

Las representaciones de la otredad en el cine gótico contemporáneo

Autor:

Véliz, Mariano

Tutor:

Panesi, Jorge

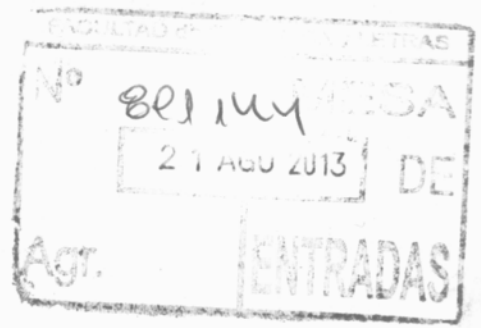
2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

Tesis 20-5-24

TESIS 20-5-24



Tesis de doctorado

Las representaciones de la otredad en el cine gótico contemporáneo

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires

Tesista: Mag. Mariano Veliz

Director: Jorge Panesi

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

I- Introducción

La problemática de la otredad constituye una de las preocupaciones centrales de la sociedad contemporánea. Si bien las reflexiones sobre ésta articularon la historia de la filosofía y configuraron disciplinas como la antropología y teorías como el psicoanálisis, el siglo XX la convirtió en uno de sus principales puntos de interés. El incremento de los flujos de intercambio entre distintas culturas y naciones; la interacción promovida por los medios masivos de comunicación y los conflictos suscitados por la distribución geopolítica mundial son algunos de los factores que propiciaron la necesidad de indagar, cada vez con mayor profundidad, en los mecanismos a través de los cuales se conforma el complejo vínculo entre lo otro y lo mismo.

En este contexto, la otredad fue abordada a partir de la postulación de su carácter representativo. Desde comienzos del siglo XX, en una era pródiga en la generación de representaciones, se cuestionó cuáles eran las formas válidas de representar la otredad. Al respecto, algunas aproximaciones recientes intentaron develar la importancia asignada socialmente a estas representaciones. Estos acercamientos se orientaron a explorar exhaustivamente los vínculos establecidos entre las prácticas representativas y la desigual distribución del poder (político, económico, simbólico, narrativo). La representación de la otredad empezó a ser percibida en su estrecha imbricación con la estructura social en la cual se producía.

En la actualidad, se destaca el valor detentado por las representaciones de la otredad realizadas dentro del campo de los discursos audiovisuales. Su primacía en la circulación de bienes simbólicos contemporáneos no puede desestimarse. Por ello, resulta necesario desarrollar instrumentos que permitan reflexionar acerca de los procedimientos y recursos a través de los cuales éstas se configuran. En particular, estas representaciones encontraron un dominio apropiado para expandirse en el contexto del renacimiento del cine gótico operado en el desenlace del siglo XX. Luego de varias décadas de ocupar posiciones periféricas, a partir de 1990 se inició una frondosa recuperación del goticismo que se

extiende hasta el presente. La notable recepción de una diversidad creciente de films, pero también de programas televisivos y obras de arte contemporáneo, confirma su importancia. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que esta irrupción se entronca con la concepción de la narrativa gótica como un continuo *revival*. La literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII se propuso tanto como una apropiación activa del acervo artístico y arquitectónico medieval como una construcción imaginaria sobre éste. Así, su fundación ya se encuentra atravesada por la idea de simulacro. A su vez, la arquitectura y el arte de la Edad Media se nutrieron de recursos de la antigüedad nórdica, multiplicando de esta manera sus fuentes y dificultando el rastreo de su origen. En este sentido, el cine gótico contemporáneo (CGC) parte de una potente conciencia de su propia historia y un conocimiento erudito de sus linajes. La ausencia de un origen preciso y el contacto fluido con sus diversas filiaciones subrayan la comprensión de la narrativa gótica como una deriva y conducen a la imposibilidad de delimitar una definición cerrada y exhaustiva. De este modo, cada nueva recuperación de la tradición gótica se encadena en un proceso de configuración, desconfiguración y reconfiguración. Por este motivo, la presente tesis explora la inscripción en este linaje, y en sus procesos de intervención, de la variante contemporánea del cine gótico.

En los comienzos de este fenómeno sobresale la tendencia a realizar trasposiciones cinematográficas de textos claves de la literatura gótica. En estos casos, la valoración del antecedente literario se evidencia en la inclusión del nombre del autor en el título del film: *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Coppola, 1992) o *Frankenstein* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994) resultan ejemplos de esta modalidad. La introducción de la autoría promueve tres efectos: la legitimación, obtenida a través de su existencia subsidiaria a partir de la fuente literaria; la inscripción de los films en una tradición narrativa abierta a los diálogos intertextuales; y el señalamiento de una presunta fidelidad al hipotexto. De esta manera, se intenta subrayar el alejamiento de estos films respecto de las trasposiciones cinematográficas clásicas de la literatura gótica decimonónica.

De modo simultáneo, el rodaje de films como *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Candyman* (Bernard Rose, 1992), *Sexto sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999), *El proyecto Blair Witch* (*The Blair Witch Project*,

Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), *Revelaciones* (*What Lies Beneath*, Robert Zemeckis, 2000), *La habitación del pánico* (*Panic Room*, David Fincher, 2002), *Cold Creek Manor* (Mike Figgis, 2003), *En compañía del miedo* (*Gothika*, Mathieu Kassovitz, 2003) y *La aldea* (*The Village*, M. Night Shyamalan, 2004) subraya el interés del campo cinematográfico hollywoodense por el cine de terror gótico.

En ese marco, se destaca la irrupción del goticismo en films infantiles como *La mansión embrujada* (*The Haunted Mansion*, Rob Minkoff, 2003) y *La casa de los sustos* (*Monster House*, Gil Keenan, 2006). A su vez, el cine concebido para el público adolescente también experimenta un auge del goticismo, ilustrado en las trasposiciones de la serie *Crepúsculo*, escrita por Stephenie Meyer: *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008), *Luna nueva* (*The Twilight Saga: New Moon*, Chris Weitz, 2009), *Eclipse* (*The Twilight Saga: Eclipse*, David Slade, 2010), *Amanecer* (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 1*, Bill Condon, 2011), *Amanecer – Parte 2* (*The Twilight Saga: Breaking Dawn – Part 2*, Bill Condon, 2012).

Al mismo tiempo, más allá del dominio del cine producido en Estados Unidos, en otras cinematografías se producen fenómenos semejantes, materializados en films del Reino Unido como *El descenso* (*The Descent*, Neil Marshall, 2005), de Francia como *Ils* (David Moreau y Xavier Palud, 2007) y de España como *Frágiles* (Jaume Balagueró, 2007). También debe mencionarse la aparición de films de terror gótico procedentes de Japón y sus posteriores trasposiciones norteamericanas: *El círculo* (*Ringu*, Hideo Nakata, 1998) y *La llamada* (*The Ring*, Gore Verbinski, 2002), *Honogurai mizu no soko kara* (Hideo Nakata, 2002) y *Agua turbia* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005), *Ju-on* (Takashi Shimizu, 2002) y *El grito* (*The Grudge*, Takashi Shimizu, 2004), *Gin gwai* (Oxide Pang Chun y Danny Pang, 2002) y *El ojo del mal* (*The Eye*, David Moreau y Xavier Palud, 2008).

En estos mismos años, el goticismo se expandió en el campo del arte contemporáneo. Así, distintos artistas recuperaron aspectos de la literatura gótica de los siglos XVIII y XIX. El escocés Douglas Gordon retomó *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James Hogg (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824) en su video instalación *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996), en tanto el canadiense David Altmedj propuso, en el marco de la Bienal de Whitney de 2004, una relectura de *Frankenstein* de Mary Shelley en su instalación *Delicate Men in Positions of*

Power. El norteamericano Mark Dion recurrió a la figura de Frankenstein en su instalación *Frankenstein in the Age of Biotechnology* presentada en 1991 en el castillo Frankenberg de Aachen, Alemania. Allí, Dion elaboró un cuestionamiento de las interpretaciones románticas y bíblicas de la búsqueda del conocimiento como una práctica orientada al desastre y posicionó el descubrimiento de la biotecnología en el contexto de la historia del esfuerzo humano por recrear la naturaleza a su propia imagen.

Otros artistas apelaron al acervo cinematográfico gótico. Así, Douglas Gordon retomó *Psicosis* (*Psycho*, 1960) de Alfred Hitchcock en su instalación *24 Hour Psycho*. A través de la modificación de la cantidad de fotogramas que se proyectan por segundo, Gordon consiguió que la duración del film dirigido por Hitchcock adquiriera una duración de veinticuatro horas. El norteamericano Tony Oursler apeló a *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960) en su instalación *4* y el fotógrafo norteamericano Gregory Crewdson incluyó referencias a la filmografía de David Cronenberg en una parte considerable de su obra. A su vez, Aida Ruilova basó sus videos en las películas de terror de la serie B y Paul Pfeiffer construyó una serie de piezas que recrean sets de films de terror de Hollywood, como *El exorcista* (William Friedkin, 1973) o *Aquí vive el horror* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979), en los cuales lo doméstico es infiltrado por lo sobrenatural.

El renacimiento del goticismo también se manifiesta en una serie de obras que problematizan la representación de lo monstruoso. En particular, diversos artistas se propusieron reflexionar en torno a las transformaciones operadas sobre el cuerpo en la contemporaneidad y acudieron al goticismo en la búsqueda de tópicos o tradiciones para reflexionar al respecto. Las fotografías de Cindy Sherman son ilustrativas de esta tendencia. Su apelación al repertorio de los cuentos de hadas, realizada a través de una inversión de la pasividad habitual de sus heroínas, constituye un ejemplo privilegiado de estas apropiaciones. Si las primeras fotografías de Sherman se centraban en su propio cuerpo, a continuación experimentó con la inclusión de muñecas y miembros de cuerpos artificiales. Otros artistas desarrollaron experimentaciones cercanas. La inglesa Abigail Lane introdujo cadáveres de cera y fragmentos artificiales de cuerpos en sus instalaciones y los escultores norteamericanos Keith Edmier y Robert Gober construyeron sus esculturas a partir de la sumatoria de reproducciones de fragmentos de cuerpos humanos. Un grupo notable de estos

artistas postularon en sus trabajos la relación de proximidad existente entre lo humano y lo maquínico, posicionando al *robot* y al *cyborg* como sus manifestaciones más frecuentes.

Un breve repaso por la recuperación del goticismo operada por el arte contemporáneo también debería incluir la escultura *Cultural Gothic* (1992), realizada por el norteamericano Paul McCarthy, en la que se tematiza la dimensión siniestra de los secretos familiares; la representación de la esfera cotidiana practicada por Robert Gober en la que se invierten las asunciones de la normalidad y la cotidianeidad deviene el campo de batalla de los monstruos; los retratos fotográficos presentes en la instalación *Sibylle* (1998) del suizo Olaf Breuning que retratan el cuerpo femenino en su distorsión de imágenes célebres de la historia del arte; la reelaboración de la historia de Hansel y Gretel llevada adelante por la norteamericana Sue de Beer en su instalación *Hans und Grete* (2003), así como su exploración del universo de las actuales jóvenes góticas presente en su video instalación *The Dark Hearts* (2003); las esculturas de los hermanos ingleses Dinos y Jake Chapman, *Great Deeds Against the Dead* (1994), realizadas a partir de la serie de *Los desastres de la Guerra* de Goya y el imaginario mórbido presentado por la norteamericana Chloe Piene en su video *Blackmouth* (2003).

Por último, el fenómeno del renacimiento del goticismo también podría analizarse en el terreno de los medios masivos de comunicación. En particular, la televisión llevó a cabo una voluminosa producción centrada en este acervo narrativo. A partir de mediados de la década de 1990, la repercusión inesperada de *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, 1997-2003) señaló el interés en este tipo de programas. Su secuela, *Ángel* (*Angel*, 1999-2004) y la serie inglesa *Ultraviolet* (1998) confirman el interés despertado por las historias de vampiros y sus perseguidores. Los vampiros también son los protagonistas de *True Blood* (2008-) y *The Vampire Diaries* (2009-), en tanto los *zombies* protagonizan *Dead Set* (2008) y *The Walking Dead* (2010-). Otras series que participan de la narrativa gótica son *Riget*, realizada por Lars Von Trier en 2004, *Rose Red* (2002), *American Horror Story* (2011), *American Horror Story: Asylum* (2012) y *Supernatural* (2005-), entre muchas otras.

En la variabilidad de los textos mencionados sobresale una recurrencia, derivada de uno de los aspectos más consuetudinarios de la narrativa gótica: la importancia adjudicada a las figuras representativas de diferentes modalidades de la otredad. En este sentido, si bien los

personajes monstruosos fueron y son los habitantes privilegiados de esta narrativa, en ellos no se agota la formalización del territorio de lo otro. Por el contrario, la emergencia del CGC supuso una modificación radical en la forma de concebir a la otredad. La tesis intentará demostrar que si bien este cine recupera rasgos, tópicos y figuras de la tradición narrativa gótica, implica a su vez distorsiones, transgresiones y subversiones de este linaje. El *corpus* de la tesis está integrado por un conjunto de textos filmicos heterogéneos. En algunos casos, se trata de films con una fuerte impronta experimental y de escasa circulación comercial, como *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002), *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life* (Stephen y Timothy Quay, 1995) y *The Piano Tuner of EarthQuakes* (Stephen y Timothy Quay, 2005). En otros, se trata de films de gran repercusión pública, como *Criatura de la noche (Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008), *El joven manos de tijera (Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990), *El secreto de Mary Reilly (Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996), *La leyenda del jinete sin cabeza (Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999) y *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001). Entre las variabilidades existentes en el interior del *corpus* sobresalen las condiciones de producción (extendidas entre el cine industrial hollywoodense encarnado por los films dirigidos por Tim Burton hasta la financiación de la televisión pública canadiense del film realizado por Guy Maddin) así como el origen diverso de los cineastas y sus films (Maddin y su film son canadienses; los hermanos Quay son norteamericanos, pero viven y producen sus films en Inglaterra; Amenábar es chileno, aunque vive y filma en España y *Los otros* es una coproducción norteamericano-española; Stephen Frears es inglés, pero su film fue producido por capitales norteamericanos; y tanto Tomas Alfredson como su film son suecos).

La existencia de esta heterogeneidad, sin embargo, no disminuye la cohesión del *corpus*. Por un lado, esto se debe a la recurrencia no generalizada de determinados procedimientos y concepciones. El señalamiento de estos se presenta en el comienzo de cada uno de los capítulos dedicados a analizar los films. Así, se puntualiza la frecuente aparición de intercambios entre el arcaísmo y la contemporaneidad en la conformación de los textos; su tendencia a explorar los confines del modo fantástico; la revisión de la figura del autor; la emergencia de una cultura de la apropiación; la posibilidad de reescribir el acervo gótico

inaugurada por la caída de la función del amo; la hibridación genérica y el carácter consuetudinario de ciertos diálogos y referencias.

Por otro lado, este último aspecto permite proponer una cartografía de los antecedentes e influencias privilegiados en el CGC. Así, algunos movimientos y autores aparecen como alusiones y citas frecuentes. La apelación al cine alemán del período de entreguerras, la incidencia del movimiento surrealista, los films de Alfred Hitchcock, la tradición del cine de terror, tanto en su vertiente clásica como moderna, la literatura de Robert Walser, el cine inglés producido por la compañía Hammer, la animación de Jan Švankmajer, constituyen algunos de sus principales referentes. En este sentido, tanto la posibilidad de establecer cruces entre los textos en función de su propia construcción de linajes como la cohesión derivada de la asunción de determinadas concepciones y recursos aseguran la cohesión del *corpus* propuesto.

En cuanto a la estructura de la tesis, debe señalarse que su primer capítulo intenta descifrar la relación que se establece entre la otredad y la representación. Para hacerlo, se tienen en cuenta los abordajes sobre la otredad planteados por Emmanuel Levinas y Jacques Derrida. Al mismo tiempo, se plantea un acercamiento a esta noción a través de su vínculo con la representación. La postulación del carácter representativo de la otredad introduce una serie de problemas y campos de interés. Entre ellos, la posibilidad de reflexionar en torno a las representaciones artísticas de la otredad. Aquí se encuentra uno de los principales desafíos de la presente tesis. El segundo y el tercer capítulo se orientan a periodizar la historia de la literatura y el cine góticos. En ambos casos, no se trata de realizar una historia exhaustiva, sino de revisar sus principales configuraciones. En este sentido, el análisis del CGC no puede concebirse sin un repaso por sus antecedentes más notables. A partir de allí, luego de haber propuesto una aproximación del vínculo otredad-representación y de haber realizado un recorrido histórico por la narrativa gótica, es posible adentrarse en el estudio sistemático del *corpus* propuesto.

Al respecto, debe destacarse que los films seleccionados se centran en figuras consideradas claves en la tradición de la narrativa gótica. Por este motivo, antes de los análisis correspondientes, se presentará la importancia que estas cuatro figuras (el vampiro, el autómatas, el doble y el fantasma) detentaron en la historia del goticismo. Cada una de ellas articula dos de los textos filmicos estudiados: el vampiro en *Dracula: Pages from a Virgin's*

Diary y Criatura de la noche; el autómeta en *El joven manos de tijera* y *The Piano Tuner of EarthQuakes*; el doble en *El secreto de Mary Reilly* e *Institute Benjamenta*; y el fantasma en *Los otros* y *La leyenda del jinete sin cabeza*. Al mismo tiempo, en cada uno de estos sub-grupos, uno de los textos filmicos se postula como una recuperación cercana de textos claves del acervo literario gótico (*Dracula*, *El joven manos de tijera*, *El secreto de Mary Reilly* y *Los otros*), en tanto el resto propone apropiaciones más originales. Finalmente, en cada uno de estos sub-grupos el análisis privilegiará un eje en particular, dedicado a indagar la representación de la otredad. El vampiro será estudiado a partir de la figura del monstruo; el autómeta mediante la apelación al análisis del espacio; el doble a partir de la importancia de la mirada en la constitución de la otredad; y el fantasma a través de la configuración temporal.

