literario – de post punk y rock empiezan a interesarse en el nuevo género musical: *Siouxsie and the Banshees*, *Joy Division*, *The Cure* y *Sisters of Mercy*. Como en el caso literario, la música gótica se mueve de Inglaterra hacia otros países de Europa e incluso a los Estados Unidos, influenciando a bandas como *X-Mal Deutschland* y *Die Krupps* en Alemania y *Christian Death* y *The Cramps* (que se considera más una banda de rock y *rockabilly* pero cuya estética es derivada del cine de horror de clase B) en Estados Unidos. Todos estos grupos – y muchos más que vendrán a lo largo de los años 80 y 90, con variaciones que dependen del rock, del punk o del metal – se empoderan y apoderan de una estética derivada tanto del gótico literario como del cinematográfico, en la que prima la ropa negra, la piel blanca, los ojos y boca

maquillados tanto en hombres como en mujeres, imagen que semeja en muchos casos muertos vivientes o vampiros.

La música se convierte en otro espacio en donde el gótico se moviliza y se mezcla, ya sea con otros géneros musicales (el rock, el post punk, el metal sinfónico) o con otras formas de arte (literatura, cine, pintura). Teniendo esto en cuenta, y teniendo en cuenta mi particular interés por la música en general y por la música gótica en particular cada capítulo de la disertación tiene un apartado de música que acompaña su lectura (como acompañó mi escritura). La escogencia de la música varía según el tema del capítulo y según la zona en la que se encuentre el lector. Así la introducción comienza con la ya mentada *Bela Lugosi's Dead* y con un par de ejemplos más del gótico musical, centrándose posteriormente en canciones que tienen como protagonistas a monstruos clásicos del cine y la literatura - interpretadas por grupos fuera del circuito gótico: el monstruo de Frankenstein (*Frankenstein* de *New York Dolls*), Drácula (*Drácula's Wedding* de *Outkast*) y el fantasma (*Ghost of Stephen Foster* de *Squirrel Nut Zippers*).

El capítulo I se acompaña de música que de alguna forma se relaciona con la geografía del capítulo, como *Chaco* del dúo de funk y hip-hop argentino Illya Kuryaki and the Valderramas, o con los temas tratados, como *Fantasma* del rockero argentino Gustavo Cerati, *The Monkey* del cantante francés Manu Chao o *Calaveras y diablitos* de la famosa banda argentina Los Fabulosos Cadillacs. Ocurre lo mismo en el capítulo II y III, en donde concurren canciones de rock dedicadas a fantasmas - como *Pérez Prado* del grupo underground colombiano Los Charconautas, *María* de los mexicanos Café Tacuba o *El cocodrillo* de los también mexicanos Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio – con

odas al “Enmascarado del plata” – como *Santo* de los venezolanos King Changó y *El Santo* de los mexicanos Víctimas del Dr. Cerebro.

Mención especial merece el sencillo *Viernes 13* del rapero puertorriqueño Vico C (incluido en el capítulo 2), verdadera tropicalización musical de la película/franquicia *Friday the 13th* y de su indestructible protagonista Jason Voorhees. En la canción el rapero, perdido en los alrededores del Castillo del Morro y de la ciudad de San Juan (“primero fue Manhattan y luego San Juan” afirma al reconocer que Jason se encuentra atacando su ciudad), es acosado por el famoso asesino quien en vez de matarlo, como es su costumbre, lo secuestra para hacer un dúo con él. He ahí un ejemplo paradigmático de los procesos de lectura y asimilación que esta disertación ha querido enfatizar.