La voluntad de realizar un análisis exhaustivo condujo a la elección de cierta amplitud teórica y metodológica. La necesidad de proponer un estudio que diese cuenta de la complejidad textual del *corpus* implicó la inclusión de corrientes teóricas heterogéneas y modelos analíticos variados. Cada uno de los ejes estudiados (espacio, tiempo, personajes y punto de vista) es abordado desde perspectivas distintas. Esta heterogeneidad, lejos de suponer una dificultad, implica una posibilidad de abordaje más profunda de la problemática cuestión de las modalidades de representación de la otredad. No sólo se recurre a múltiples teorías, sino que la tesis aventura ciertos entrecruzamientos del discurso cinematográfico con otros discursos que interrogaron esta temática.

En este sentido, es necesario precisar que los diálogos que se establecen entre los films y determinadas teorías y categorías sobre la otredad se alejan de la concepción del cine como una ilustración de estas conceptualizaciones previas. Por el contrario, la tesis postula que el cine puede constituirse como un territorio reflexivo acerca de la otredad. Por eso, las teorías serán consideradas como contrapuntos para pensar los abordajes de los films. Algunas de estas aproximaciones resultan particularmente valiosas en los estudios propuestos. Entre ellas, se destaca el interés de la categoría de monstruo sostenida por Michel Foucault en *Los anormales* y los acercamientos a esta figura planteados por Omar Calabrese y la *monster theory*. Las herramientas ofrecidas por Zygmunt Bauman resultan relevantes para escrutar la espacialización de la otredad en las sociedades contemporáneas. Algunos representantes de la teoría postcolonial, como Homi Bhabha y Gayatri Chakravorty Spivak,

presentan categorías significativas para evaluar ciertas concepciones actuales de la subjetividad. Por ese motivo, resultan nodales para analizar la representación de la otredad. Finalmente, las categorías avanzadas por Jacques Derrida en torno al fantasma son relevantes para analizar las concepciones temporales de la otredad.

El diálogo entre el cine y las teorías sobre la otredad estará centrado en una serie de interrogantes en torno a la mirada, el saber, el tiempo y el espacio del otro. ¿Cómo puede el cine acercarse a la representación de la otredad? ¿Qué propuesta lo distingue de los acercamientos ya existentes? ¿Qué interés puede tener el discurso audiovisual en el terreno de la reflexión sobre la otredad en la sociedad contemporánea? ¿Por qué el goticismo ofrece un territorio productivo para estas representaciones? La tesis se propone responder a estas preguntas a través de un examen detenido de los textos filmicos que conforman el *corpus*.

Finalmente, es necesario introducir dos aclaraciones de índole formal. Por un lado, debe indicarse el modo en el que los textos filmicos son citados. La primera vez que se los menciona, se presenta el título con el cual el film fue estrenado en Argentina. Entre paréntesis se incluye el título original, el nombre de su director/a y el año en que fue realizado. Los films no estrenados en Argentina se presentan con su título original. Las referencias a films ya comentados no repiten esta información. Por otro lado, la tesis incluye un anexo con las fichas técnicas de los films.

II- Otredad y representación

La proposición del carácter representativo de la otredad promueve la aparición de una serie de problemas. Entre ellos, sobresale no sólo la necesidad de dilucidar en qué sentido puede señalarse que la otredad es representable, sino también indagar acerca de cuáles son sus mecanismos configuradores. A su vez, es imprescindible explorar si la aceptación de su representabilidad implica sostener que la otredad se agota en su mero carácter representativo. En principio, debe puntualizarse que partir de una definición relacional de otredad y representación permite evadir el riesgo de esencializar la diferencia. Así, emerge la posibilidad de evitar la consideración de lo otro como una esencia a ser descubierta o precisada. La otredad, por el contrario, será concebida como una construcción. Por este motivo, el otro sólo puede conocerse a través de la mediación introducida por la representación.

Este rasgo de la otredad conduce al requerimiento de plantear una noción de representación alejada de toda forma de esencialismo. Al respecto, surgen diversos interrogantes: ¿hay algo oculto detrás de la representación? ¿Qué riesgo introduce la concepción de la otredad como representación? A partir de este cuestionamiento de las nociones de otredad y representación, se debe volver al principio: en qué sentido lo otro es representado. Si lo otro funciona como representación, entonces, ¿qué se conoce del otro? Y si no se accede a las representaciones, ¿a qué se puede tener acceso?

1- La ética imposible del otro

La problemática de la otredad ocupó un lugar relevante en la historia de la filosofía. A su alrededor se articularon diversos discursos que colaboraron en la configuración de la

filosofía como campo. Estos siglos de tradición, sin embargo, fueron cuestionados desde diferentes perspectivas a partir de la clausura del siglo XIX. Uno de los quiebres que permitió repensar las concepciones existentes acerca de la otredad fue el introducido por Emmanuel Levinas a mediados del siglo XX. Durante gran parte de su producción filosófica, Levinas problematizó la noción de lo otro, abordándola en distintos textos con un grado creciente de profundidad y complejidad¹. Maurice Blanchot comprendió la ruptura que el pensamiento levinasiano introdujo en el campo filosófico occidental cuando sostuvo, en *L'Entretien infini*, que “hay algo ahí como un nuevo arranque de la filosofía y un salto que tanto ella como nosotros mismos nos vemos animados a dar” (*apud* Derrida, 2005: 214).

La ruptura más significativa impulsada por la filosofía de Levinas radica en su repudio a las filosofías previas, subsumidas en lo que denomina “ontología”. Según Simon Critchley, “*ontología* es el término genérico con el que Levinas designa cualquier relación con la alteridad que es reductible a la comprensión o el entendimiento” (Critchley, 2004: 18). Para Levinas, las corrientes filosóficas precedentes intentaron dar cuenta de la otredad en términos racionales. Fueron ontológicas porque buscaron comprender y, por lo tanto, reducir al otro a lo que puede comprenderse del otro a partir de los esquemas de lo mismo. Por el contrario, Levinas cree que el otro no es un fenómeno, sino un enigma, algo refractario a la intencionalidad y opaco al entendimiento. Por eso, el principal objetivo en *Totalidad e infinito* reside en describir una relación irreductible a la comprensión. Allí precisa que “el otro es precisamente lo que no se puede neutralizar en un contenido conceptual. El concepto lo pondría a mi disposición y sufriría así la violencia de la conversión del Otro en Mismo” (Levinas, 1977: 25). Para Levinas, la relación con el otro

¹ Jacques Derrida (2005) concibe la práctica filosófica de Levinas como una ola que rompe en la playa, siempre una misma ola que retorna y repite su movimiento cada vez con mayor intensidad. Por otro lado, es necesario señalar que, más allá de este proceso de intensificación, la producción filosófica de Levinas suele segmentarse en tres períodos: el “erótico” (1930-1949) incluye su tesis sobre Husserl y concluye con la publicación de *El tiempo y el otro*; el “ético” (1949-1961) gira en torno a la problemática estudiada principalmente en *Totalidad e infinito*; y el de la “trascendencia metafísica” (a partir de 1961), en el que se destacan sus lecturas talmúdicas y la publicación de *De otro modo que ser*.

no puede establecerse en términos de dominación y su rechazo a la ontología se debe a que ésta es siempre una práctica reduccionista de dominación.

Para superar la ontología, Levinas apuesta a la constitución de una ética basada en el otro. Delimita una ética entendida como una relación de responsabilidad infinita hacia la alteridad. La ética consistiría en ubicar un sitio de la alteridad que no se puede reducir a lo mismo. El reconocimiento del carácter irreductible del otro constituye el fundamento de su filosofía. Levinas llama “trascendencia del otro” a este reconocimiento de lo que no se puede saber del otro y a la necesidad de respetar esa separación entre lo mismo y lo otro. Cree que allí radica uno de los aprendizajes adquiridos por el hombre a lo largo del siglo XX². Al mismo tiempo, está atento a no caer en la trampa de la “alteridad lógica”, en la que lo otro sería lo otro de lo otro, y por ende, ser para sí: sí mismo, reconciliado consigo mismo. Levinas elige la experiencia de lo radicalmente otro y no del domesticado otro de lo otro.

La ética levinasiana depende de la aceptación de la importancia de la “responsabilidad”. La relación con el otro es asimétrica dado que se es responsable por el otro y no se espera ninguna retribución. Es necesario hacerse cargo no de la existencia propia, sino de la indigencia ajena. Por eso, “Ser responsable es abrirse pasivamente [...] abnegadamente a la insondable muerte y al sufrimiento del ‘otro-ahí’” (Levinas, 1993: 32). La responsabilidad implica la imposibilidad de hurtarse a ella, a su llamado, a la recepción de su orden.

En la ética de Levinas, la responsabilidad está antes que la libertad. De ahí deriva el altruismo del sujeto atento al otro-ahí. En *Filosofía, justicia y amor*, donde emprende una búsqueda de aquello que constituye lo esencial de la conciencia humana, sostiene que esta esencia reside en que “todos los hombres son responsables unos de otros, y yo más que los demás” (Levinas, 1982: 133). La relación ética requiere la ingratitud del otro porque el movimiento del mismo al otro no debe retornar jamás. La ingratitud es necesaria porque la gratitud sería precisamente el retorno del movimiento a su origen. La relación ética es no

² La referencia a los aprendizajes adquiridos a lo largo del siglo XX no puede pensarse fuera de cierto marco histórico y biográfico. Levinas pertenecía a una familia lituana de origen judío. Durante la Segunda Guerra Mundial fue deportado a un campo de concentración cercano a Hannover, en tanto su mujer y su hija fueron refugiadas en un monasterio de San Vicente de Paúl, en los alrededores de Orléans. La mayor parte de su familia, que había permanecido en Lituania, resultó aniquilada.

recíproca. En sus palabras, “en el campo de la experiencia específicamente moral, la asimetría de la relación con el Otro se expresa por la imposibilidad moral de exigir al otro lo que me exijo a mí mismo” (Levinas, 1993: 38).

Este otro radical, radicalmente exigente, se manifiesta a través de su “rostro”. El rostro es la forma en que el otro se manifiesta a sí mismo, excediendo la idea del otro en mí. En un ensayo sobre Levinas, Félix Duque señala que, ante el rostro, la reacción altruista supone abrirse al mandato “no matarás”, es decir, “no reducirás mi desnuda alteridad a la mismidad de tus esquemas de “apropiación”, no me tendrás por medio ni por objeto [...]: no harás, en definitiva, de mi desnudez esquivar el objeto de una actividad intencional (Duque, 1993: 35). En este sentido, el rostro pone de manifiesto la asimetría constitutiva de la relación con el otro e indica con claridad la responsabilidad que implica. El rostro se manifiesta en su desnudez, y ésta “es indignidad, y ya súplica en la lealtad que me señala. Pero esta súplica es exigencia” (Levinas, 1993: 60).

La obra de Levinas tiende, al mismo tiempo, a generar una ligazón entre la ética y la política. En sus dos textos principales, *Totalidad e infinito* y *De otro modo que ser*, “Levinas trata de construir un puente entre la ética, concebida como la relación no-totalizable con el otro ser humano, y la política, entendida como la relación con lo que él llama “el tercero”, o sea, todos los otros que forman la sociedad” (Critchley, 2004: 35). A partir de allí, Levinas decide analizar las bases éticas sobre las que puede erigirse una sociedad en la que la relación entre los sujetos no se invista como una relación de dominación. La ética levinasiana, caracterizada por la asimetría, la ingratitud y la no reciprocidad, es, como señala Critchley, imposible exigente.

Levinas postula que hay un otro configurado como enigma, indescifrable, irreductible a la conciencia de lo mismo (es el rostro del otro, de donde surge la ética). Siempre hay algo incognoscible en el otro, un resto inabordable. La imposibilidad de saberlo todo del otro, la existencia de ese excedente, es la otredad del otro, su trascendencia. Pero, al mismo tiempo, hay una representación del otro que lo simplifica. Ese otro simplificado, despojado de su trascendencia, es el otro representado. Como sostiene Levinas, la representación depende de la luz, de la posibilidad de la visión. La luz, asimilada a la racionalidad, constituye otra forma de reducir al otro. En *El tiempo y el otro* indica que “la luz es aquello merced a lo cual hay algo que es distinto de mí, pero como si de antemano saliese de mí. No hay en el

objeto iluminado extrañeza radical. Su trascendencia está envuelta en la inmanencia” (Levinas, 1993: 104). La representación domestica al otro, lo somete. La representación queda recluida dentro del orden de lo mismo. En la representación, lo otro se disuelve en lo mismo.

La exigencia radical de la ética levinasiana parece constituir la como una imposibilidad. Pero en su propia búsqueda inalcanzable inaugura una serie de cuestionamientos. En su definición del “ser para otro”, Levinas anticipa el desplazamiento que atravesará su producción. Derrida puntualiza al respecto que Levinas sostenía, en la intimidad, que lo que le interesaba no era tanto la ética como, en realidad, “la santidad de lo santo” (Derrida, 2005: 211). Quizás su reflexión sobre lo otro quede bajo la posibilidad de acceder, por su mediación, a la santidad de lo santo. Algunos cuestionamientos a la concepción levinasiana de la otredad profundizan esta cercanía problemática entre la relación ética con el otro y la santidad, al mismo tiempo que interrogan la posibilidad de evadir la representación del otro, y finalmente, analizan ciertas aporías presentes en el posicionamiento de Levinas sobre la otredad.

2- La otredad representada

En *La hospitalidad* (2006), Derrida plantea la posibilidad de analizar la otredad a partir de la figura del “extranjero”. En su concepción, éste equivale a la formulación de una pregunta. Su gesto interrogador logra introducir una crisis en la estabilidad del anfitrión. Por eso, Derrida define al extranjero como aquel que, al plantear la primera pregunta, pone en duda a la mismidad y concita el desconcierto y el asombro. Por este motivo, en palabras de Derrida, “el extranjero sacude el dogmatismo amenazante del *logos* paterno” (Derrida, 2006: 13). La pregunta instalada por el extranjero promueve un colapso de la seguridad de la mismidad del anfitrión. Sin embargo, ese mismo asombro puede ser domesticado,

expulsado, convertido en mismidad. En esa dirección se orienta el trabajo del poder, a la restitución del orden amenazado por la pregunta radical del extranjero³.

La definición del otro a partir de la pregunta que instala es relevante porque permite comprender la “aporía de la proximidad moral” que Zygmunt Bauman analiza en la concepción levinasiana de la otredad. Bauman señala que si para Levinas “ser para” significa actuar a favor del otro, entonces el bienestar del otro es lo que enmarca mi responsabilidad. Bauman indica que, por lo tanto, “es el Otro quien me ordena, pero yo soy quien debe dar voz a esa orden, hacerla audible a mí mismo. El silencio del Otro me ordena “hablar por”, y “hablar por el Otro” significa conocer al Otro” (Bauman, 2004: 105). Si se es responsable frente al contenido de la orden que procede del otro, entonces es necesario buscar ese contenido. Bauman precisa

pero no puedo encontrar el contenido salvo “representándolo”, uniendo las partes como *mi conocimiento*. Lo que “encuentro” es la orden *del Otro* tal como la he articulado; mi representación de la voz del Otro. Este “hallazgo” abre la distancia entre el Otro tal como puede ser para sí y el Otro para el que soy; una distancia que no existía antes (*Ibid.*: 105).

Así, el “ser para” está mediado. El otro es reconstruido como mi creación. Bauman resume su lectura de la concepción de Levinas en una fórmula muy alejada de la ética levinasiana: “llamamos otro a lo que conocemos del otro” (*pássim* Bauman, 2004). De esta manera, y a través de esta aporía, Bauman señala una limitación de la filosofía de Levinas y sostiene el carácter irrecusablemente representativo de la otredad⁴

³ Es necesario señalar que, en *La hospitalidad*, Derrida relaciona la extranjería con la problemática de la lengua: “el extranjero es sobre todo extranjero a la lengua de derecho en la que está formulado el deber de hospitalidad, el derecho de asilo, sus límites, sus normas, su policía, etc.” (Derrida, 2006: 21). Deriva de ahí un cuestionamiento radical: ¿se le debe exigir al extranjero comprendernos, hablar nuestra lengua a fin de poder acogerlo entre nosotros? Pero, “si ya compartiésemos todo lo que se comparte con una lengua, ¿sería el extranjero todavía un extranjero y podríamos hablar respecto a él de asilo u hospitalidad?” (*Ibid.*: 23).

⁴ En *La paradoja de la representación* (2006), Corinne Enaudeau recupera, en relación con esta problemática, la teoría nietzscheana de la interpretación, que indica que el conocimiento “sólo se deja presentar ciertos hechos, aquellos a los cuales puede imponerles la forma de la identidad conceptual, para incorporárselos o rechazarlos. Debe ignorar el resto, lo que no puede reducir a sus propios esquemas: la diversidad de lo no-

Derrida había accedido a una conclusión en algún sentido equivalente cuando, en un ensayo sobre la filosofía de Levinas, *Violencia y metafísica* (1989a), intentó cuestionar la formulación de Levinas sobre una alteridad absoluta y afirmar la innegable necesidad de expresar la alteridad en el lenguaje filosófico del *logos* griego. De esta manera, se aleja de la postura levinasiana que defiende que la relación con la otredad absoluta no puede formularse en los términos tradicionales de la razón y el conocimiento.

Por otro lado, Derrida analiza, en *La hospitalidad*, otra paradoja vinculada con la problemática de la otredad y la extranjería. Indica que en la “relación de hospitalidad” se debe establecer una diferencia entre la “hospitalidad absoluta” y el “pacto de hospitalidad”. La Ley de la hospitalidad absoluta ordena romper con la hospitalidad de derecho. Entre la Ley de la hospitalidad y las leyes de la hospitalidad se establece una antinomia no dialectizable. Y allí puede identificarse la pervertibilidad esencial de la Ley, dado que

la ley incondicional de la hospitalidad necesita de las leyes, las requiere. Esta exigencia es constitutiva. No sería efectivamente incondicional, la ley, si no debiera devenir efectiva, concreta, determinada, si ese no fuera su ser como deber-ser. Correría el riesgo de ser abstracta, utópica, ilusoria, y por lo tanto transformarse en su contrario. Para ser lo que es, la ley necesita así de las leyes que, sin embargo, la niegan (Derrida, 2006: 83).