Música para leer la introducción

Bela Lugosi is Dead – Bauhaus

<http://www.youtube.com/watch?v=OKRJfIPiJGY>

Spellbound - Siouxsie and the Banshees

http://www.youtube.com/watch?v=9otg_Cm50RE

Zombie Dance – The Cramps

http://www.youtube.com/watch?v=k0a6KHD_gwQ

Frankenstein – New York Dolls

<http://www.youtube.com/watch?v=KJzWGkgFcTU>

Dracula's Wedding – Outkast

http://www.youtube.com/watch?v=k0a6KHD_gwQ

Ghost of Stephen Foster – Squirrel Nut Zippers

<http://www.youtube.com/watch?v=qs5yA7-N4Ak>

Música para leer el Capítulo I

Chaco – Illya Kuryaki and the Valderramas

<http://www.youtube.com/watch?v=GJWBC5C8Fd0>

Fantasma – Gustavo Cerati

<http://www.youtube.com/watch?v=9px8LsElbEw&feature=related>

The Monkey – Mano Negra

<http://www.youtube.com/watch?v=-gsUeoAvcd8&feature=related>

Calaveras y diablitos – Fabulosos Cadillacs

<http://www.youtube.com/watch?v=S8Ty8wPSsv8>

Balada del diablo y la muerte – La Renga

<http://www.youtube.com/watch?v=xG06mvhENUw>

Música para leer el capítulo II

Pérez Prado – Los Charconautas

<http://musicaq.net/mq.php?id=UGVyZXogUHJhZG8gLSBMb3MgQ2hhcmNvbmF1dGFzfDFhNTY5YWWM=>

El platanal – 1280 Almas

http://www.youtube.com/watch?v=C7Q_pTQtwOc

Panteón de amor – Orquesta Zodiac

<http://www.youtube.com/watch?v=kDZzhTiUKEk&feature=endscreen&NR=1>

Viernes 13 – Vico C

<http://www.youtube.com/watch?v=SkvL3bpBBik>

Música para leer el capítulo III

María – Café Tacuba

<http://www.youtube.com/watch?v=oTA7bldT1zA>

El cocodrilo - Maldita Vecindad y los hijos del quinto patio

<http://www.youtube.com/watch?v=ADWb9fqidpE>

Santo – King Changó

<http://www.youtube.com/watch?v=ramPbtqZ3NA>

El Santo – Víctimas del Dr. Cerebro

<http://www.youtube.com/watch?v=QtzNJA9hMBc>

Los muñecos – Fobia

<http://www.youtube.com/watch?v=6EWe8tymXTE>

Obras citadas

Abraham, Nicolas. "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology".

Critical Inquiry 13. 2. Winter (1987): 287 – 292. Impreso.

¡ACCIÓN! *Cine en Colombia*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, Octubre 2007-

Enero 2008. Impreso.

Aira, Cesar. *La cena*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2006. Impreso.

"Años de cine". *Revista Credencial Historia* 177 Sept. 2004. Impreso.

Aparicio, Frances R. Chávez-Silverman, Susana. *Tropicalizations. Transcultural*

Representations of Latinidad. Hanover and London: University Press of New

England, 1997. Impreso.

Araujo, Carolina. "Leo Kopp, el Santo Cervecerero". *caiman.de*. Jun. 2006. Web.

http://www.caiman.de/06_06/art_2/index_es.shtml

Aravamudan, Srinivas. *Tropicopolitans. Colonialism and Agency, 1688 – 1804*. Durham

and London: Duke University, 1999. Impreso.

Ayala Blanco, Jorge. *La búsqueda del cine mexicano (1968 – 1972)*. México: Posada,

1986. Impreso.

---. *La eficacia del cine mexicano. Entre lo viejo y lo nuevo*. México: Grijalbo, 1994.

Impreso.

Ayala Diago, César. "La explosion de Cali. Agosto 7 de 1956". *Credencial Historia* 117

Sept. 1999. Web. <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/>

[credencial/septiembre1999/117explosion.htm](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/septiembre1999/117explosion.htm)>

Aykroyd, Peter. Narth, Angela. *A History of Ghosts*. New York: Macmillan, 2009.

Impreso.