Al mismo tiempo, las leyes de la hospitalidad dejarían de serlo si no estuviesen guiadas por una Ley de la hospitalidad. Ambas parten de una definición relacional, de su mutua dependencia. Para dar cuenta de esta relación, Derrida acude a la noción de “esquemas intermediarios”, es decir, aquellos esquemas que garantizan la indisociabilidad de la diferencia. Por ello, señala que “entre una ley incondicional y un deseo absoluto de hospitalidad por una parte y, por otra parte, un derecho, una política, una ética condicionales, existe diferencia, heterogeneidad radical, pero también indisociabilidad. Una invoca, implica o prescribe a la otra” (*Ibid.*: 147).

Para Anne Dufourmantelle, la distinción que expone Derrida entre la Ley de la hospitalidad incondicional y las leyes de la hospitalidad es primordial, porque la hospitalidad absoluta amenaza a una sociedad que tiende a totalizar el poder fragmentando la responsabilidad. Sin embargo, explica Dufourmantelle, “esta Ley de la hospitalidad debe seguir siendo

idéntico, lo heterogéneo” (Enaudeau, 2006: 180).

pensada como una imantación que ‘atormenta’ la quietud de las leyes de la hospitalidad” (Dufourmantelle, 2006: 66-68). La imposibilidad de satisfacer esta Ley de la hospitalidad, que es simultáneamente la que rige a las leyes particulares, genera el malestar social indicado, inscribe la constancia de la crisis de unas leyes que no pueden satisfacer una Ley que se pretende absoluta e incondicional.

Derrida está interesado en las limitaciones de esta Ley de la hospitalidad, en su imposibilidad. Por eso, subraya el carácter paradójico de su definición. Dice al respecto que “no existe hospitalidad, en el sentido clásico, sin soberanía del sí mismo sobre el propio hogar, pero como tampoco hay hospitalidad sin finitud, la soberanía sólo puede ejercerse filtrando, escogiendo, por lo tanto excluyendo y ejerciendo violencia” (Derrida, 2006: 59). De esta manera, propone uno de los límites más paradójicos de la Ley de la hospitalidad: el ofrecimiento hospitalario al otro depende de la supresión de la hospitalidad hacia los otros extranjeros. Así, la hospitalidad no deja de ser un gesto de violencia, hostilidad y exclusión. A su vez, en caso de extremar esta Ley de la hospitalidad, se alcanza un nuevo límite. Derrida señala que en esta Ley de la hospitalidad incondicional, es “*como si* el extranjero, pues, pudiera salvar al dueño de casa y liberar el poder de su anfitrión; es *como si* el dueño de casa fuera, como dueño de casa, prisionero de su lugar y de su poder, de su *ipséité*, de su subjetividad” (*Ibid.*: 123). El huésped detenta, de este modo, un enorme poder sobre su anfitrión. La hospitalidad pura se articula en torno a una paradoja: su cumplimiento implicaría la renuncia a la familia y a todo lo que dificulte esta relación de hospitalidad⁵. Pero, señala Derrida, el rechazo de la familia, de lo familiar, conduce a confirmar a la hospitalidad pura en su imposibilidad.

Frente a la emergencia de estas complejidades, resulta posible partir de una definición relacional de otredad y mismidad. Quizás así se entienda la “defensa de la contaminación” esgrimida por Derrida. Ésta se inscribe en su cuestionamiento al binarismo que estructura la

⁵ Derrida decide ejemplificar esta dificultad apelando a la historia de Lot y sus hijas, extraída del Génesis. En Sodoma, Lot aloja en su casa a unos huéspedes. Esa noche, los habitantes de Sodoma asisten a la puerta de su casa y exigen que se les permita disponer sexualmente de sus visitantes. Frente a esta situación, Lot privilegia la Ley de la hospitalidad por sobre la protección de su familia y, para satisfacer a los iracundos habitantes de Sodoma, ofrece a éstos a sus dos hijas vírgenes.

metafísica occidental⁶. Derrida asienta su filosofía en la necesidad de la contaminación, en la ruptura de la pureza. Cree en un parasitismo del ser por el otro y del otro por el ser. La definición de uno se imbrica en la del otro.

Derrida también se interroga acerca del proceso de identificación y del establecimiento de lo mismo mediante la relación con el otro. En *El monolingüismo del otro* explora la diferencia existente entre la noción de identidad, pensada como algo dado, fijo y estable, y el “proceso de identificación”. Para Derrida, en éste el yo que se configura es “el sitio de una situación inhallable, que siempre remite a otra parte, a otra cosa, a otra lengua, al otro en general” (Derrida, 1997: 47). En este proceso, la lengua desempeña un rol central. Pero la lengua⁷ es siempre una monolengua “de el otro”: y es de el otro porque no indica tanto propiedad como procedencia: “la lengua está en el otro, viene del otro, es *la* venida del otro” (*Ibid.*: 109). El monolingüismo del otro implica que nunca se posee la lengua que se habla. “Nunca se habla más que una lengua, y ésta, al volver siempre al otro, es, disimétricamente, del otro, el otro la guarda” (*Ibid.*: 59). Si bien Derrida desarrolla su explicación a partir del caso específico de los judíos de Argelia, señala que resulta extensible a la identidad y la lengua en general. Indica que

pese a las apariencias, esta situación excepcional es al mismo tiempo ejemplar, ciertamente, de una estructura universal; representa o refleja una especie de ‘alienación’ originaria que instituye a toda lengua como lengua del otro: la imposible propiedad de toda una lengua (*Ibid.*: 104).

⁶ Aunque resulta imposible dar cuenta de la complejidad de la deconstrucción, es posible señalar, en palabras de Marc Goldschmidt, que “la deconstrucción comienza, en efecto, por *invertir* el valor de las oposiciones metafísicas, y por sobrevaluar lo que siempre ha sido subvaluado con el objetivo de *neutralizar* esas oposiciones, para luego *desplazarlas* y *crear nuevos* conceptos” (Goldschmidt, 2004: 20). Conforman una estrategia política que busca “desplazar y reelaborar lo que siempre ha sido minorizado, oprimido, reprimido, despreciado, dominado; mostrar que aquello que es dominado desborda y constituye lo que domina. Por esta razón, la deconstrucción siempre es deconstrucción del poder en sus principios” (*Ibid.*: 20).

⁷ Derrida deriva su reflexión sobre la lengua y el proceso de identificación a partir de dos proposiciones contradictorias: Nunca se habla más que una sola lengua
2- Nunca se habla una sola lengua.

En este rasgo reside el carácter político de los procesos identitarios y de la relación con la lengua del otro, porque allí donde no existe la propiedad natural y tampoco el derecho de propiedad en general, allí donde se reconoce esa des-apropiación, “es posible y se vuelve más necesario que nunca identificar, a veces para combatirlos, movimientos, fantasmas, ‘ideologías’, ‘fetichizaciones’ y simbólicas de la apropiación” (*Ibid.*: 104-105). La lengua que procede del otro es, también, una lengua de la que es posible apropiarse. Pero la conclusión derridiana es que la conformación de este proceso de identificación resulta inimaginable sin el otro, sin la lengua que procede del otro. La relación entre lo mismo y lo otro, entonces, se define en ese territorio intermedio, en un espacio de cruce. Si el otro es definido a partir de las representaciones de lo mismo, lo mismo no puede desarrollarse sin el pasaje por el otro. De ahí esta “poética de la contaminación” desarrollada por Derrida. La contaminación está en el basamento de lo mismo y de lo otro. Y lo que media esta relación de contaminación es una representación o una serie de representaciones.

3- La representación originaria

Si se sostiene que la otredad se define por su carácter representativo, entonces se debe precisar qué noción de representación se presupone. En principio, debe señalarse que las maneras de comprender o definir la representación son múltiples y contradictorias. Los variados intentos tendientes a dar cuenta de este concepto sufrieron diversas transformaciones históricas y la misma noción fue recorriendo distintas definiciones. Corinne Enaudeau, en *La paradoja de la representación* (2006), indica que desde Platón hasta la publicación de *La paradoja del comediante* de Diderot, en 1769, toda reflexión sobre la representación implicaba una presencia oculta, un origen que podía ser recuperado. Por eso, se buscaba el rostro bajo la máscara, el adentro debajo del afuera. El siglo XVIII asistió a la crisis de esta creencia. A partir de allí, comenzó a concebirse un mundo conformado por representaciones, detrás de las cuales no se oculta más que un sustrato infinito e indefinido de otras representaciones.

Para Enaudeau, es necesario comprender que “no hay otra realidad, otro sujeto ni otro objeto que los que resultan del juego de las miradas y de los discursos que los ponen en escena” (Enaudeau, 2006: 21). No hay un momento en el que haya comenzado la representación. La representación constituye al sujeto y se configura como su propietaria. Nuestra pertenencia a la representación, dice Enaudeau, es inmemorial. El origen previo a la representación está ausente. Por este motivo, concibe una “representación originaria”. Al respecto, puntualiza que “la representación es originaria, no tiene antes ni afuera. No hay una verdad a salvar que haya olvidado, no hay un comienzo que gobierne el juego de la reproducción, que abra la serie de los representantes” (*Ibid.*: 32). El mundo no tiene otra presencia que el cuadro que se erige de él. La representación no reproduce un existente previo, sino que hace por sí sola todo el original, ella es la creación⁸.

Enaudeau, finalmente, enuncia la que define como la “paradoja de la representación”: existe, por un lado, una “transparencia de la representación”: ella se borra ante lo que muestra, genera la ilusión de que lo representado está allí. Pero, por otro lado, existe una “opacidad de la representación”: ésta sólo se presenta a sí misma, se presenta representando a lo representado, lo eclipsa y lo suplanta, y, por lo tanto, duplica su ausencia.

Un posicionamiento cercano en torno a esta problemática es el desarrollado por Jacques Derrida. Su concepción de la representación depende de su cuestionamiento de la noción de “origen”. Por ello, requiere retomar la “hipótesis gramatológica” esbozada en *De la gramatología*. En ésta, procede a deconstruir la jerarquía fonocéntrica y a rechazar la noción de escritura como una representación segunda (signo de signo) y derivada del lenguaje propio, o propiamente dicho, que sería la palabra hablada. Esta revisión del concepto de escritura le permite someter a cuestión todo concepto de lenguaje dominado por el significado y deconstruir el sistema de oposiciones conceptuales de la metafísica que subordina la escritura al habla.

⁸ En este punto, Enaudeau recurre nuevamente a la teoría de la interpretación de Nietzsche para subrayar que “no hay hechos, sólo interpretaciones, lecturas, representaciones. La realidad no tiene un sentido preexistente, sino que es un proceso continuo de creación de sentido, en el que cada fuerza percibe, se representa, evalúa (en síntesis, interpreta) las fuerzas rivales y quiere imponerles su forma, es decir, su sentido” (*Ibid.*: 178).

A partir de aquí, Derrida problematiza, en *Envío*, la legitimidad o los límites del concepto de representación⁹. Allí puntualiza que hay, en general, dos condiciones para fijar el sentido de una palabra o para dominar la polisemia de un vocablo: la existencia de una invariante bajo la diversidad de las transformaciones semánticas y la posibilidad de determinar un contexto de forma saturante. Sin embargo, sostiene que el gesto filosófico más frecuente consiste en intentar pensar lo que quiere decir un concepto en sí mismo. Esto conduce a la palabra a su mayor oscuridad, haciendo abstracción de todo contexto y de todo valor de uso, como si una palabra se regulase sobre un concepto al margen de todo funcionamiento conceptualizado y, en el límite, al margen de toda frase.

En su intento de revisar el sentido de la noción de representación, indica que “la palabra ‘representación’ no traduce ninguna palabra griega de forma transparente, sin residuo, sin reinterpretación y reinscripción histórica profunda” (Derrida, 1989c: 85-86). Derrida intenta desentrañar la complejidad del vínculo que se establece entre el problema de la representación y el de la traducibilidad. Pone así en evidencia una nueva paradoja que regula los intentos filosóficos previos: “antes de saber cómo y qué traducir por ‘representación’, debemos preguntarnos por el concepto de traducción y de lenguaje”. Pero aquí surge la paradoja: ese concepto también se encuentra “dominado frecuentemente por el concepto de representación” (*Ibid.*: 86). Es imposible proceder a deconstruir la noción de representación sin hacer primero lo propio con las concepciones de lenguaje impulsadas tradicionalmente por la filosofía.

Para Derrida, la filosofía se orientaría por el deseo de concebir un lenguaje representativo cuyo destino sería representar algo (representar en el sentido de delegación de presencia). Un lenguaje así se encargaría de representar algo anterior y exterior al lenguaje. El lenguaje considerado de esta manera sería representativo, pero el contenido representado, lo

⁹ En *La retirada de la metáfora* (1989), Derrida propone un análisis de la metáfora que se relaciona estrechamente con el planteo desarrollado acerca de la noción de representación. Su interés radica en mostrar las condiciones de imposibilidad de un programa de lectura retórica de la filosofía que descifre en el texto conceptual su metáfora oculta. Indica que, inevitablemente, el concepto de metáfora que regularía aquella operación de desciframiento sería, a su vez, un concepto filosófico, un “filosofema” (al que habría que aplicar entonces el mismo esquema). El concepto de metáfora, la oposición de un sentido propio y un sentido figurado, la idea del desgaste de las significaciones a partir de un sentido originario y el proyecto de una metaforología general dependen de todo el sistema de oposiciones que configuran la metafísica. De ahí la desconfianza de Derrida ante el concepto de metáfora.

representado de esta representación, sería una presencia y no una representación. Se trataría de un lenguaje concebido como un sistema de sustituciones. Así, “La diversidad equívoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado” (*Ibid.*: 87). Derrida se pregunta si es necesario presumir la unidad de algún centro semántico que ordene la multiplicidad de modificaciones y derivaciones. Y se plantea si “¿no es acaso esa presunción eminentemente filosófica, justamente una de tipo representativo, en el sentido presuntamente central del término, a saber, la presunción de que una única misma presencia se delega en ese sentido, se envía, se junta, y finalmente se reencuentra?” (*Ibid.*: 111). En una concepción semejante, el destino del lenguaje sería representar algo (un sentido, un objeto, un referente y hasta una representación), siempre anterior y exterior a ese lenguaje. Así, “Bajo la diversidad de las palabras de lenguas diversas, bajo la diversidad de los usos de la misma palabra, bajo la diversidad de los contextos o de los sistemas sintácticos, el mismo sentido o el mismo referente, el mismo contenido representativo conservarían su identidad” (*Ibid.*: 86-87). Derrida promueve la puesta en crisis de esa confianza en lo invariante, en la idea de un núcleo estable que se reproduce en las distintas apropiaciones de la noción de representación. El lenguaje se reduciría a

un sistema de representantes o también de significantes, de lugartenientes que sustituyen aquello que dicen, significan o representan, y la diversidad equívoca de los representantes no afectaría a la unidad, la identidad, o incluso la simplicidad última de lo representado (*Ibid.*: 87).

En su intento deconstructivo, Derrida considera necesario retomar la noción misma de representación. Discute, entonces, el “re” de re-presentación. Señala que habitualmente se considera que “en la re-presentación, el presente, la presentación de lo que se presenta vuelve a venir, retorna como doble, efigie, imagen, copia, idea, en cuanto cuadro de la cosa disponible en adelante, en ausencia de la cosa” (*Ibid.*: 92). El re marcaría la repetición. Volver presente se entendería como la repetición que restituye lo ausente gracias a un sustituto.

Pero Derrida indica que a partir de la modernidad, pensada como la “época de la dominación general de la representación”, se produce un cambio central: la cuestión nodal

ya no es el carácter restitutivo de la representación, su pretendida capacidad de hacer presente lo ausente, sino que se acentúa el valor de la representación, en la problemática de su verdad o adecuación a lo que representa. Esta postura se encuentra como el antecedente contra el que se posiciona Derrida. Por este motivo, en *Envío* plantea que la deconstrucción de la representación no debe conducir a la restitución de la inmediatez, la simplicidad originaria, la presencia sin repetición. Para Derrida, como para Enaudeau, la representación es originaria. Sin embargo, Derrida extrema la posición, porque cree que decir que la representación es originaria implica sostener que lo secundario es el origen. Y como el origen no puede ser secundario, entonces la noción misma de origen parece no poder sostenerse. Por eso, procede a reemplazar la problemática de la representación por la de los envíos: “Todo comienza con el remitir, es decir, no comienza” (*Ibid.*: 120).

4- La representación de la otredad

La posibilidad de pensar la relación de lo otro y lo mismo a través de la mediación de la noción de representación se inscribe en lo que Enaudeau denomina una “definición identitaria relacional”. La definición de lo mismo no podría ocurrir sin la participación de lo otro. La nominalidad misma, como indicio de la subjetividad, depende de la aparición del otro. Enaudeau sostiene que “es el otro quien me llama por mi nombre, es el otro quien me reclama su nombre” (Enaudeau, 2006: 80). La definición de la identidad se juega en una situación de identidad y alteridad. Se produce en la identidad consigo mismo y en la no identidad con la otredad. En sus palabras, el sujeto se define por ser y por no ser, es decir, “ser por su identidad consigo mismo, y no-ser por su alteridad respecto del resto. Sin el Otro que diferencia los seres, lo Mismo no se diría de nadie” (*Ibid.*: 82). En la justificación de su definición relacional, Enaudeau recurre al Génesis. Allí se le pregunta al hombre “¿Quién te enseñó que estabas desnudo?”. Y la respuesta es: “la mujer que me diste”. De allí deriva Enaudeau su conclusión: sin el otro sexo, ¿cómo conocer el propio? Y, sin el otro, ¿cómo conocer la propia identidad?

Si se acepta esta relación de imbricación mutua y se acepta que el otro es escuchado, abordado y conocido en su carácter de representación, es necesario concluir que el sujeto, la mismidad, también es representado por el otro. En *Envío*, Derrida sostiene que el sujeto mismo llega a ser no sólo alguien que construye representaciones, sino que es él mismo representación y representante.