- Barrera, Trinidad. "La fantasía de Juana Manuela Gorriti". *Hispanamérica* 25. 74. (1996): 103- 111. Impreso.
- Baldick, Chris. *The Oxford Book of Gothic Tales*. Oxford: Oxford University Press, 1992. Impreso.
- Berti, Eduardo. "Absentia: El hada verde". *Letras libres*. Mar. 2006. Web.
<<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11107>>
- Berthin, Christine. *Gothic Hauntings. Melancholy Crypts and Textual Ghosts*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: Emecé, 1953.
- Bolet Peraza, Nicanor. "Calaveras". *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela, 2000. Impreso.
- Botting, Fred. *Gothic Romanced. Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. London and New York: Routledge, 2008. Impreso.
- Brennan, Matthew. *The Gothic Psyche. Disintegration and Growth in Nineteenth-Century English Literature*. Columbia: Camden House, 1997. Impreso.
- Brock, Marilyn. *From Wollstonecraft to Stoker. Essays on Gothic and Victorian Sensation Fiction*. North Carolina: McFarland & Company, 2009. Impreso.
- Budge, Gavin. "'The Vampire': Romantic Metaphysics and the Aristocratic Other". *The Gothic Other: Racial and Social Constructions in the Literary Imagination*. North Carolina and London: MacFarland & Company, 2004. Impreso.
- Caicedo, Andrés. "Destinitos fatales". *Calicalabozo*. Bogotá: Editorial Norma, 2008.

- Calcaño, Julio. “La danza de los muertos”. *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela, 2000. Impreso.
- “Tristan Cataletto”. *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela, 2000. Impreso.
- Caldas, Francisco José de. “El influjo del clima sobre los seres organizados”. *Semanario del nuevo reino de Granada*. Bogotá: Editorial Minerva - Biblioteca popular de cultura colombiana, 1942. Impreso.
- Camacho, Juan Vicente. “Confesión auténtica de un ahorcado resucitado”. *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela, 2000. Impreso.
- Campos, Rubén. “El dictado del muerto”. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Carne de tu carne*. Dir. Carlos Mayolo. Adriana Herrán, David Guerrero, Santiago García, Vicky Hernández, Sebastián Ospina, Luis Ospina. 1984. Película.
- Carvajal de Ekman, María Inés. “La redención del vampiro. Condena y desafío a la eternidad en *Vlad* de Carlos Fuentes”. *Letralia*. X. Jun. 2006. Web.
<<http://www.letralia.com/142/articulo03.htm>>

- Chéroux, Clément. Fischer, Andreas. Apraxine, Pierre. Canguilhem, Denis. Schmit. Sophie. *The perfect médium. Photography and the Occult*. New Haven and London: Yale University Press, 2005. Impreso.
- Cherry, Brigid. *Routledge Film Guidebooks.Horror*. New York: Routledge, 2009. Impreso.
- Clery, E.J. "The génesis of "Gothic" fiction". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Cirlot, J.E. *Diccionario de símbolos tradicionales* Madrid: Siruela, 2006. Impreso.
- Conrich, Ian. "Gothic Film". *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.
- Cortázar, Julio. *62/ Modelo para armar*. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.
- . "Apocalipsis de Solentiname". *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.
- . "El hijo del vampiro". *Cuentos completos/I*. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . "Lejana". *Cuentos completos/I*. Madrid: Alfaguara, 1998. Impreso.
- . "Reunión con un círculo rojo". *Alguien que anda por ahí*. Barcelona: Bruguera, 1980. Impreso.
- Cotter, Bobb. "The Masked Men of Mexican Movies" *All Things Considered*. Host. Debbie Elliott. Natl. Public Radio. 30 Oct. 2005. Web.
<<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=4982136>>
- Cragolini, Mónica. "Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida". *Escritos de filosofía* 41-42 (2002). Web.
<http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/ontologia_fantasmas.htm>

Cut. Dir. Park Chan-wook. Lee Byung-hun, Lim Won-hie, Kang Hye-jeong. 2004.

Película.

Darío, Rubén. “El caso de la señorita Amelia”. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

Davison, Carol Margaret. “Anglo-Caribbean Gothic”. *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1997. Impreso.

--- El antiedipo. *Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Impreso.

--- *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.

Delgado, José M. Brignole, Alberto. *Vida y obra de Horacio Quiroga*. Montevideo: Claudio García y Cia, (s.a). Impreso.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995. Impreso.

--- “El cine y sus fantasmas”. Entrevista. Por Antoine de Baecque y Thierry Jousse.

Cahiers du cinéma 556. Abr. 2001. Web.

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm>>

Díaz Dufoo, Carlos. « Catalepsia ». *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.

Dixon, Laurinda S. *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1981. Impreso

Dolar, Mladen. “I Shall Be with You on Your Wedding-Night: Lacan and the Uncanny”.

Rendering the Real. V. 58. Autumn, 1991. 5 – 23. Impreso.

Douglas, Drake. *Horrors!* New York: The Overlook Press, 1989. Impreso.

Dracula. Dir. Tod Browning. Bela Lugosi, Helen Chandler, Dwight Frye, Edward Van Sloan. David Manners 1931. Película.

Edelman, Lee. *No Future. Queer Theory and the Death Drive*. Durham and London: Duke University Press, 2004. Impreso.

El espinazo del diablo. Dir. Guillermo del Toro. Marisa Paredes, Eduardo Noriega, Federico Luppi, Fernando Tielve, Íñigo Garcés. 2001. Película.

El último carnaval. Dir. Ernesto McCausland. Jorge Cao, Jennifer Steffens, Ana Milena Londoño, Kike Vivaldi, Roberto Zambrano. 1998. Película.

Fanthorpe, U.A. "Goth, Gothic". *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.

Felton, D. *Haunted Greece and Rome. Ghosts Stories from Classical Antiquity*. Austin: University of Texas Press, 1999. Impreso.

Fernández Retamar, Roberto. "Caliban". *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004. Impreso.

--- "Caliban ante la antropofagia". *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO, 2004. Impreso.

Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras Completas* (vol. XII). Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Impreso.

Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona: TusQuets, 1999. Impreso.

Fuentes, Carlos. "Aura". *Cuerpos y ofrendas*. Madrid: Alianza, 1997. Impreso.

---. "Chac Mool". *Cuerpos y ofrendas*. Madrid: Alianza, 1997. Impreso.

---. "Presentación". *Cuentos. Edición comentada*. Madrid: Páginas de espuma, 2008. Impreso.

---. "Vlad". *Inquieta compañía*. México: punto de lectura, 2005. Impreso.

García, Camilo. "Lo sagrado y la violencia. Raíces de la violencia actual en Colombia".

Revista Número. Web. <<http://revistanumero.com/38sagra.htm>>

García, Mariano. *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de Cesar Aira*.

Bueno Aires: Beatriz Viterbo, 2006. Impreso.

García Saucedo, Jaime. *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Bogotá:

Panamericana Editorial, 2003. Impreso.

Gelder, Ken. "Postcolonial Gothic". *The Handbook of the Gothic*. New York: New York

University Press, 2009. Impreso.

Gómez, Felipe. "Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical". *Íkala*,

revista de lenguaje y cultura 12.18. Ene – dic (2007): 121 – 142. Web.

<<http://www.luisospina.com/sobresuobra/articulos%20monograficos/Cani%cc%81bales%20por%20Cali%20van.pdf>>

Gorriti, Juana Manuela. "Coincidencias". *Penumbra. Antología crítica del cuento*

fantástico hispanoamericano del siglo XIX. Madrid: Lengua de trapo, 2006.

Impreso.

Greene, Doyle. *Mexploitation Cinema. A Critical History of Mexican Vampire, Wrestler,*

Ape-Man and Similar Films, 1957 – 1977. North Carolina: McFarland & Company,

2005. Impreso.

--- *The Mexican Cinema of Darkness. A Critical Study of Six Landmark Horror and*

Exploitation Films, 1969-1988. North Carolina: McFarland & Company, 2007.

Impreso.