De esta manera, mismidad y otredad devienen representaciones. Nunca fueron otra cosa. Y sin embargo, queda pendiente una interrogación: ¿el sujeto puede definirse sólo como representación? Hace falta dilucidar si la representación agota al sujeto, da cuenta de su complejidad. En este punto es posible recuperar a Levinas y su aproximación a la trascendencia del otro. Ese resto no representable es innegable. Lo irrepresentable aparece en relación con esta otredad del otro. Y Derrida señala que depende no sólo de la existencia de aquello que es extraño a la estructura misma de lo representable, sino además a lo que no se debe representar. Lo irrepresentable se posiciona en los lindes de la representación. Finalmente, Derrida se pregunta “¿no es la desaparición, la no-fenomenalidad, el destino de lo completamente-otro y de lo irrepresentable, o de lo impresentable?” (Derrida, 1989c: 119).

Más allá de esto, pensar a la otredad en términos representativos inaugura una serie de interrogantes. Uno de ellos se pregunta cómo se pueden construir representaciones de la otredad en el campo del arte. Cómo puede el cine, por ejemplo, configurar representaciones de la otredad. En este sentido, el *corpus* propuesto constituye un terreno fértil para explorar las potencialidades del discurso artístico para dar cuenta de esta posibilidad. En este sentido, la tesis intentará escudriñar la variabilidad de aproximaciones representativas a la otredad en el marco de un conjunto de textos filmicos que se caracterizan por posicionar al otro en un espacio privilegiado.

III-Configuraciones de la literatura gótica

“el arte gótico [...] es especialmente el arte de aquellos cuyas mentes han sido turbadas por la enfermedad del ensueño” Oscar Wilde

La irrupción de la literatura gótica en la segunda mitad del siglo XVIII modificó el panorama del campo literario inglés. En su desarrollo, ocupó un espacio periférico, pero constante, y su influencia se extendió a otros países de Europa y América. Desde su posicionamiento marginal, y bajo la acusación de carecer de valor estético, construyó un universo donde la recuperación de la Edad Media permitió una reflexión sobre las ansiedades epocales despertadas por la emergencia de la modernidad y la expansión del capitalismo. Desde sus comienzos, su imbricación oblicua con la historia resultó ser uno de sus elementos definitorios. Al respecto, el presente capítulo no pretende realizar un recorrido exhaustivo por su historia, sino señalar las configuraciones principales alcanzadas en su continuo proceso de transformación e indicar su valor como un antecedente imprescindible del CGC.

1- El ensueño gótico (*El castillo de Otranto*)

Lord Horace Walpole (1717-1797), segundo Conde de Oxford e hijo de Sir Robert Walpole, Primer Ministro británico entre 1721 y 1742, inició en 1747 los trabajos que convirtieron Strawberry Hill, su propiedad a orillas del Támesis, en un castillo gótico en miniatura. Parlamentario *whig*, historiador del arte y autor de una profusa correspondencia, considerada uno de los mayores testimonios de la época georgiana, Walpole dedicó casi veinte años de su vida a esta construcción obsesiva. Erudito y coleccionista, diseñó Strawberry Hill como un museo de curiosidades donde confluían las armaduras medievales y las vidrieras góticas, una iglesia con su refectorio, un torreón cilíndrico y una escalera de caracol con balaustrada gótica, blasones murales y papeles pintados con motivos medievales. Su medievalismo superficial almacenaba, con voracidad apropiadora, una sumatoria heterogénea de motivos y recursos de la arquitectura gótica.

En medio de la edificación interminable, el 9 de marzo de 1765 Walpole destinó una carta al reverendo William Cole en la que narra

Una mañana de comienzos del pasado mes de junio, me desperté de un sueño, del que todo lo que pude recordar fue que me encontraba en un viejo castillo (un sueño, por otra parte, muy natural en una cabeza como la mía, siempre llena de historias góticas) y que sobre la balaustrada superior de una gran escalinata, vi una gigantesca mano enguantada de hierro. Por la tarde, me senté y empecé a escribir, sin saber lo que realmente quería contar. La obra fue creciendo en mis manos. Estaba tan absorto en la tarea que terminé la novela en menos de dos meses, teniendo en cuenta que escribía desde después del té, a eso de las seis de la tarde, hasta la una y media de la madrugada (Walpole, 2005: 93-94).

Bajo el influjo de este sueño, Walpole escribió *El castillo de Otranto. Narración gótica* (*The Castle of Otranto. A Gothic Story*, 1764). Ante la infinitud del castillo real, se abocó a la construcción de uno imaginario. En ese sueño, y en la escritura posterior, se produjo el alumbramiento de la literatura gótica. El universo imaginario dispuso, a partir de allí, de una supremacía innegable sobre la exigüidad irreductible de lo real.

En los primeros quinientos ejemplares, impresos en Strawberry Hill el 24 de diciembre de 1764, Walpole empleó un procedimiento recurrente en la posterior literatura gótica: proponer a la novela como una traducción, realizada por William Marshall, de un original renacentista italiano escrito por Onufrio Muralto. Si bien en las ediciones siguientes se suprimió este desplazamiento de la figura de autoridad, se conservó la ubicación de la historia en una remota Edad Media italiana¹. Este gesto también se instituyó como un rasgo fundante de esta literatura naciente: la elección de tiempos y espacios alejados a los del contexto de escritura implicaba la posibilidad de encarnar ansiedades sociales epocales en ámbitos que los tornaran menos riesgosos.

¹ En 1977 el director checo Jan Svankmajer (1934-) realizó *El castillo de Otranto* (*Otrantský zámek*), una trasposición que extrema el recurso empleado por Walpole. El mediometrage se postula como un documental apócrifo que finge seguir la búsqueda arqueológica del verdadero castillo de Otranto llevada a cabo por Jaroslav Vozáb. Frustrado ante la no correspondencia del castillo de Otranto existente en Nápoles con el descrito por Walpole, encuentra por azar las ruinas del castillo de Otrhansky, en Náchod, Checoslovaquia, que pudo ser el origen de la novela. El texto filmico recurre a la combinación de imágenes pretendidamente documentales de los hallazgos arqueológicos con imágenes animadas para representar la historia de la novela. En el desenlace, el arqueólogo no sólo sostiene su hipótesis acerca de la existencia de un referente checo para el castillo literario, sino que asegura que la historia en su totalidad pudo haber ocurrido. Ante la incredulidad del periodista que lo entrevista, Vozáb muestra pruebas de la ocurrencia de los acontecimientos sobrenaturales narrados por Walpole.

La novela gira en torno a uno de los principales terrores del siglo XVIII, la modificación de las leyes que vinculaban primogenitura, propiedad y patriarcado. María Negroni sostiene que si en la relación estrecha de estas tres nociones se asentaba un orden, su puesta en crisis no hizo más que alimentar las pesadillas diurnas de la Inglaterra de la época (Negroni, 1999: 60). En la historia narrada por Walpole, la usurpación del castillo napolitano de Otranto supone una amenaza que afecta los cimientos del orden social. La ruptura de la línea sucesoria desencadena la acción y coloca al castillo en un lugar dominante en la economía del relato. La literatura gótica queda allí configurada como una poética espacial. Los combates centrados en la búsqueda de la apropiación de un espacio organizan la historia y articulan el devenir de la narración. En las batallas por la posesión se define una topografía que se conservó, con modificaciones, a lo largo de las décadas. Los pasadizos secretos y las galerías, los descensos por las escaleras penumbrosas, los dominios subterráneos que conducen a destinos imprevistos y los claustros intrincados que ocupan los ambientes inferiores, definen a Otranto como un castillo fatal, un “laberinto de oscuridad” (Walpole, 1998: 14). A su vez, el castillo se organiza a partir de la duplicidad entre lo visible y lo oculto. Así, las torres negras que se elevan en su desmesura se oponen a los corredores escondidos, los pasadizos invisibles y las puertas secretas. En los espacios de la literatura gótica algo se esconde detrás de lo visible.

Manfred, el protagonista de *El castillo de Otranto*, anticipa la figura central de la narrativa gótica: el tirano. Sus excesos definen una primera aproximación a lo monstruoso. Su escandalosa supresión de las leyes morales, culturales y familiares lo posiciona como el germen del linaje monstruoso de esta literatura. Sin embargo, en este caso se trata de una monstruosidad humana que se origina en un excesivo deseo de poder. Su acto usurpador resulta aterrador porque supone una interrupción en el orden de las continuidades. Al respecto, Maggie Kilgour señala la notable coincidencia existente entre la aparición de esta novela y la emergencia de una nueva clase de burgueses enriquecidos en el mundo del comercio capitalista en expansión. Esta simultaneidad le permite concebir a Manfred como la encarnación de los terrores de una época que asiste a la transformación de su estructura social. La literatura gótica queda posicionada en un territorio equívoco en relación con el surgimiento de estas nuevas clases medias: por un lado, son éstas las que la producen y leen; por otro, la literatura gótica “is part of the reaction against the political, social,

scientific, industrial, and epistemological revolutions of the seventeenth and eighteenth centuries which enabled the rise of the middle class”² (Kilgour, 2006: 10-11).

Esta relación conflictiva entre el presente y el pasado se plantea en dos niveles de la novela. Por un lado, en el plano de su escritura: Walpole promueve la creación de una nueva literatura a partir de la recuperación de un remoto pasado medieval. De este modo, *El castillo de Otranto* ofrece un mito de reconciliación de pasado y presente. El pasado puede ser revivido como una manera de enriquecer la contemporaneidad. Por otro lado, en el plano específicamente narrativo: la novela concluye con la erradicación definitiva de la línea genealógica de los usurpadores y la recuperación del castillo por parte de sus propietarios legítimos. En este sentido, volver al pasado implica una forma de liberarse del presente. A medida que la estatua de Alfonso el Bueno, el propietario original, se restaura y sus piezas se suman para reconfigurar el cuerpo gigantesco, la familia de Manfred se desintegra. La recomposición del pasado entra en una lucha tenaz con la pervivencia del presente.

En este drama de reconocimiento que inaugura la literatura gótica también se introducen otros recursos, tópicos y personajes, como la omnipresencia del destino y el fatalismo; la concepción de la venganza como una tarea sagrada y como un acto de justicia que repara las afrentas pasadas; la proliferante circulación de secretos que se develan en el desenlace; un sentido del humor cruel que se acerca al absurdo³; la confluencia de lo cómico y lo trágico, que aparece como una herencia shakespeariana; los sueños proféticos; la importancia narrativa detentada por el universo de las representaciones (cuadros, esculturas, estatuas); la fragilidad de las doncellas perseguidas; la multiplicación de áticos y sótanos y

2 “es parte de la reacción contra las revoluciones política, social, científica, industrial y epistemológica de los siglos XVII y XVIII que posibilitaron el ascenso de las clases medias” (mi traducción).

3 El sentido del humor constituye el elemento central de los *Cuentos jeroglíficos* (*Hieroglyphic Tales*, 1772) dedicados por Walpole a la niña Caroline Campbell, sobrina de Lady Ailesbury. Su origen parece residir en la necesidad de recuperar la imaginación y la fantasía infantiles. Los llamó jeroglíficos, cuando éstos no habían sido aún descifrados, porque los consideraba una invención absurda e ininteligible. Anotó que el “mérito de un cuento jeroglífico consiste en que ha sido escrito improvisadamente y sin ningún proyecto preconcebido” (Walpole, 2005: 11). Este procedimiento posiciona a Walpole como un precursor de la escritura automática del surrealismo. También lo define como un antecedente de este movimiento su cuestionamiento a la razón y su proclividad al absurdo.

las distintas figuraciones de los fantasmas que habitan el relato y funcionan como encarnaciones de pasados inconclusos.

2- El imaginario medieval (*El castillo de Otranto*)

La revalorización del imaginario medieval ocurrida en la segunda mitad del siglo XVIII encontró en Horace Walpole a uno de sus mayores promotores. No sólo la construcción de su castillo daba cuenta de su interés en este renacimiento, sino también su duplicación en la novela a través de su ubicación en la Edad Media italiana. Si las narraciones góticas se organizan siempre en torno a un *locus*, su primera y más prolífica manifestación fue la del castillo gótico revivido a partir de Otranto. Por ello, la irrupción del medievalismo debe analizarse en dos dimensiones: la proposición de un pasado imaginario y la construcción de un espacio donde ese imaginario pueda morar y prosperar.

En los dos casos, la comprensión de esta particular apropiación del medievalismo puede facilitarse a través de su contraste con la recuperación de la Edad Media propiciada simultáneamente por el conservadurismo británico y configurada como una reacción contra la mirada tomística y mecánica del mundo. Frente a los males de la modernidad, distintos posicionamientos pretendieron recuperar un modelo social orgánico. En ese marco, la idealización de la Edad Media funcionó como un síntoma nostálgico de un mundo en el que los individuos eran considerados miembros de un cuerpo político. En contraposición a la estructura social burguesa definida por la falta de relación entre los individuos que la conforman y frente a una identidad moderna caracterizada por la autonomía y la independencia, la recuperación del imaginario medieval se consideró la única alternativa válida para promover una mayor cohesión en el interior del tejido social. De esta manera, la Edad Media se concibió como un tiempo en el que los conflictos emergentes de la modernidad no habían fagocitado, aún, los lazos de la sociedad como unidad orgánica.

Un nombre clave de la política inglesa del siglo XVIII se impone como referencia ineludible para intentar comprender el anhelo de una sociedad orgánica: Edmund Burke (1729-1797). Este político irlandés, que realizó la mayor parte de su carrera política en el

Parlamento inglés, fue uno de los representantes más notorios del conservadurismo del período. En 1790 publicó *Reflexiones sobre la revolución en Francia*, donde sostiene que el individuo sólo es libre cuando pertenece a una tradición. El ser humano necesita, de acuerdo con su explicación, sentir la existencia de un poder que trascienda la individualidad. Por este motivo, Burke dedicó los últimos años de su carrera política a promover una crítica de la revolución francesa y del radicalismo de las clases medias. En su ensayo, concibe a la gesta francesa como un cuerpo político antinatural y grotesco. Su corte abrupto con el pasado y su impugnación de los marcos legales previos le parecen inaceptables. También condena a las clases medias por su erradicación del pasado y su desprecio por las tradiciones. A esta pesadilla del mundo moderno se opone la ensoñación del universo medieval como un paraíso que, desde su ausencia, cuestiona las ruinas de la modernidad.

Edmund Burke asumió la reconstrucción de una Edad Media británica mitológica, caballerisca, en la que prevalecía el orden social y las creencias religiosas. Esta tendencia, desarrollada principalmente en la arquitectura y las artes plásticas, postuló una mirada nostálgica e idealista. Si bien en distintas ocasiones se creyó que esta concepción nutría el imaginario medieval de la literatura gótica, éste se relacionó con una segunda concepción, la de una Edad Media extranjera que representa un tiempo de barbarie y feudalismo, previa a la llegada de la Ilustración y los beneficios de la ciencia y la razón. Si bien en ambas concepciones se destaca una fascinación por la Edad Media, en una se anhela el cuerpo orgánico de la sociedad religiosa y en la otra se denuncia la tortura oscurantista.

Esta misma confrontación se reproduce en las configuraciones espaciales características de cada modalidad. El pasado propugnado por Burke se encarna con majestuosidad en los castillos góticos. Distintas caracterizaciones sobre la arquitectura medieval permiten pensar en las causas de su redescubrimiento en el siglo XVIII. Más allá de la tradicional explicación propuesta por Erwin Panofsky en *Arquitectura gótica y Escolástica*, centrada

en la relación existente entre estos dos fenómenos⁴, o de la interpretación espiritualista de Wilhelm Worringer presente en *La esencia del estilo gótico*, originada en una investigación sobre psicología del estilo⁵, la mayor parte de los estudios señalan su imbricación con la expansión del cristianismo. Como señala Louis Grodecki “La extensión geográfica de la arquitectura gótica corresponde a la difusión, en Europa, del cristianismo de obediencia a Roma” (Grodecki, 1977: 25). La catedral gótica se propone como la imagen del mundo cristiano. A esto se debe su vocación narrativa: trasponer en imágenes unos textos sagrados que están al alcance de pocos. Así, las catedrales se configuran como un objeto híbrido en el que confluyen una Biblia y una Enciclopedia.

Jessica Jaques Pi, en un análisis de las claves filosóficas de la estética de la Baja Edad Media surgidas de la recuperada tradición aristotélica, estudia tres rasgos clave de la arquitectura gótica. El primero es la implementación de procesos de desmaterialización. En las catedrales no hay muros ni masas que den la impresión de una realidad material firme. Su tendencia a la verticalidad contrasta con la gravedad de la piedra. El segundo es la preeminencia del paradigma teológico-simbólico. El símbolo es la idea central de la estética gótica. En ésta, “la imagen significa una forma sensible que revela un contenido inteligible. Por eso, el término imagen queda dignificado en tanto que revelador sensible de lo inteligible” (Jacques Pi, 2003: 42). Para Pi, el símbolo favorece el conocimiento de un ámbito que, de otra manera, permanecería ignorado. El tercer rasgo es la estética de la

4 Panofsky concibe esta relación en términos causales: la hegemonía de la escolástica en Europa sería la causa del desarrollo de la arquitectura gótica. Señala no sólo la correspondencia de tiempos y lugares (París y sus alrededores desde la segunda mitad del siglo XII), sino que hace hincapié en el monopolio de la enseñanza de la escolástica en París, en particular a través de los órdenes dominicos y franciscanos. También le resulta central la expansión de las urbes, dado que allí se asienta el conocimiento y es donde comienzan a vivir los arquitectos. Panofsky subraya la existencia de un mismo principio rector en la escolástica y la arquitectura medieval: la *manifestatio*. Según ésta, la dilucidación debía ser aplicada a la propia razón y, mediante artificios de exposición literaria, debían exponerse los procesos de razonamiento. La escolástica se siente obligada a hacer explícito el orden y la lógica de su pensamiento. Su “pasión de clarificación” (Panofsky, 1959: 33) se impuso a todas las prácticas culturales. Por eso, la arquitectura gótica habría adoptado este “hábito mental” y formalizado su principio de transparencia. Roland Recht (1985) también señala esta relación y subraya la importancia de la revolución urbana del siglo XII. El ciclo de construcción de las grandes catedrales es simultáneo al desarrollo de las ciudades entre 1150 y 1300 y su notable crecimiento demográfico.