- Guiley, Rosemary Ellen. *The Encyclopedia of Ghosts and Spirits*. New York: Checkmark Books, 2000. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991. Impreso.
- Gutiérrez-Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes". *Revista Hispánica Moderna*. V. LVII, N. 1 – 2, 2004. 297
- . "Prólogo. Inquieta compañía: Carlos Fuentes y el gótico". *Carlos Fuentes. Obras reunidas III*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Hasta el viento tiene miedo*. Dir. Carlos Enrique Taboada. Marga López, Maricruz Olivier, Alicia Bonet, Norma Lazareno. 1968. Película.
- Haggerty, George E. *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park and London: The Pennsylvania State University Press, 1989. Impreso.
- Hernández-Catá, Alfonso. "Fantasmas". *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Harper, Jim. *Flowers from Hell. The Modern Japanese Horror Film*. Hereford: Noir Publishing, 2008. Impreso.
- "El pisapapel". *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Hernández, Felisberto. "Las hortensias". *Obras completas. Vol. 2*. México: Siglo veintiuno, 1983. Impreso.
- Hock Soon Ng, Andrew. *Asian Gothic. Essays on Literature, Film and Anime*. North Carolina: Mc Farland & Company, 2008. Impreso.
- Hoffmann, E.T.A. *El hombre de arena*. Barcelona: Torre de viento, 2001. Impreso.

- Hogan, David. *Dark Romance. Sexuality in the Horror Film*. Jefferson: Macfarland, 1986. Impreso.
- Hogle, Jerrold E. "Introduction: the Gothic in western culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Holmberg, Eduardo Ladislao. "Horacio Kalibang o los autómatas". *Historias futuras*. Buenos Aires: Emecé, 2000. Impreso.
- Holzer, Hans. *Ghosts. True Encounters with the World Beyond*. New York: Black Dog & Levanthal Publishers, 1997. Impreso.
- Horner, Avril. "Heroine". *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.
- Horror of Dracula*. Dir. Terence Fisher. Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh. 1958. Película.
- Interview with the Vampire. The Vampire Chronicles*. Dir. Neil Jordan. Brad Pitt, Tomo Cruise, Antonio Banderas, Kirsten Dunst, Christian Slater. 1994. Película.
- Jacobs, Edward H. *Accidental Migrations. An Archeology of Gothic Discourse*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2000. Impreso.
- Jáuregui, Carlos. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2008. Impreso.
- Jay Schneider, Steven. *100 European Horror Films*. London: British Film Institute, 2007. Impreso.
- Jitrik, Noe. *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*. Montevideo: ARCA, 1967. Impreso.

- Jordan, Brenda. "Yūrei: Tales of Female Ghosts". *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*. New York: George Braziller, 1985. Impreso.
- Kason, Nancy. "Horacio Kalibang o los autómatas: A Nineteenth-Century View of Artificial Beings". *The Dark Fantastic*. Connecticut: Greenwood, 1997. Impreso.
- Khair, Tabish. *The Gothic, Postcolonialism and Otherness. Ghost from Elsewhere*. Great Britain: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *The Coherence of Gothic Conventions*. New York: Methuen, 1986. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Impreso.
- Lacan, Jacques. *El seminario. 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.
- Laiseca, Alberto. *Beber en rojo*. Buenos Aires: Altamira, 2001. Impreso.
- . *La guarida del monstruo*. Página oficial. Web. <<http://albertolaiseca.blogspot.com/>>
- La mansion de la Araucaima*. Dir. Carlos Mayolo. Vicky Hernández, Adriana Herrán, Carlos Mayolo, David Guerrero, Antonio Pitanga, Luis Fernando Montoya, Alejandro Buenaventura, José Lewgoy. 1986. Película.
- López Guix, Juan Gabriel. "Sobre la primera traducción de Edgar Allan Poe al castellano". *Revista de historia de la traducción*. Universidad Autónoma de Barcelona. 3 (2009). Web.
<<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/lopezguix2.htm>>
- López Martín, Lola. *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de trapo, 2006. Impreso.