5 Worringer estudia la historia del arte a través de la oposición concentrada entre goticismo y clasicismo. Relaciona los cambios en los estilos con las transformaciones que verifica en la constitución psicológica de la humanidad. En su argumentación, el goticismo halla su raíz en la cultura nórdica.

suntuosidad. La catedral debe reflejar la magnificencia divina. Por eso, el empleo de materiales preciosos se pone al servicio de la manifestación de la divinidad.

Los castillos góticos que irrumpen en la narrativa inglesa del siglo XVIII recuperan y subvierten esta tradición arquitectónica. Si bien el interés también está cifrado en la relación entre lo espiritual y lo material, y conservan sus atributos edilicios característicos, alteran radicalmente su función y su contextualización. A la luminosidad medieval oponen la preeminencia de la oscuridad. El lugar de lo divino deviene reservorio de todas las materialidades y preocupaciones terrenales (el linaje, la propiedad) y los valores espirituales son confrontados por los intereses de la modernidad (el saber científico, la razón). La vida espiritual queda así desplazada por la vida material y sus derivaciones. El castillo gótico deja de ser una Biblia y una Enciclopedia para convertirse en el escenario de los combates sociales. En él, los conflictos adquieren un carácter espacial. La multiplicación de recámaras, sótanos, áticos, torres, pasadizos y fosos se propone como la manifestación de ciertos terrores ocultos. Cada habitación del castillo parece habitada por algún secreto que amenaza la estabilidad del orden cultural.

En el devenir de la literatura gótica, esta primera irrupción de los castillos medievales dejó lugar a nuevas figuraciones arquitectónicas. Las mansiones victorianas y el decadentismo finisecular fueron algunas de sus variantes. Si bien sus edificaciones no conservaron los rasgos definitorios de la arquitectura gótica, su rol narrativo y su preeminencia en el relato no se modificó. Las “moradas negras”, como las llama María Negroni (1999), son la piedra fundacional sobre la que se construye la literatura gótica. En su encierro estructural se libera la imaginación y se desencadenan los horrores. Constituyen el ámbito de huida de las restricciones culturales y, al mismo tiempo, el lugar en el que se expresan las mayores pesadillas epocales.

3- Lo sublime (*Vathek*)

En 1796 William Beckford (1760-1844) regresó a Inglaterra después de haber sido testigo y partícipe de la Revolución Francesa. Desilusionado por la instauración del Terror, retornó a

su país natal y se dedicó a la construcción del “edificio más sensacional del revival gótico, el castillo de Fonthill. Allí vivió, sin interrupciones, como un recluso, coleccionando curiosidades durante cincuenta años, hasta la fecha de su muerte” (Negroni, 1999: 19). Antes de su enclaustramiento voluntario, Beckford había sido alumno de música de Mozart, estudiante destacado en Ginebra, visitante de los Países Bajos e Italia y autor de una novela dominada por la presencia de un edificio que también condensaba el mundo. Habría escrito este libro en francés durante una estada en Suiza en 1784 o 1786. Una leyenda extendida dice que lo escribió en sólo tres días y dos noches de 1781. Es imposible comprobar esa leyenda; no lo es decir que se escribió a la sombra del *Libro de las mil y una noches* (ألف ليلة و ليلة), traducido a comienzos del siglo XVIII por Antoine Galland. Tampoco es imposible sostener que a ese libro le debe su magnificencia orientalista.

Vathek, la historia de un califa de la estirpe de los Abbassidas, permite comprender la fascinación gótica por los personajes excesivos. En este caso, lo que sobrepasa las dimensiones humanas es tanto su hedonismo como su búsqueda del conocimiento. El hedonismo lo lleva a sumar cinco nuevas alas a su palacio de Alkorremi para dedicar cada una de ellas a la satisfacción de un sentido. Su anhelo del disfrute ilimitado se resume en una convicción: no es “necesario convertir este mundo en un infierno para ganar el paraíso en el otro” (Beckford, 1995: 7). Pero su rasgo principal es su persecución continua del conocimiento. Su desmesurado deseo de saber lo conduce a querer destacarse en aquellas ciencias todavía inexistentes. Este anhelo lo lleva a construir una torre de once mil escalones para descifrar los secretos del Cielo. En esa búsqueda absoluta, Vathek cae en la trampa tendida por el Giaour⁶. El califa no puede evitar la tentación de sumirse en la pesquisa riesgosa del saber total y las posesiones infinitas.

Esta búsqueda coloca a Vathek en la senda de lo “sublime”. Esta categoría se había convertido en una de las nociones principales en la naciente estética del siglo XVIII; en particular a partir de la publicación de *De lo sublime y de lo bello* de Edmund Burke en 1756. Allí, Burke analiza estas categorías desde dos perspectivas: la del sujeto que recibe la impresión causada por ciertas propiedades del objeto y la de las propiedades que hacen que

⁶ El Giaour le promete acceder al palacio de los fuegos subterráneos, la sede de Eblis, el caudillo de los espíritus rebeldes contra Allah. El Giaour es definido como un extranjero de aspecto horrible y se lo concibe como un monstruo. Debe tenerse en cuenta que Giaour era la manera en la que los musulmanes designaban a los infieles, en especial a los cristianos.

un objeto sea bello o sublime. Burke define ambas nociones a través de su oposición: en tanto lo bello genera una satisfacción serena, lo sublime genera una convulsión del ser. Por eso, “Todo cuanto es obscuro, superfluo, poco amable, todo lo que es punzante y duro se convierte en emblema de lo sublime” (Burke, 1998: 169).

Lo sublime puede manifestarse tanto en un paisaje natural como en una obra producida por el hombre. En relación con la naturaleza, a mediados del siglo XVIII comienza a valorarse el esplendor de las superficies excesivas y la peligrosidad de las cumbres pronunciadas. La vastedad y la profundidad son consideradas las dos principales causas de lo sublime natural. Ambas propician el sentimiento de terror, definitorio de lo sublime, al subrayar la infinitud del espacio frente a la pequeñez del sujeto que lo contempla. En este sentido, el camino que recorre *Vathek* respeta una gradación en aumento de la experiencia de lo sublime (ámbitos cada vez más penumbrados, proliferación creciente de gargantas montañosas y senderos tenebrosos, acentuación de las grietas que se abren en las rocas y de las cavernas que emergen de sus profundidades).

En otra dimensión, Burke precisa que uno de los rasgos centrales de lo sublime lo constituye su estrecha relación con el poder. Esto se debe a que el dolor, una de sus causas privilegiadas, siempre es infligido por un poder de algún modo superior. El poder extrae su sublimidad del terror que lo acompaña. Esta imbricación resulta central en la narrativa gótica. Beatriz González Moreno precisa que “La novela gótica explora precisamente el uso ilegítimo de tal poder, cómo transgrede los límites de lo permitido y cómo amenaza con la disolución no sólo de la sociedad y la familia, sino también del individuo” (González Moreno, 2007: 130). *Vathek* es una encarnación de esta relación: su ojo asesino, temido por sus súbditos, funciona como una condensación de estas amenazas.

En el desarrollo de la novela, la llegada al palacio del fuego subterráneo supone la irrupción definitiva de lo sublime. Tal vez por eso Jorge Luis Borges escribió que en *Vathek* se presenta “el primer Infierno realmente atroz de la literatura” (Borges, 1995: 6). La terraza de mármol negro a la que se accede al entrar, las columnas que parecen tocar el cielo y los capiteles de una arquitectura desconocida introducen el efecto de asombro y terror que para Burke distingue a lo sublime. El traspaso del límite resulta igualmente aterrador: la montaña tiembla, la roca se entreabre y una escalera de mármol pulido, dirigida al abismo, conduce los pasos de los visitantes. El suntuoso interior está cubierto por cortinas de

brocado carmesí y tapizados de pieles de leopardo. El palacio de Eblis no es un lugar al que se va castigado por haber pecado, sino un lugar al que se va a pecar. Sin embargo, una vez que los personajes entran en contacto directo con lo sublime, se confirma una certeza: hay conocimientos que deben permanecer ocultos a los mortales. El castigo al que se somete a Vathek, luego de su abjuración de Mahoma, no deja de incorporar una manifiesta carga moral

éste fue, éste debe ser, el castigo de las pasiones desenfrenadas y de las acciones atroces; éste será el castigo de la ciega curiosidad, que desea penetrar más allá de los límites que el Creador puso a los conocimientos humanos; de la ambición que, deseando adquirir ciencias reservadas a más puras inteligencias, sólo adquiere un insensato orgullo y no ve que el estado del hombre es ser humilde e ignorante (Beckford, 1995: 124).

Después del contacto con lo sublime, Vathek resulta devorado por la nada. Lo humano queda destruido por el roce incandescente con el palacio de los fuegos. El califa pierde, en ese gesto, lo que siempre había perseguido: el estadio de la infancia eterna. Por el contrario, su rival involuntario, el pequeño Gulchenrouz, obtiene la dicha de encontrar ese reducto de la niñez sin fin. En tanto la curiosidad de Vathek lo condena al sufrimiento interminable, el joven es premiado con el don de la infancia perpetua.

La importancia de lo sublime, sin embargo, no se hace presente sólo en la caracterización de los espacios, en las conductas de los personajes o en la presentación del palacio de Eblis. La novela se orienta a la creación de una experiencia de lectura basada en lo sublime. Esto se debe a que la experiencia que promueve lo sublime es la del deleite, es decir, la generación de una idea de dolor y peligro que no suponga el riesgo real de atravesar esas situaciones. Según Burke

si el dolor y el terror se modifican de tal modo que no son realmente nocivos; si el dolor no conduce a la violencia, y el terror no acarrea la destrucción de la persona, en la medida en que estas emociones alejan las partes, sean finas o toscas, de un estorbo peligroso y perturbador, son capaces de producir deleite; no placer, sino una especie de horror delicioso (Burke, 1998: 100-101).

Uno de los efectos ambiguos de la lectura de la narrativa gótica reside en que luego de conocer todas las facetas de lo sublime, lo bello se impone como el único marco válido para las experiencias humanas. El recorrido atroz por el universo de lo sublime no hace más que valorar la armonía tranquilizadora de lo bello. Sin embargo, eso no disminuye el deleite aterrador propiciado por la inmersión en el territorio de lo sublime.

4- La amenaza de la lectura (*Los misterios de Udolfo*)

En 1764, año de publicación de *El castillo de Otranto*, nació en Londres Ann Ward (1764-1823), hija de un humilde comerciante inglés. En 1788 contrajo matrimonio con William Radcliffe, editor del *English Chronicle* en Bath, y al año siguiente, ya con el nombre de Ann Radcliffe, publicó su primera novela, *The Castles of Athlin and Dunbayne*. A ésta siguieron *A Sicilian Romance* (1790) y *The Romance of the Forest* (1791). El éxito de ésta supuso su consagración definitiva como novelista y el afianzamiento de una relación que sería nodal a partir de allí, la existente entre la narrativa gótica y la escritura y lectura femeninas⁷. Radcliffe, considerada la gran escritora de la literatura gótica del período, fue también una de sus figuras más enigmáticas. Frente al carácter excéntrico de Walpole o Beckford, se caracterizó por tener una vida en apariencia apacible fuera de los círculos sociales y por sostener una actitud reacia a los actos llamativos o declamatorios. Recluida en la intimidad de su vida burguesa, la mujer que escandalizó a Inglaterra vivía como si no fuera conciente de las reacciones que generaba su propia escritura.

La publicación de sus novelas coincidió con una serie de fenómenos sociales que se manifestaron, transfigurados, en sus textos. Resulta fundamental tener en cuenta que el ascenso de la clase media en el siglo XVIII fue acompañado por la gestación de un imaginario de la felicidad doméstica. La construcción de este ideal del hogar como reservorio de la dicha y la tranquilidad fue simultánea a la expansión capitalista y a dos de

⁷ Aún antes de la irrupción de las novelas de Radcliffe, debe mencionarse la aparición de *The Champion of Virtud. A Gothic Story*, de Clara Reeve (1729-1807), publicada en 1777. El subtítulo de la novela explicita su descendencia de la obra inaugural de Walpole. Años después, fue conocida como *The Old English Baron*. La introducción de la historia repite la estrategia de Walpole: fingir que se trata de un manuscrito encontrado accidentalmente. Sin embargo, su ubicación en la clausura de la Edad Media disminuye su carácter gótico.

sus rasgos constitutivos: la industrialización y la urbanización. Frente a estos peligros novedosos, se propuso una nueva concepción social que partía de una rigurosa separación de las esferas: por un lado, el mundo, el lugar de la producción; por otro, el hogar, el ámbito alejado de los terrores sociales despertados por el capitalismo. Kate Ferguson Ellis (1989) puntualiza que esta distribución de los espacios se relacionaba con una distribución genérica: el hogar idealizado era el dominio de lo femenino y el mundo temido era el territorio de lo masculino.

Una de las consecuencias derivadas de esa repartición fue la configuración de una nueva figura de lectora. Las mujeres de los sectores medios, excluidas del sistema económico productivo, conformaron un nuevo público que disponía de horas de ocio para dedicar a la lectura. Ese marco coincidió con una redefinición de lo femenino basado en la noción de “desapasionamiento”. La mujer debía ser el ángel del hogar, mantener la serenidad familiar en medio del caos social y salvar moralmente a Inglaterra.

Más allá de la importancia general de estos fenómenos, debe subrayarse el punto de tensión que significa su simultaneidad con el surgimiento y el auge de la literatura gótica. El hogar burgués encontró en el castillo gótico su lado oscuro e indiscernible. La irrupción del castillo evidenció que los refugios pueden convertirse en prisiones y que los espacios protectores funcionan como eficaces mecanismos represivos. Las novelas de Ann Radcliffe se insertan, en ese contexto, como una forma de resistencia ante la ideología de la autonomización de las esferas. Radcliffe propone sus textos como lecciones para que las lectoras aprendan cómo entrar en el mundo. Y lo hace a partir de una paradoja con efectos radicales: si las mujeres de la clase media del siglo XVIII debían constituir el sujeto histórico que redimiera moralmente a Inglaterra, esta tarea no podía realizarse si no podían salir del refugio en el que habían sido recluidas. Para Radcliffe, la inocencia debía conocer el mundo de la experiencia si quería expandir su moral y su pureza. El gesto de subversión de Radcliffe se manifestaba, sin embargo, a través de un principio de ocultamiento: las protagonistas de sus novelas parecen no comprender que, si quieren expandir el dominio de la virtud, eso implica la transformación radical del orden social del que son prisioneras.

Los misterios de Udolfo (*The Mysteries of Udolpho*), publicada en 1794, es su novela más célebre. La historia de Emily St. Aubert explora las preocupaciones presentes en sus textos anteriores. La joven huérfana, heredera de una vasta fortuna, debe atravesar los peligros que

supone para una doncella la posesión de una riqueza extraordinaria. Emily parte de una ignorancia que se considera virtud: la ausencia absoluta de conocimientos sobre el mundo. Sin embargo, Radcliffe evidencia que esta desposesión la hace más vulnerable ante un mal que desconoce. Por eso, su primera transgresión es el cruce de la frontera que aísla al hogar del mundo productivo. Sólo atravesando ese linde será posible cumplir la misión social que le fue impuesta. La heroína impone su moral no mediante la pasividad, como exigía la ideología del desapasionamiento, sino a través de una lucha voluntaria. Si los villanos góticos aseguran su poder confinando a sus enemigos en las celdas ocultas del castillo, las jóvenes se convierten en heroínas al escapar de allí, de esa manifestación edilicia del orden cultural. De manera solapada, la lucha queda establecida entre la defensa, la destrucción y la transformación del orden que las recluye.

Las implicancias morales de las novelas de Radcliffe, al igual que la ambigüedad de su propuesta y de sus interpretaciones, promovieron un notable debate acerca del peligro de la lectura. Esta querrela se encuentra tematizada en algunas novelas de la época⁸ que presentan a sus heroínas como víctimas de su propia imaginación desbordada por la lectura de novelas góticas. La amenaza reside en la posibilidad de que las lectoras confundan la realidad con la ficción, el arte con la vida, que crean que ésta se configura con los mismos principios que el mundo imaginario. Eso también supondría pensar que los terrores que se experimentan en la ficción podrían hacerse presentes en la realidad. A partir de la irrupción de estas complejidades, proliferaron las discusiones en torno a la ideología y la postura moral de la literatura gótica. Al respecto, Maggie Kilgour indica que la literatura gótica instaaura un nuevo “modelo de lectura radical y antiteleológico”: el final siempre es frustrante en relación con el disfrute del resto del texto. Si la historia resulta atractiva por su inmersión en lo sublime, en el terror y lo transgresivo, la clausura parece apuntar siempre a

⁸ La repercusión puede percibirse en *La abadía de Northanger* (*Northanger Abbey*) de Jane Austen, escrita en 1803 y concebida como una versión paródica de las novelas de Radcliffe. Su protagonista, Catherine Morland, es una aficionada a la literatura gótica, aunque Austen la define en contraposición con lo que debería ser una heroína de novela: no es huérfana ni debe atravesar experiencias aterradoras. La incidencia de las novelas góticas en el imaginario femenino de fines del siglo XVIII y principios del XIX se manifiesta no sólo en las continuas referencias de Catherine y sus amigas a la lectura “del Udolfo”, sino en la necesidad de Catherine de conseguir que su vida funcione como una réplica de ésta. Los “libros de terror” deben ser configuradores de sus propios campos de experiencia. La perspectiva socarronamente irónica de Austen se centra no sólo en el carácter serial de la producción de estas novelas (“cuando termines el Udolfo podríamos leer juntas *El italiano*, y para cuando terminemos con ése tengo preparada una lista de diez o doce títulos del mismo género” (Austen, 2003: 40), sino en el alejamiento respecto a las vidas cotidianas de sus propias lectoras.

un restablecimiento del orden amenazado. Sin embargo, la pregunta que debe formularse es si la amenaza constituye o no un gesto de ruptura y subversión. Las ficciones de Radcliffe, a pesar de la tranquilidad aportada por los cierres narrativos, preocupaban a los moralistas de la época porque erosionaban, tal vez involuntariamente, los mismos valores que suponían defender. Allí radica su fuerza subversiva. El final conciliador no era suficiente para suturar la grieta abierta por la narración, el escándalo de la doncella liberándose de las ataduras que la condenaban a las criptas del castillo, el pretendido refugio de su felicidad doméstica⁹.