- López Méndez, Luis. “El beso del espectro”. *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela, 2000. Impreso.
- Lloyd Smith, Allan. “Introduction” *Modern Gothic. A reader*. Manchester: Manchester University, 1996. Impreso.
- Lugones, Leopoldo. “El escuerzo”. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. Impreso.
- . “Izur”. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. Impreso.
- . “Kábala práctica”. *Cuentos fantásticos*. Madrid: Clásicos Castalia, 1987. Impreso.
- . “Un fenómeno inexplicable”. *Ciudad seva*. Web.
<http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/lugones/fenomeno.htm>
- . “¿Una mariposa?”. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- MacAndrew, Elizabeth. *The Gothic Tradition in Fiction*. New York: Columbia University Press, 1979. Impreso.
- Maldonado Rodriguera, Rebeca. “El Inconsciente, el Ello, lo otro psíquico. La réplica al racionalismo”. *Revista Carta Psicoanalítica* 3. Web.
<http://www.cartapsi.org/spip.php?article208>
- Matellano, Víctor. *Spanish Exploitation. Sexo, sangre y balas*. Madrid: T&B Editores, 2011. Impreso.
- Mark of the Vampire*. Dir. Tod Browning. Lionel Barrymore, Elizabeth Allan, Bela Lugosi, Carroll Borland. 1935. Película.

Martínez, Frédéric. “Apogeo y decadencia del ideal de la inmigración europea en

Colombia, siglo XIX”. *Boletín Cultural y Bibliográfico. Biblioteca Luis Ángel*

Arango. 44. XXXIV. 1998. Web.

<<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti1/bol44/htm>>

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial Guadalupe, 1978. Impreso.

McCarty, John. *Splatter Movies. Breaking the Last Taboo on the Screen*. New York: St. Martin's Press, 1984. Impreso

McRoy, Jay. *Japanese Horror Cinema*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005.

Mego, Andrés. “Revelaciones de una máscara”. *La Tetona de Fellini*. 10 Mar. 2007. Web.

<<http://www.tetonadefellini.com/2007/03/los-milagros-de-santo-el-enmascarado-de.html>>

Melo, Jorge Orlando. “Consideraciones generales sobre el impacto de la violencia en la historia reciente del país”. *Colombia es un tema. Jorge Orlando Melo*. Página personal. Web.

<http://www.jorgeorlandomelo.com/consideraciones_generales.htm>

Milbank, Alison. “The Sublime”. *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.

---. “Female Gothic”. *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.

- Molloy, Silvia. "Historia y fantasmagoría". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. "Se sufre pero se aprende". *A través del espejo. El cine mexicano y su público*. México: Ediciones El Milagro, 1994. Impreso.
- . *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Montalvo, Juan. "Gaspar Blondín". *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de trapo, 2006. Impreso.
- Monterroso, Augusto. "La literatura fantástica en México". *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Siruela, 1991. Impreso.
- Moraña, Mabel. "Ideología de la transculturación". *Ángel Rama y los estudios Iberoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, 1997. Impreso.
- Morillas Ventura, Enriqueta. "Relato fantástico y el fin de siglo". *Filigranas de cera y otros textos*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 2000. Impreso.
- Mulvey-Roberts, Marie. *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.
- Mutis, Alvaro. *La mansion de Araucaima*. Barcelona: Seix Barral, 1978. Impreso.
- Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Dir. F.W. Murnau. Max Schreck, Greta Schröder and Ruth Landshoff. 1922. Película.
- Nystrom, Lisa. "Blood, Lust and the Fe/Male Narrative in Bram Stoker's *Dracula* (1929) and the Novel (1897)". *Dráculas, Vampires, and Other Undead Forms*. Plymouth: The Scarecrow Press, 2009. Impreso.