5- El universo fantástico (*El monje*)

En los primeros años de la década de 1790, Matthew Gregory Lewis (1775-1818) recorrió Francia y Alemania. Allí, vivió una temporada en Weimar y entró en contacto con Goethe y el *Sturm und Drang*. A partir de ese vínculo, se convirtió en un intermediario privilegiado entre la tradición de la literatura fantástica alemana y el mercado editorial inglés¹⁰. En 1794, en una carta enviada a su madre desde Oxford, Lewis explica la impresión que le causó la lectura de *Los misterios de Udolfo*. La conmoción experimentada se volcó luego en la escritura de su propia novela gótica, *El monje (Ambrosio, or the Monk)*, en 1795. Su publicación se produjo de manera anónima, dado que Lewis se desempeñaba como funcionario público¹¹ y temía las reacciones que la novela pudiera provocar. Y, como su

9 Radcliffe también escribió un influyente ensayo, *On the Supernatural in Poetry*, en el que propone una diferencia entre el terror, que expande el alma y despierta las facultades hacia un grado más elevado de vida, y el horror, que contrae y paraliza hasta el punto de aniquilar toda capacidad de percepción.

10 Entre las múltiples fuentes de la literatura gótica, deben tenerse en cuenta, junto con el interés por las narraciones fantásticas alemanas, la fascinación por la noche y las atmósferas lúgubres de los *Graveyard Poets* de mediados del siglo XVIII (Edward Young, Thomas Gray, Robert Blair), citados en los epígrafes de *El monje*; el renovado fervor por William Shakespeare, cuyas obras también son citadas recurrentemente; el embelesamiento ante el Satán de *El Paraíso perdido* de John Milton (*Paradise Lost*, 1667); y, entre otras, las *Letters on Chivalry and Romance* de Richard Hurd (1762), quien busca demostrar la superioridad de las costumbres y los relatos góticos sobre los grecolatinos.

11 Perteneciente a una familia eminente de la burocracia inglesa, Lewis ocupó cargos diplomáticos en Weimar y La Haya. También fue miembro del Parlamento inglés bajo el

autor temía o ansiaba, su aparición alcanzó un éxito inmediato y provocó un escándalo notorio.

Si el desarrollo de la novela inglesa en general, y de la gótica en particular, se produjo bajo la emergencia de la cultura de la burguesía protestante, no puede sorprender que ésta haya promovido una crítica demoledora del catolicismo¹². Lewis, al igual que Radcliffe, enmarca la acción en un país católico; en este caso, España. Y continúa un proceso también iniciado por su antecesora, el acercamiento temporal de las historias a su contexto de escritura. De esta manera, la Edad Media queda excluida de las narraciones. En *El monje*, el medievalismo sólo resulta aludido en la lobreguez del ambiente conventual¹³. Ambrosio, el protagonista, es un abad de la orden de los capuchinos, superior de su comunidad y considerado un hombre santo por su feligresía. A pesar de esto, detrás de su apariencia se esconde una corrupción creciente y desbordante. La irrupción del deseo aniquila su feroz represión inicial y lo conduce a la comisión de actos cada vez más escabrosos, incluyendo el parricidio y la violación incestuosa. En la novela, sus crímenes compiten en crueldad con los llevados a cabo por la Inquisición. Las acciones de ambos se narran con el lenguaje aterrador de lo sublime.

patronazgo de William Beckford. Después de la muerte de su padre en 1812, se dedicó a la dirección de las plantaciones de caña de azúcar que su familia poseía en Jamaica. Al respecto, escribió *Journal of a West Indian Proprietor* donde propone medidas para mejorar la forma de vida de los esclavos, pero no la abolición de la esclavitud. En 1816 pasó una breve estadía en Ginebra y compartió la célebre estancia en Villa Diodati de Lord Byron, Percy y Mary Shelley y John William Polidori.

12 Al respecto, Ellis Ferguson señala que “The Church of Rome, because it is not part of the real landscape of England, can be used in the Gothic to point up abuses existing in real institutions such as the family, with whose worst elements, in plot after Gothic plot, the Church aligns itself” (Ellis Ferguson, 2006: 47-48), “La Iglesia de Roma, al no ser parte del paisaje real de Inglaterra, puede ser usada en la literatura gótica para señalar abusos existentes en instituciones reales como la familia, con cuyos peores elementos, en consonancia con la trama gótica, se alinea la Iglesia” (mi traducción).

13 La ambientación medieval sí está presente en *Sospecha (Mistrust, or Blanche and Osbrighthan)*, un relato perteneciente al volumen de cuentos *Romantic Tales*, publicado por Lewis en 1809. Allí se narra la historia de dos caballeros enfrentados por la herencia y el linaje. Lewis ubica la historia en Orrenberg (Alemania) y presenta los habituales espacios de la literatura gótica (cuevas, grutas, tumbas). El eje central es el de las consecuencias que tiene, en las dos familias rivales, la elección de la sospecha como principio vital.

Dado que la novela surge de un impulso promovido por la lectura de *Los misterios de Udolfo*, no resulta extraño que entre ellas se genere un diálogo polémico. Si bien Lewis retoma algunos procedimientos experimentados por Radcliffe, también incluye discrepancias destacables. Una de las más perceptibles la constituye la forma en que se inscribe el universo de lo sobrenatural. Las novelas de Radcliffe resuelven en términos racionales aquellos acontecimientos percibidos como sobrenaturales por sus protagonistas. Las causas del terror se encuadran dentro del ámbito de lo natural y racional. Las heroínas aprenden a confiar en el poder de la razón para explicar aún aquellos fenómenos que parecen contradecirla¹⁴. Lewis propone una inversión radical de esta defensa del poder clarificador de la razón. Los elementos sobrenaturales que asaltan el relato, más allá de la duda inaugural acerca de su origen, son aceptados como violaciones a las leyes de la racionalidad.

Estas apariciones revulsivas de lo sobrenatural adquieren forma a través de la inclusión de tres personajes: La Monja Sangrienta, El Judío Errante y Lucifer. La primera, como precisa Lewis en la Advertencia que antecede a su novela, “es una leyenda viva en casi toda Alemania. Ella suele vagar por las ruinas del castillo de Lauenstein que, según me cuentan, está en las tierras de Turingia” (Lewis, 2005: 15). Vestida con un hábito religioso manchado con sangre, el rostro oculto por un velo, un rosario colgando de su cuello, una herida en el pecho, una lámpara en una mano y un gran cuchillo en la otra, la Monja es el fantasma de una joven asesinada por su fortuna. El terror generado por esta figura sólo puede ser conjurado por una figura equivalente: el Judío Errante. Este personaje, identificado por la cruz de fuego grabada en su frente y su imposibilidad de pasar más de catorce días en un mismo lugar, es una nueva encarnación del mito de la inmortalidad como condena dentro

14 Según Kate Ferguson Ellis, este es el principal aprendizaje que deben adquirir las heroínas de las novelas de Radcliffe. En el caso de Emily, “she must learn to command her tendency to respond with terror and supernatural explanations to unusual ‘surrounding circumstances’ which prove, upon rational examination, to be heightened nature guiding her wanderings in the direction of the truth she seeks” (Ferguson Ellis, 1989: 113), “ella debe aprender a controlar su tendencia a responder con terror y explicaciones sobrenaturales a las circunstancias contextuales inusuales que prueban, bajo un examen racional, ser de elevada naturaleza guiando su errancia en la dirección de la verdad que busca” (mi traducción).

de la literatura gótica. Finalmente, la puesta en crisis de la razón también se manifiesta en la aparición fulgurante de Lucifer y su actualización del mito fáustico.

La forma en la que se inscribe lo sobrenatural permite recuperar la célebre clasificación propuesta por Tzvetan Todorov (2003) en *Introducción a la literatura fantástica*. Allí, Todorov define a la literatura fantástica mediante la noción de vacilación. Los textos fantásticos se definen por la configuración inicial de un universo mimético en el que irrumpe un evento que cuestiona la validez de las leyes que lo rigen. La ocurrencia de esta transgresión induce al lector a bascular entre dos explicaciones, una natural y otra sobrenatural. A partir de esta disyuntiva, Todorov articula su clasificación. La primera categoría es la de los relatos extraños puros, aquellos que narran experiencias límites, pero en los que nada es específicamente sobrenatural (la mayor parte de los cuentos de Edgar Allan Poe entrarían dentro de esta modalidad). Los relatos fantásticos extraños serían aquellos en los que el elemento sobrenatural es explicado, en el desenlace, en términos racionales (las novelas de Radcliffe). Los relatos maravillosos puros serían aquellos en los que los acontecimientos sobrenaturales son aceptados como naturales en la lógica narrativa del texto (los cuentos de hadas). El fantástico maravilloso englobaría a los relatos en los que lo sobrenatural resulta inexplicado y, por lo tanto, es validado como posible (*El monje*). Finalmente, el fantástico puro se constituiría por aquellos relatos en los que la vacilación no se resuelve y se aceptan ambas explicaciones como posibles (*El diablo enamorado*, *Le Diable amoureux*, de Jacques Cazotte, 1772).

El valor de retomar esta clasificación reside en la posibilidad de pensar el lugar que ocupan la razón y sus quiebres en cada una de las novelas analizadas. La literatura gótica no adoptó un modo unívoco de confrontar la razón y su afuera, sino que modeló esta relación de diversas maneras. En tanto *Los misterios de Udolfo* se construye a partir de la reconciliación final de la protagonista con una razón que puede dar cuenta de los acontecimientos ocurridos, en *El monje* se sostiene el desafío lanzado a las explicaciones racionales. El despertar del deseo de Ambrosio pone en movimiento una maquinaria de lo sobrenatural que no se detiene ante el límite impuesto por el funcionamiento de la razón. De todos modos, más allá de la ausencia de una política de lo sobrenatural homogénea en el conjunto de los textos, debe señalarse que la modalidad del relato fantástico maravilloso resulta la más frecuente. Esto implica la aceptación de la existencia de fenómenos renuentes

a ser reducidos al poder normalizador de la razón. En muchas oportunidades se trata de elementos procedentes del acervo cultural medieval (creencias, leyendas, personajes). En todos los casos, implica una crítica radical de los intentos del siglo XVIII por confiar en la capacidad racional para dar cuenta de todas las dimensiones de lo humano, sus instituciones, estructuras y leyes. La literatura gótica se instaura como el espacio textual donde se manifiesta la incapacidad de la razón para someter a sus imperativos los resquicios más oscuros de lo humano¹⁵.

6- La invención de los monstruos (*Frankenstein* y *El vampiro*)

Frente al tedio que le provocaban las continuas amonestaciones morales de las que era víctima en Inglaterra, en 1816 Lord Byron (1788-1824) decidió buscar refugio en el continente. El primer destino de su viaje fue Villa Diodati, en Cologny, Suiza. Acompañado por su médico personal, John William Polidori (1795-1821), pasó allí más de un año. Durante ese período recibió la visita de Percy Shelley (1792-1822), Mary Shelley (1797-1851) y Claire Clairmont (1798-1879). Las noches pasadas en las cercanías del Lago de Ginebra, el clima tormentoso y la lectura de cuentos fantásticos alemanes, acentuaron el interés del grupo por los acontecimientos extraordinarios y las historias sobrenaturales¹⁶. En sus encuentros nocturnos, la imaginación, alimentada por el consumo de opiáceos, propició un desafío: la escritura de cuentos de terror. Todos aceptaron el desafío, aunque sólo dos de ellos concluyeron la tarea. Este episodio, uno de los más reconocidos de la historia de la

15 En 1972, Ado Kyrrou dirigió una versión de *El monje* basada en un guión escrito por Luis Buñuel y Jean-Claude Carrière. *Le moine* conserva en parte la historia del texto literario, pero incluye los resabios surrealistas que marcaron la filmografía de Buñuel (la dialéctica entre la represión y el deseo, la representación animal). Kyrrou refuerza el carácter disciplinario de los espacios (la abadía, el castillo, la cárcel) y extrema la subversión al convertir la abadía en el lugar del deseo. En su desenlace, el film radicaliza su crítica a la Iglesia católica al plantear que el pacto que firma Ambrosio con el diablo no sólo le permite sobrevivir, sino que lo convierte en el nuevo Papa, quien es aclamado por las multitudes.

16 La noche del 17 de junio el grupo se dedicó a la lectura de *Fantasmagoriana, o Colección de historias de apariciones, espectros, revinientes, fantasmas, etc.*, una traducción al francés del primer tomo de *Fantasmagoriana*, editado por Johann August Apel y Friedrich Laun en 1811.

literatura¹⁷, fue el marco del notable desplazamiento que condujo del primer ciclo de la literatura gótica, extendido entre Walpole y Lewis, a sus futuras reappropriaciones por parte del Romanticismo decimonónico. Precisamente, los dos poetas más notorios de la segunda generación de románticos ingleses, Percy Shelley y Lord Byron, fueron quienes no concluyeron sus relatos. Sólo las dos figuras en ese momento periféricas fueron capaces de inscribirse en la tradición de la literatura gótica y, al mismo tiempo, fundar su renacimiento a partir de su fusión con el Romanticismo.

Hija de William Godwin, uno de los representantes más notorios de la filosofía política inglesa del siglo XVIII¹⁸, y de Mary Wollstonecraft, autora de *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), la vida de Mary Shelley estuvo atravesada por la literatura. Sin embargo, su conversión en escritora se produjo en las circunstancias extraordinarias del viaje a Suiza. En las noches de Villa Diodati comenzó la escritura de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (*Frankenstein; or the Modern Prometheus*), publicado en 1818¹⁹. Allí se hace presente una de las transformaciones más radicales del goticismo romántico, la conversión de los villanos del siglo XVIII en los monstruos del siglo XIX. Alfred, Vathek o Ambrosio podían ser considerados monstruosos desde un punto de vista moral; pero en la

17 Los encuentros en Villa Diodati fueron el germen de dos films realizados en la década de 1980. El primero de ellos, *Gothic* (*Gothic*, Ken Russel, 1986), se inicia con la llegada de los visitantes a Ginebra el 16 de junio de 1816. La mansión a orillas del lago ofrece el escenario indicado para las pesadillas opiáceas de los miembros del grupo. Y, en ese ambiente penumbroso, una sesión de espiritismo en la que invocan a sus propios terrores como estímulo para la escritura, concluye con el nacimiento simultáneo de Frankenstein, el monstruo literario inventado por Mary Shelley, y su encarnación en la mansión. Una nueva sesión de espiritismo logra aniquilar al monstruo y propicia la recuperación de la paz perdida. Finalmente, todo parece reducirse a una pesadilla generada por el consumo de opio. *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988) se introduce más decididamente en el ámbito de lo fantástico. Aquí, la criatura de la novela de Shelley toma vida y es la responsable de las muertes atroces de los personajes. También en este caso el monstruo es concebido como la manifestación de los demonios interiores de su autora. El film concluye con la espera del enfrentamiento de Mary Shelley con la criatura en la espesura de la nieve del polo norte, en un final que remite a la clausura de su novela, en la que el encuentro final de Victor Frankenstein con el monstruo se produce en esa geografía inhóspita.

18 También se lo suele vincular con la narrativa gótica. En particular, por dos de sus novelas: *Caleb Williams* (1794) y *St. Leon* (1799).

19 Mary Shelley también se destacó en la escritura de cuentos. La fascinación con la Edad Media italiana se percibe en la ambientación de “Historia de pasiones” y “El heredero de Mondolfo”. El interés en las figuras monstruosas se hace presente en “La transformación”, una reescritura del mito fáustico protagonizada por “un enano con ojos entrecerrados, facciones distorsionadas y cuerpo deforme” (Shelley, 43: 23) y “El mortal inmortal”, la historia de un presunto asistente de Cornelius Agrippa en sus experimentos alquímicos.

obra de Mary Shelley emerge la figura revulsiva del monstruo, central a partir de allí. En el universo férreamente europeo y racional de la novela, la criatura irrumpe como la amenaza de una otredad inaprehensible. La repulsión que produce en quienes la ven se traspone en la imposibilidad de una nominación precisa o rigurosa. La criatura escapa a todas las categorías y clasificaciones conocidas. Por eso se la define como “engendro”, “diablo”, “momia”, “aborrecible fantasma”, “cadáver demoníaco”, “aquello”.

Victor Frankenstein comprende que ese ser monstruoso funciona como su doble, su imagen invertida en el espejo. Y le explica a Robert Walton, el capitán que lo rescata en las aguas congeladas del Polo Norte, que considera “a aquel vampiro como una encarnación repugnante de mi propia alma, destinada a destrozar aquello que me era más amado” (Shelley, 1986: 58). En el desenlace, entiende que “es indudable que siempre estará allí donde yo esté” (*Ibid.*: 161). La figura siniestra de la criatura es inseparable de su creador. Frankenstein constituye así una nueva representación del peligro del conocimiento absoluto, de la no aceptación de los límites humanos. El *mad doctor* concibe al mundo como un secreto y un enigma a develar. En ese intento de indagación, rechaza la ciencia moderna y recurre a lo que el siglo XIX llamaba “filosofía natural”. Primero se deslumbra con Cornelius Agrippa, Paracelso y Alberto el Grande. Después se interesa por el galvanismo y los nuevos poderes de la electricidad. Quiere descifrar el origen de la vida y, para ello, suma a sus estudios químicos, la anatomía, las etapas de la descomposición y especula sobre cómo dar vida a la materia inerte. El tópico gótico del conocimiento como transgresión se acentúa por la travesía que lo aleja de la ciencia y lo acerca a la alquimia.

La intención moral de Shelley se hace explícita desde el prólogo agregado en la reedición de 1831. Allí señala que se esforzó por evitar los efectos perniciosos de las novelas de su época y que quiso presentar la bondad del amor familiar. El recurso del relato enmarcado permite que Frankenstein narre al capitán Walton, quien padece su misma tendencia a las búsquedas infinitas, los peligros a los que estuvo expuesto y los padecimientos que atravesó. Quiere explicarle “lo penoso que resulta adquirir ciertos conocimientos” y los riesgos que debe afrontar “aquel que desea ser más grande de lo que su naturaleza le permite” (*Ibid.*: 38). Así, el relato pedagógico postula que la imaginación ilimitada es el mayor de los peligros. Victor Frankenstein aprende trágicamente que las persecuciones obstinadas convierten al sujeto en monstruo.

John William Polidori se encontraba en Villa Diodati en calidad de médico personal de Lord Byron. Hasta ese momento, se había debatido entre su dedicación a la medicina y el interés creciente por la literatura. Su acercamiento a los círculos literarios románticos lo había contactado con algunas personalidades del mundo editorial inglés. Por eso, fue contratado por Lord Byron para que lo acompañara en su viaje al continente y John Murray, editor del poeta, le encomendó la escritura de un diario de viaje. Polidori no había escrito hasta entonces más que algunos versos y obras teatrales que no habían obtenido mayor repercusión.

Tras el desafío lanzado en Villa Diodati, inició la escritura de un relato que dejó interrumpido. Sin embargo, algunos meses después retomó las notas elaboradas por Lord Byron en su intento por escribir una historia sobrenatural. Se apropió del viaje a Grecia con el que se iniciaba el relato de su paciente y lo convirtió en la historia de un vampiro. En *El vampiro*²⁰ (*The Vampyre*), Polidori concibió al personaje a partir de la imagen de Lord Byron. Lord Ruthven²¹ es un libertino que conduce a la ruina a quienes lo rodean. Se lo presenta como un seductor irresistible y se lo configura como un oscuro y extraño héroe romántico. Aubrey, el joven protagonista, queda absorbido por su atracción hacia él, aunque luego descubre su carácter siniestro.

El vampiro se considera el primer relato de la literatura sobre vampiros en el que adquieren forma canónica sus elementos característicos: la inmortalidad, el dominio en su provecho de las debilidades humanas hasta conducirlos a la autodestrucción, la fascinación sobre hombres y mujeres, el desprecio por lo humano, la impunidad del mal. En el desenlace, el excéntrico Lord Ruthven logra imponerse sobre el débil Aubrey. La caída en la locura y la muerte precipitada del joven héroe no hacen más que subrayar el triunfo en todos los frentes del vampiro romántico²². En contraste con la apariencia nefasta y aterradora del

20 El relato fue publicado anónimamente en 1819. Su autoría se atribuyó a Lord Byron y sólo después se reconoció a Polidori como su autor.

21 En *Glenarvon* (1816), una novela gótica escrita por Lady Caroline Lamb, una antigua amante de Lord Byron, la autora llama Lord Ruthven Glenarvon al perverso personaje que representa al poeta inglés.

22 El siglo XIX quedó marcado por la influencia de *El vampiro*. Su traductor al francés, el novelista Charles Nodier, escribió una secuela titulada *Lord Ruthven o los vampiros* (*Lord Ruthven ou les vampires*, 1820). La presencia del vampiro de Polidori puede detectarse en gran parte de la literatura romántica y hasta se percibe en el drama *Le Vampire* de

monstruo imaginado por Mary Shelley, el pergeñado por Polidori se esconde detrás de modales aristocráticos y una máscara social seductora. En la confluencia de ambos textos, aunque con las diferencias señaladas, se instauró una política de lo monstruoso que definiría a partir de allí a la narrativa gótica del siglo XIX.

7- El monstruo romántico (*Melmoth, el errabundo*)

Perteneciente a una familia hugonota huida de Francia y radicada en Dublín, Charles Robert Maturin (1782-1824) se ordenó clérigo protestante en 1803. Interesado en la literatura como ocupación de su tiempo de ocio, en 1807 publicó su novela *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio*, que mereció una crítica elogiosa de Walter Scott en la *Quarterly Review*. Pocos años después, un cambio radical de su posición económica, provocado por la muerte de su padre, lo obligó a dedicarse a la literatura de manera profesional. Sin embargo, las obras no obtuvieron ningún reconocimiento y Maturin acudió a Scott en busca de ayuda. A partir de allí, su carrera literaria prosperó y accedió al estreno de algunas de sus tragedias y a la publicación de varias novelas. La consagración ansiada llegó con la aparición de *Melmoth, el errabundo* (*Melmoth, the Wanderer*) en 1820. En esta obra quedó definido el personaje del antihéroe romántico que caracterizó la variante decimonónica de la literatura gótica. La historia creada por Maturin provocó repercusiones y recibió alabanzas a lo largo de todo el siglo XIX. Dante Gabriel Rossetti consideró al personaje una de sus mayores fuentes de inspiración. Honoré de Balzac escribió una continuación de la novela, *Melmoth réconcilié*, en 1835. En su destierro, Oscar Wilde se hacía llamar Sebastian Melmoth²³ como tributo a esta figura.

En el personaje de Melmoth, Maturin recuperó la leyenda del Holandés Errante que circulaba en Europa desde el siglo XV. En ella se narraba la historia de un capitán que había realizado un pacto con el diablo para poder sortear los obstáculos naturales con los que

Alexandre Dumas (padre), de 1865.

23 Maturin se casó con Henrietta Kingsbury, hija de Sarah Kingsbury, madre de Jane Wilde, madre de Oscar Wilde. Es decir que Maturin era el tío abuelo de Wilde.

tropezara en sus travesías. Pero Dios, al enterarse de esto, lo castigó condenándolo a navegar sin rumbo y sin poder tocar tierra. En esta leyenda se formaliza el motivo del marginado errático, el deambular eterno como figura del continuo sufrimiento. A esta apropiación, Maturin sumó la reelaboración de la leyenda del Judío Errante²⁴. Este personaje habría sido también castigado por Dios por haberse negado a darle agua a Cristo en su camino a la crucifixión. El castigo infligido fue el de deambular sin pausa hasta la segunda venida de Cristo. En las dos leyendas se concibe la entrada en la eternidad como un mal. La inmortalidad se constituye como una de las formas más atroces del padecimiento. El *wanderer*, el errabundo, se establece a partir de aquí como una de las figuras centrales de la literatura gótica.

La mayor complejidad narrativa de *Melmoth* en relación con los textos previos se manifiesta en el juego de engarces de las seis historias que dan cuenta de los intentos llevados adelante por su protagonista para encontrar a alguien que acceda a intercambiar su destino con el suyo. El errabundo arrastra la condena de la inmortalidad adquirida en un pacto fáustico con el diablo. Las posesiones infinitas se pagan con la pérdida del alma y con la obligación de errar sin rumbo hasta encontrar a alguien dispuesto a relevarlo. Pero nadie, ni aun el más desesperado, acepta este intercambio (ni Stanton, internado de un manicomio; ni Alonso Moncada, prisionero en un severo colegio español de ex jesuitas; ni Immalee en su desgarró del amor en fuga; ni el alemán Walberg ante la caída de su familia en la miseria; ni Elinor frente el panorama de la locura de su amado; ni el viejo Melmoth en su agonía solitaria)²⁵. Melmoth recorre aquellos espacios en los que el sufrimiento se halla acentuado porque sabe que allí será menos arduo el encuentro de un reemplazo. El ámbito privilegiado de sus recorridas es la España estereotipada que el Romanticismo erigió como espacio de lo exótico y bastión del catolicismo. El paisaje de sus aventuras es un escenario dominado por la omnipresencia de la Inquisición. La manera en la que los monjes se solazan en la tortura configura al catolicismo como la imagen del horror. En la novela, “España entera no es más que un gigantesco monasterio” (Maturin, 1981: 230). En ese dominio del terror, Melmoth representa al sujeto temido por los guardianes del orden moral.

24 La figura del Judío Errante ya había sido introducida por Lewis en *El monje*.

25 En el Prefacio, Maturin explica que extrajo la idea de la novela de uno de sus sermones en el que hacía referencia a la imposibilidad de renunciar a la esperanza de la salvación.

Al mismo tiempo, se constituye como el arquetipo romántico por excelencia. Es caracterizado como el tentador, el enviado del enemigo de Dios, un agente del mal. Es el ser sin hogar que produce pavor a quienes lo vislumbran. Su búsqueda, como la de otros personajes góticos, es la del saber prohibido. Un clérigo, que es el único que puede combatirlo eficazmente, narra la conversión del errabundo y señala que “El poder del navío intelectual era demasiado grande para los estrechos mares por los que costaba [...] anhelaba zarpar en un viaje de descubrimiento” (*Ibid.*: 616).

En concordancia con el ideal romántico en el que se inscribe la historia, Melmoth es un misántropo. Su desprecio por la humanidad lo lleva a decir que el mejor padre es aquel que mata a sus hijos. Maturin define a Melmoth a partir de una “combinación de acritud diabólica, mordaz ironía y pavorosa veracidad” (*Ibid.*: 374). Su diagnóstico acerca de los males de la humanidad rechaza que él sea el principal enemigo de los hombres. Para Melmoth, el peor enemigo del hombre es el hombre mismo. Por eso, explica que “He sido en la tierra un terror, pero no un mal para sus habitantes. Nadie puede participar en mi destino, sino mediante su consentimiento” (*Ibid.*: 664). Sus víctimas tienen que solicitarle su participación para que él pueda intervenir. Así, sostiene que sólo “vuestrós vicios, vuestras pasiones y vuestras debilidades os convierten en mis víctimas” (*Ibid.*: 644). Melmoth concluye su descripción del hombre con un interrogante y una respuesta: “¿qué es el hombre? Un ser con la ignorancia, pero no con el instinto, de los más débiles animales” (*Ibid.*: 641).

Su tenaz misantropía sufre un envés cuando conoce a Immalee en una isla perdida del Mar de la India. Su aparición sorpresiva modifica al personaje. Si bien somete a la joven a situaciones dolorosas, también siente compasión. El amor incondicional de Immalee lo transforma y convierte su salvaje misantropía en una melancolía reflexiva. Pierde el ceño adusto y la sonrisa aterradora al descubrir dimensiones desconocidas de humanidad. La lucha romántica se evidencia en su voluntad de ser odiado por Immalee. Melmoth quiere cargar sobre sí el peso de la infamia. A su vez, sufre la carga de la condena y se equipara con Caín por su destino trágico. Dos veces renuncia a Immalee para no abismarla consigo. Pero la insistencia de su amante lo retiene a su lado. Melmoth no debe combatir sólo contra su deseo, sino contra el de la joven. Su apaciguamiento involuntario, sin embargo, fracasa cuando Immalee rechaza el pacto que él exige. Ese fracaso amoroso lo devuelve a la furia

original y rompe su última fibra humana. Abjura del amor y se pregunta “¿Por qué este torbellino, que puede sacudir montañas y abatir ciudades con su aliento, tenía que descender a esparcir las hojas del capullo de una rosa?” (*Ibid.*: 643). La tensión entre la ferocidad y la fragilidad se resuelve en la instauración final de la furia destructiva.

Un rasgo central de Melmoth queda en la incertidumbre a lo largo de la narración, el develamiento de la demanda del contrato que quiere hacer firmar a los desesperados. El ofrecimiento queda siempre silenciado. Quizás esto se deba, como señala Ferguson Ellis (1989), a que la novela propone una crítica de las instituciones que demarcan un límite preciso entre el bien y el mal (manicomios, asilos, prisiones) y que se basan en la vigilancia y el control absolutos. En estas instituciones represivas, el único refugio es el secreto. Melmoth se configura en el territorio inexplicado de los secretos y la novela misma, que incluye notorios y señalados vacíos textuales, inscribe en lo no dicho la posibilidad de huir de la mirada y la escucha constantes del poder.

8- Las moradas negras (“La caída de la casa Usher”)

Si bien el fenómeno de la literatura gótica es fundamentalmente inglés, el siglo XIX asistió a su expansión a otros territorios de Europa y América. Dentro del continente europeo, y después del recorrido irlandés de Maturin, encontró en Alemania un terreno apto para su extensión. El Romanticismo alemán fue receptivo a la influencia de la narrativa gótica inglesa que, a su vez, había sido fuertemente nutrida por la prolífica literatura fantástica

alemana²⁶. En el caso de Estados Unidos, este proceso de apropiación corrió por parte de Edgar Allan Poe (1809-1849). Representante principal, junto con Nathaniel Hawthorne (1804-1864)²⁷, del Romanticismo americano, iniciador del subgénero de la literatura policial detectivesca, maestro de la cuentística clásica y creador de historias en las que abundan los personajes y ambientes góticos, Poe representa uno de los nombres claves de la literatura del siglo XIX.

Un elemento recurrente en su literatura es la dedicación minuciosa a la descripción de las configuraciones espaciales. La arquitectura de sus cuentos, como señala María Negroni (1999), busca siempre la expresión. “La caída de la casa Usher” (“The Fall of the House of Usher”, 1839) puede considerarse paradigmático de esta tendencia a la suntuosidad y la opulencia espacial de sus relatos. El narrador anónimo del cuento describe su llegada a una región singularmente lúgubre del país y explica que “a la primera mirada que eché al edificio invadió mi espíritu un sentimiento de insoportable tristeza” (Poe, 2009: 243). Invitado por Roderick Usher, un amigo de su adolescencia, es impactado por la imagen siniestra que lo recibe. Aterrado, indica que “Miré el escenario que tenía delante (la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados) con una fuerte depresión de ánimo” (*Ibid.*: 243).

Los habitantes de la mansión pertenecen a una antigua familia afectada por una peculiar sensibilidad que los orienta hacia la práctica y la valoración de las artes. Al mismo tiempo, los convierte en una estirpe incapacitada para producir ramas duraderas. Sólo existe, a

26 E.T.A. Hoffmann (1776-1822) fue, dentro del Romanticismo alemán, el autor que más dialogó con la tradición de la literatura gótica. Esta influencia se manifiesta tanto en la ambientación de sus cuentos como en su interés por ciertos tópicos y figuras como el vampirismo, los padres autoritarios y la alternancia entre lo fantástico, lo extraño y lo maravilloso. Entre sus cuentos, “El huésped siniestro” (“Der unheimliche Gast”, 1819) merece una particular atención por su carácter reflexivo. En una noche de tormenta, un grupo de aristócratas decide contar historias de misterio. Esto da lugar a ciertas reflexiones sobre el atractivo de estas narraciones y sobre el grato placer que despierta el terror.

27 También Nathaniel Hawthorne se apropió de tópicos y recursos de la literatura gótica en algunos de sus textos. Dos de sus cuentos pueden dar cuenta de este proceso. En “La hija de Rapaccini” (“Rappaccini’s Daughter”, 1844) un *mad doctor* cría a su hija Beatrice en un jardín que es la réplica atroz del Paraíso y la convierte en una autómatas. En “La mancha de nacimiento” (“The Birth-Mark”, 1843) otro *mad doctor*, obsesionado por la belleza casi perfecta de su mujer, no puede soportar una pequeña mancha que ésta tiene en su rostro. Luego de una serie de experimentos, la mancha desaparece y, junto con ella, la vida de Georgina.

través de las generaciones, una única línea de descendencia directa. La ausencia de ramas colaterales supone que, de padres a hijos, se hereda el nombre y el patrimonio. Esta doble transmisión propicia la identificación de ambas dimensiones, la propiedad y sus habitantes, “hasta el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar” (*Ibid.*: 245). La mansión funciona como una sinécdoque de la familia y ésta como una derivación de la propiedad. Su melancolía se extiende sobre los moradores y produce la acuidad mórbida de los sentidos que padece el joven Usher y la apatía de su hermana melliza, Lady Madeline.

En esta imbricación de espacios y personajes se cifra uno de los aportes más relevantes introducidos por Poe en el acervo de la literatura gótica. En sus cuentos comienza un proceso de interiorización de los conflictos. La oposición ya no se establece entre un héroe y un villano, o una doncella y un tirano, sino en el interior de los protagonistas, en la dimensión más recóndita de la subjetividad. Los relatos dan cuenta de identidades quebradas, de sujetos en vías de derrumbe. Y, en ese proceso, los espacios devienen la manifestación concreta, visible, de su interioridad. El espacio deja de ser el ámbito donde se desarrollan los enfrentamientos y se convierte en una duplicación de la subjetividad de los personajes, su huella edilicia.

Este desplazamiento conduce a la acentuación de la importancia narrativa de los espacios que concluye con la profusión obsesiva de descripciones. En el caso de “La caída de la casa Usher”, el narrador describe cada ámbito descubierto, cada rincón oculto al que accede. Subraya el impacto emocional provocado por “los relieves de los cielorrasos, los oscuros tapices de las paredes, el ébano negro de los pisos y los fantasmagóricos trofeos heráldicos que rechinaban a mi paso” (*Ibid.*: 247). También describe la bóveda gótica del vestíbulo y los pasadizos oscuros e intrincados. Pero su atención se centra progresivamente en un rasgo dominante, su excesiva antigüedad. Su peculiar composición arquitectónica, su arcaísmo y

extrañeza, repercuten en el estado anímico de Usher. La casa parece contagiar a sus habitantes la decadencia que la corroe²⁸.