- Ospina, Luis. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007. Impreso.
- Padilla Álvarez, Francisco. Cuesta López, Antonio. *Zoología aplicada*. España: Ediciones Díaz de Santos, 2003. Impreso.
- Palma, Clemente. “Los ojos de Lina”. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003. Impreso.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth. “Colonial and postcolonial Gothic: the Caribbean”. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1993. Impreso.
- Penrose, Valentine. *La condesa sangrienta*. Madrid: Siruela, 1987. Impreso.
- Pitol, Sergio. “Hacia Varsovia”. *Soñar la realidad. Una antología personal*. Barcelona: DeBOLS!LLO, 2007. Impreso.
- . “Nocturno de Bujara”. *Vals de Mefisto*. México: Era, 1989. Impreso.
- Pizarnik, Alejandra. “La condesa sangrienta”. *Obras completas*. Medellín: Árbol de Diana, 2000. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. *Cuentos completos. Edición comentada*. Madrid: Páginas de espuma, 2008. Impreso.
- . *Tales and Sketches*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2000. Impreso.
- Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New York: Longman, 1980. Impreso.
- . “Terror”. *The Handbook of the Gothic*. New York: New York University Press, 2009. Impreso.

Pura Sangre. Dir. Luis Ospina. Humberto Arango, Patricia Bonilla, Nelly Delgado, Rita

Escobar, Gilberto Forero, Carlo Mayolo, Luis Alberto García. 1982. Película.

Psycho. Dir. Alfred Hitchcock. Anthony Perkins, Janet Leigh, Vera Miles, John Gavin.

1996. Película.

Quiroga, Horacio. "El almohadón de pluma". *Cuentos escogidos*. Uruguay: Alfaguara,

2008. Impreso.

---. "El espectro". *Cuentos escogidos*. Uruguay: Alfaguara, 2008. Impreso.

---. *El mono que asesinó. Obras inéditas y desconocidas*. Montevideo: ARCA, 1967.

Impreso.

---. "El puritano". *Cuentos escogidos*. Uruguay: Alfaguara, 2008. Impreso.

---. "El regreso a la selva". *Cuentos escogidos*. Uruguay: Alfaguara, 2008. Impreso.

---. "El vampiro". *Cuentos escogidos*. Uruguay: Alfaguara, 2008. Impreso.

---. "Espectros que hablan". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.

---. "La insolación". *Cuentos escogidos*. Uruguay: Alfaguara, 2008. Impreso.

---. "La vida en el cine". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.

---. "Las cintas de ultratumba". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.

---. "Los filmes nacionales". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.

---. "Teatro y cine". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada, 2007. Impreso.

Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno

Editores, 1982. Impreso.

Rabaté, Jean-Michel. *The Ghosts of Modernity*. Gainesville: University Press of Florida,

1996. Impreso.

- Repulsion*. Dir. Roman Polanski. Catherine Deneuve, Ian Hendry, John Fraser, Yvonne
Forneaux. 1965. Película.
- Rice, Anne. *Interview with the Vampire*. New York: Alfred Knopf, 1976. Impreso.
- Rigby, Jonathan. *English Gothic. A Century of Horror Cinema*. London: Reynolds &
Hearn Ltd, 2004. Impreso.
- Ringu*. Dir. Hideo Nakata. Nanako Matsushima, Miki Nakatani and Yûko Takeuchi,
Hotomi Satô. 1998. Película.
- Rivail, Hyppolyte Léon Denizard (Allan Kardec). *The Spirits' Book*. New York: Arno
Press, 1976. Impreso.
- Rocca, Pablo. *Quiroga. El escritor y el mito*. Montevideo: Ediciones de la Banda
Oriental, 2007. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*. Buenos
Aires: Losada, 1968. Impreso.
- . "Objetividad de Horacio Quiroga". *Número 6-7-8*. En-jun. 1950. Web.
<[http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/
prensa/artpren/numero/num_06.htm](http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/numero/num_06.htm)>
- Rodríguez Pérsico, Adriana. "Sueños modernos, viejas pesadillas. Usos literarios de
hipótesis científicas". Mesa Redonda. *Arte, Ciencia y Humanidades: Encuentros y
desencuentros*. 17 jun. 2003.
<[http://cms.iafe.uba.ar/gangui/sigmaxi/mesa/files_mesajunio/mesa_ach_arpersico.h
tm](http://cms.iafe.uba.ar/gangui/sigmaxi/mesa/files_mesajunio/mesa_ach_arpersico.htm)>
- Rodríguez Ruiz, Jaime Alejandro. "María Helena Rueda: La violencia desde la palabra".
Novela colombiana. Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad

Javeriana. Web.

http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/bibliograf/rueda.htm

Ruétalo, Victoria. Tierney, Dolores. "Introduction. Reinventing the Frame: Exploitation and Latin America". *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York: Routledge, 2009. Impreso.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

Sandoval, Carlos. "Fantasmas: una introducción". *Días de espantos (cuentos fantásticos venezolanos del siglo XIX)*. Venezuela: Comisión de Estudios de Postgrado. Facultad de Humanidades y Educación – Universidad Central de Venezuela, 2000. Impreso.

Shklovsky, Viktor. *Theory of Prose*. Illinois: Dalkey Archive Press, 1998. Impreso.

Smajić, Srdjan. *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists. Theories of Vision in Victorian Literature and Science*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2010. Impreso.

Skal, David J. *The Monster Show. A Cultural History of Horror*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1993. Impreso.

---. *Hollywood Gothic. The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. New York and London: W. W. Norton & Company, 1990. Impreso.

Silva, José Asunción. "Nocturno". *Obra completa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985. Impreso.

Spooner, Catherine. McEvoy, Emma. *The Routledge Companion to Gothic*. London: Routledge, 2007.

Stoker, Bram. *Dracula*. New York: W.W. Norton & Company, 1997. Impreso.

- Sullivan, Jack. *Elegant Nightmares. The English Ghost Story from Le Fanu to Blackwood*. Ohio: Ohio University Press, 1978. Impreso.
- The Canary Murder Case*. Dir. Malcolm St. Clair, Frank Tuttle. Louise Brooks, William Powell, Jean Arthur, James Hall. 1929. Película.
- The Mysterious Lady*. Dir. Fred Niblo. Greta Garbo, Conrad Nagel, Gustav von Seyffertitz. 1928. Película.
- The Wolf Man*. Dir. George Waggner. Lon Chaney Jr., Claude Rains, Warren William, Ralph Bellamy. 1941. Película.
- Thompson, G.R. *The selected writings of Edgar Allan Poe*. New York – London: W.W. Norton & Company, 2004. Impreso.
- Tollinchi, Esteban. *Romanticismo y modernidad*. Santo Domingo: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1989. Impreso.
- Torok, Maria. “Story of Fear: The Symptoms of Phobia – the Return of the Repressed or the Return of the Phantom?” *The Shell and the Kernel. Renewals of Psychoanalysis*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. Impreso.
- Townshend, Dale. *The Orders of Gothic. Foucault, Lacan and the Subject of Gothic Writing, 1764-1829*. New York: AMS Press, 2007. Impreso.
- Valdés Peña, José Antonio. *Óperas primas del cine mexicano 1988-2000*. México: Cineteca Nacional, 2004. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. “Poe y Cortázar”. *Cuentos. Edición comentada*. Madrid: Páginas de espuma, 2008. Impreso.
- Vargas Valdés, José Joaquín. “El día de difuntos en mi cuarto”. *Artículos y ensayos*. Oregon: University of Oregon, 1963. Impreso.

Villoro, Juan. "El Santo". *La jornada semanal*. 31 Oct. 1999. Web.

< <http://sololiteratura.com/vill/villartelsanto.htm> >

---. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2007. Impreso.

White, Eric. "Insects and Automata in Hoffmann, Balzac, Carter and del Toro". *Journal of the Fantastic in the Arts* 19.3. (2008): 363 – 378. Impreso.

Wolfreys, Julian. *Victorian Hauntings. Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*. New York: Palgrave, 2002. Impreso.

Wright, Dudley. "From The Book of Vampires". *Vampires. Encounters with the Undead*. New York: Black Dog and Leventhal Publishers, 2006. Impreso.

Yamamoto, Akira Y. "Introduction". *Japanese Ghosts & Demons. Art of the Supernatural*. New York: George Braziller, 1985. Impreso.