Roderick Usher cree en la sensibilidad de los seres vegetales y del reino de los objetos inorgánicos. Intuye la animación de las paredes de su morada. La propiedad, lejos de ser un objeto inerte, aparece como un organismo viviente dotado de voluntad. Y, en ese edificio/cuerpo, el sótano adquiere particular relevancia narrativa. La casa, antigua mazmorra medieval, dispone en su parte inferior de una serie de criptas. El edificio exterior funciona, al igual que tantas otras moradas negras, “como la punta de un *iceberg*, un fragmento de ruina, un señuelo de algo que no se ve” (Negroni, 1999: 39). La parte visible descansa sobre una parte suprimida. Al morir su hermana, el joven Usher decide sepultarla en una de las criptas de la mansión familiar. Desde allí proceden los gritos desesperados de la joven, enterrada viva, que el narrador apenas escucha y que Roderick no se anima a reconocer. Los sonidos ahogados, indefinidos, son finalmente aceptados por su hermano que comprende el error cometido. Lady Madeline irrumpe, en una noche sombría, con el cuerpo destrozado y arrastra en su muerte al hermano²⁹. Mientras el narrador huye aterrado de la casa/tumba, ve el derrumbe de la propiedad y cómo “el profundo y corrompido estanque se cerró sombrío, silencioso, sobre los restos de la Casa Usher” (Poe, 2009: 264). El desmoronamiento final de la mansión no sólo inscribe al cuento en la tradición gótica,

28 La proliferación de ambientes góticos resulta central en otros cuentos de Poe. La vasta heredad gris y melancólica de “Berenice” (“Berenice”, 1835) es el entorno ideal para la monomanía del protagonista y la profanación vampírica de la tumba de su amada. La abadía en la que vive el narrador de “Ligeia” (“Ligeia”, 1838) está localizada en una región huraña y sombría de Inglaterra. Allí, el protagonista decide aliviar sus penas desplegando en su morada magnificencias imaginarias. Los gestos de ostentación buscan inútilmente doblegar su carencia. El cuarto que construye resume la caracterización gótica del espacio. Su “techo, de sombrío roble, era altísimo, abovedado y decorosamente decorado con los motivos más extraños, más grotescos, de un estilo semigótico, semidruídico” (*Ibid.*: 189). Es una habitación que parece surgida de un sueño de opio. También el claustro siniestro en el que se educa el protagonista de “William Wilson” (“William Wilson”, 1839) remite a la tradición de la literatura gótica. En “Eleonora” (“Eleonora”, 1842) la descripción de la naturaleza adquiere contornos góticos, en tanto que en “El retrato oval” (“The Oval Portrait”, 1842) el castillo junto a los Apeninos es descrito a través de alusiones a las novelas de Ann Radcliffe. En “La máscara de la Muerte Roja” (“The Masque of the Red Death”, 1842) la incidencia del goticismo se vislumbra en la descripción de los salones y las estancias imperiales. También se destaca el lugar del encierro gótico de “El pozo y el péndulo” (“The Pit and the Pendulum”, 1842) que extrema los calabozos y las salas de tortura de *El monje y Melmoth, el errabundo*.

29 De esta manera, “La caída de la casa Usher” se suma a una serie de cuentos de Poe articulados en torno a los retornos de las amadas muertas, como “Ligeia”, “Morella” y “Eleonora”. Al mismo tiempo, retoma el tópico romántico de la belleza de la mujer muerta. En *Skin Shows*, Judith Halberstam concibe al tópico del entierro prematuro, recurrente en la narrativa de Poe, como una metáfora del retorno de lo reprimido.

sino que radicaliza la vinculación del espacio con los personajes. La destrucción de la propiedad replica la caída de una familia encerrada en su propio territorio. El derrumbe es tanto material como simbólico; alude tanto a un desmoronamiento de muros concretos como a una desaparición de los representantes de un linaje, una era y una clase³⁰.

9- Subjetividades góticas modernas (*El retrato de Dorian Gray*)

En el contexto de esplendor imperial del período victoriano se produjo un nuevo renacimiento de la literatura gótica en Inglaterra. A partir de la década de 1880 irrumpió una notable generación de escritores dedicados a su refundación³¹. Encontraron en su marco histórico elementos que alentaron su conversión literaria: el férreo positivismo que dirigía las ciencias se convirtió en una guía y, al mismo tiempo, en un referente de confrontación; la observada moral victoriana aportó el encuadre ideal para historias atravesadas por la represión y el terror al deseo y lo desconocido; la instauración de los valores ingleses como los únicos válidos condujo a reflexionar sobre la otredad y sus múltiples contactos con la mismidad; la exaltación de la vida burguesa no hizo más que mostrar su afuera, los peligros que la amenazaban. En ese entorno, Oscar Wilde (1854-1900) sobresalió como un sujeto discordante que propiciaba la puesta en crisis permanente de los principios que regulaban el orden social.

30 Las vastas trasposiciones cinematográficas de los cuentos de Poe presentan una manifiesta tendencia a considerar su obra como un todo. En general, no se postulan como adaptaciones de cuentos específicos, sino que entrelazan elementos de varios de ellos. La primera versión de “La caída de la casa Usher” fue *La chute de la maison Usher* (Jean Epstein, 1928). Allí, este cuento se combina con motivos procedentes de “El retrato oval”, “El pozo y el péndulo” y “El gato negro”. En 1960, Roger Corman inició con su trasposición, *House of Usher*, su serie de películas sobre cuentos de Poe. En 1980, Jan Svankmajer dirigió *Zánik domu Usheru*, en la que excluyó la representación de la figura humana. Su trasposición del cuento de Poe se ambienta en una mansión ruinosa y severa, ascética y en proceso de desintegración.

31 Entre los múltiples textos fundacionales del goticismo victoriano deben mencionarse obras claves como *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886) de Robert Louis Stevenson y *Drácula* (*Dracula*, 1897) de Bram Stoker.

Nacido en Dublín, pero educado en Inglaterra, se lo suele considerar un escritor netamente inglés. Decidido a desmontar la hipocresía de la sociedad inglesa a través de series infinitas de artilugios verbales, Wilde se dedicó por igual al teatro, la narrativa y la ensayística. Su persecución tenaz de la novedad y la valoración de la originalidad como criterio dominante del arte, lo posicionaron en un lugar destacado en el proceso de conformación del arte moderno. La publicación de *El retrato de Dorian Gray* (*The Portrait of Dorian Gray*), en 1890, supuso la entrada de la literatura gótica en la modernidad literaria. Esta transformación se evidencia no sólo en la aparición de esa figura moderna por excelencia que es el *dandy*, sino en el rol articulador que cumple una noción clave del arte moderno: la necesidad de hacer de la vida una obra de arte. La modernidad artística se abocó a suprimir la distancia entre el arte y la vida a través de distintos procedimientos. El más radical fue la proposición de la vida como una manifestación artística y el comportamiento como una obra de arte.

En su novela, Wilde propone una indagación de las relaciones existentes entre el arte y el crimen, el artista y la moral, la belleza y la corrupción. Para hacerlo, apela a tres personajes centrales: Basil Hallward, un artista plástico, Lord Henry Wotton, un *dandy* adorador de la retórica, y Dorian Gray, un joven destinado a convertirse en objeto de adoración. La inclusión inicial de Hallward es imprescindible porque permite integrar la figura tradicional del artista a la que se opone su nueva figuración moderna. Hallward destina su trabajo a la creación de obras de arte en las que deposita su deseo. Le resulta imposible exhibir en público su retrato de Dorian Gray porque cree que develaría los sentimientos que lo unen al joven. Cree, románticamente, que “Cada retrato que se pinta con el sentimiento es un retrato del artista, no del que posa” (Wilde, 1996: 15). Gracias a la aparición imprevista del modelo, su arte alcanza nuevos niveles de maestría. Dorian se convierte en la encarnación visible de un ideal invisible, la manifestación viva de la perfección. Pero Hallward también es relevante porque permite comprender la paradoja del trabajo creador: los grandes artistas (Hallward lo es) son sujetos poco interesantes fuera de su obra porque lo valioso queda depositado allí; en cambio, los artistas mediocres son interesantes porque viven la poesía que no pueden crear. Por eso, en contraposición al pintor se presenta a Lord Henry Wotton. La apelación a su título subraya la separación entre burgueses y aristócratas que introduce un hiato social que es, a su vez, moral. El horror que manifiesta el sujeto parasitario ante las

tareas productivas delinea la ética del *dandy*. Wotton es un artista sin obra, un escritor sin escritos. Hechiza a los oyentes con su ingenio verbal y seduce a la platea con los juegos de su vanidad intelectual.

En el *dandy*, como precisa Nicolas Bourriaud (2009), se cristaliza la primera manifestación de la subjetividad moderna: un sujeto autónomo, soberano e insular. No depende de ninguna regla moral comunitaria y se brinda sus propias leyes de acción. En ese gesto, el *dandy* “socava los fundamentos de la moral cristiana y descalifica el ser en beneficio de un aparecer como la sola realidad tangible” (Bourriaud, 2009: 38). En el desarrollo de su filosofía del placer, Wotton decide construir una única obra: un sujeto bello, inmaculado, que se mantenga a resguardo de los imperativos morales. Dorian Gray será su creación. Lo esculpirá con palabras y esgrimirá sobre su cuerpo sus creencias sobre el arte y la belleza.

Lord Henry funciona, para Dorian, como un representante del diablo en ese pacto fáustico implícito que firma sin saberlo y a través del cual accede a la juventud y la belleza eternas a cambio de ceder su alma. Wotton le inculca la necesidad de conservarse inmarcesible frente a la degradación del mundo, la obligatoriedad de defender la pureza blanca de la infancia que lo habita. Si Wotton se define como una primera aproximación al dandysmo, Dorian Gray la extrema. Se opone al pragmatismo productivista y se empeña en que su vida sea su única obra. El aristócrata expresa su admiración al exclamar “¡Estoy tan contento de que nunca hayas hecho nada, nunca hayas esculpido una estatua, o pintado un cuadro, o producido algo fuera de ti! La vida ha sido tu arte” (Wilde, 1996: 255). La vestimenta exquisita y la decoración suntuosa son el marco requerido para la aparición fulgurante de su obra/vida. Las noches londinenses son el escenario opulento, y al mismo tiempo sórdido, de sus acciones. La proposición de un nuevo hedonismo, vinculado con su coleccionismo (perfumes, música, joyas, bordados y tapices, vestiduras eclesiásticas, “medios para olvidar, formas por las que podía escapar, durante un tiempo, del temor que a veces le parecía que era casi demasiado grande para soportarlo” (*Ibid.*: 169)), lo conduce a atravesar todas las experiencias sin que dejen huellas en su cuerpo.

El retrato es, en ese universo de belleza y gracia, la denuncia de su falsedad. Ante su primer crimen (el abandono de Sibyl Vane, la joven actriz que cree que el amor verdadero hace innecesaria la representación artística), el retrato comienza a evidenciar las marcas de la corrupción. El gesto cruel que se imprime en la boca descubre que, a partir de allí, el rostro

representado será el que soporte la carga de sus pasiones y pecados. Horrorizado ante la metamorfosis, Dorian lo cubre con un paño mortuorio púrpura. El ritual de su ocultamiento es el canto fúnebre de su inocencia. Luego lo esconde en el ático, el salón de sus juegos infantiles. Al contemplarlo, comprende que el cuadro es un espejo mágico que primero le reveló su belleza y después su alma. A medida que se acentúa su degradación moral, el retrato se hace infame. Dorian asiste impasible a ese proceso. Está “cada vez más enamorado de su propia belleza, y cada vez más interesado en la corrupción de su propia alma” (*Ibid.*: 156). Sin embargo, el artista sin obra, el *dandy* de apariencia inmaculada, el artista criminal, descubre la imposibilidad de vivir con esa sombra que lo atormenta. Por eso, con el mismo cuchillo con el que había asesinado a Hallward rasga el retrato y muere con un gesto teatral que lleva hasta el desenlace su conversión de la vida en arte, un juego difuso de representaciones³².

10- El policial gótico (*El fantasma de la Ópera*)

En la entrada del siglo XX, la literatura gótica experimentó transformaciones radicales. Una de ellas fue su hibridación con distintos géneros literarios como el policial. Un ejemplo notable de esa hibridación es *El sabueso de los Baskerville* (*The Hound of the Baskerville*), publicado por el escocés Arthur Conan Doyle (1859-1930) entre 1901 y 1902. Conan Doyle había recuperado la tradición de la literatura detectivesca emprendida por Poe³³ a partir de la publicación de *Estudio en escarlata* (*A Study in Scarlata*) en 1887. Allí aparecen por primera vez Sherlock Holmes, el investigador profesional que apela a procedimientos científicos en la resolución de los casos, y John Watson, su amigo y narrador de las historias. Las novelas de Conan Doyle no pueden pensarse sin su estrecha relación con el espíritu positivista de la era victoriana. El escrutinio racional de Holmes es infalible y aún aquellos acontecimientos que parecen más renuentes a ser reducidos a las explicaciones

32 Entre las múltiples trasposiciones cinematográficas, pueden mencionarse *El retrato de Dorian Gray* (*The Picture of Dorian Gray*, Albert Lewin, 1945) y *Dorian Gray* (Massimo Dallamano, 1970).

racionales son finalmente expuestos en sus términos. En *El sabueso de los Baskerville*, Holmes debe recurrir a su reconocida habilidad detectivesca para desentrañar un caso que incluye una enorme bestia negra y un bosque siniestro que funciona como el reducto de lo sobrenatural. La preeminencia de estos elementos posiciona a la novela en la senda de la literatura gótica, aunque su desenlace reinstale el poder de la razón.

Gaston Leroux (1868-1927) propone una hibridación heterodoxa de la literatura gótica con el género policial en *El fantasma de la Ópera* (*Le fantôme de l'Opéra*, 1909). En esta novela, considerada uno de los orígenes del *thriller*, Leroux recupera la indagación del vínculo que une el arte y el crimen a través de una nueva figuración del artista criminal. Erik, el fantasma, es descrito a través del horror que produce su visión. La imagen de la muerte en un ser vivo resulta siniestra. Tiene una calavera en lugar de cabeza, cuencas negras donde debería haber ojos, piel amarilla y carece de nariz. Cubre su cuerpo con una capa negra³⁴ y una máscara que oculta lo horrible de su rostro. Pero el fantasma trueca esta fealdad imposible de mirar en el poder de hacerse ostensiblemente invisible. Se metamorfosea en una sombra, una silueta que vaga imperceptible. Invisible porque nadie quiere verlo, pronto descubre el valor de la invisibilidad y opera desde allí. Su voz resuena en la Ópera sin que pueda saberse de dónde procede. Constituye así una omnipresencia indescifrable, una voz sin cuerpo. El fantasma “puede estar en esta pared, en este piso, en este techo. ¡Qué sé yo! ¡El ojo en esa cerradura! ¡El oído contra esa viga!” (Leroux, 2004:

33 En la literatura de los Estados Unidos hacia fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX deben señalarse, como continuaciones de la literatura gótica emprendida por Poe y Hawthorne, relatos como “El papel de pared amarillo” (“The Yellow Wallpaper”, 1892) de Charlotte Perkins Gilman (1860-1935); “Una rosa para Emily” (“A Rose for Emily”, 1930) de William Faulkner (1897-1962); “Clytie” (“Clytie”, 1942) de Eudora Welty (1909-2001); “Miriam” (“Miriam”, 1945) de Truman Capote (1924-1984). En cuanto a las incidencias del goticismo en América Latina, María Negroni (2009) propone leer la literatura fantástica latinoamericana como una deriva de la literatura gótica. Algunos representantes destacados serían: Horacio Quiroga (1878-1937), con cuentos como “El espectro”, 1921, “El puritano”, 1926, y “El vampiro”, 1927; Octavio Paz (1914-1998) y su trasposición teatral de *La hija de Rappaccini*, 1956; Felisberto Hernández (1902-1964) con relatos como “Las hortensias”, 1949; Carlos Fuentes (1928-2012) con un cuento como “La muñeca reina”, 1964; Adolfo Bioy Casares (1914-1999) con su novela *La invención de Morel*, 1940; Silvina Ocampo (1903-1994) con su relato “El impostor”, 1948.

34 En el baile de disfraces usa una capa roja que introduce una alusión a “La máscara de la Muerte Roja” de Poe. “Soy la Muerte Roja que pasa” dice el fantasma para confundir a los asistentes.

160). Esta capacidad de ocultarse a la vista se convierte en su principal herramienta. Desde su invisibilidad, controla los movimientos de ese universo que primero lo desprecia y luego le teme.

La invisibilidad se ejerce, además, desde su propio dominio espacial. Durante su juventud colaboró en la construcción de la Ópera y dispuso una serie de trampas que sólo él conoce. Erik es el único que puede guiarse en los corredores del teatro, diseñados durante la Comuna de París para que “los carceleros pudieran llevar a los presos hasta los calabozos improvisados en los sótanos, porque los federados ocuparon el edificio enseguida del 18 de marzo” (*Ibid.*: 166). Desde su fundación, la arquitectura de la Ópera funciona como una espacialización de los conflictos sociales.

Los subsuelos constituyen el territorio inviolable del monstruo. Erik configura allí un refugio para su monstruosidad. Christine, su objeto de deseo imposible, su discípula y dominadora, hace explícita su propiedad cuando dice que “Todo lo que está bajo el suelo le pertenece” (*Ibid.*: 107). A esos dominios desconocidos se accede a través de un espejo ubicado en el camerino de Christine. Dado que los infinitos sótanos de la Ópera fueron erigidos sobre un lago subterráneo, Erik traslada a su amada en una pequeña barquilla. Como Caronte, navega por las aguas de la muerte. Debajo de la tierra se encuentra su palacio sumergido. La morada del monstruo se destaca por su fastuosidad. Erik materializó en el subsuelo una reproducción exuberante del bienestar burgués. Su reserva subterránea está decorada de acuerdo con los dictados de la elegancia burguesa de fines del siglo XIX. Su recámara, ambientada al estilo *Louis Philippe*, incluye una cama marquesa, sillas de caoba lustrada, una cómoda con sus bronceos, mantas de croché colocadas en los respaldos de los sillones, un “reloj, y a cada lado de la chimenea los pequeños cofrecillos de apariencia tan inofensiva... en fin, aquella rinconera adornada con objetos de conchilla, almohadillas rojas para alfileres, barcos de nácar y un enorme huevo de avestruz” (*Ibid.*: 212). En ese ambiente de ostentación se produce el acto creador.

En el refugio del arte, Erik compone su “Don Juan Triunfante”. Allí se aboca a la tarea de darle forma a su desdicha. La formalización de su dolor crea la música que extasía a Christine. Ella, destinataria de su arte, oscila entre la admiración y el horror. Esta basculación se presenta como un anticipo del desenlace de la historia, porque la ópera se destina a conquistar el amor de Christine tanto como la aceptación social. Su plan consiste

en ascender a la normalidad una vez que concluya su obra. La belleza de su música debería bastar para obtener el reconocimiento de aquellos que lo estigmatizaron por su fealdad. Sólo un personaje excéntrico de la novela, el “Persa”, quien lo conoce desde su juventud, entiende “hasta qué grado de sublime y desastrosa desesperación podía llegar el dolor de Erik” (Leroux, 2004: 180) y qué consecuencias podía generar.

Erik, el casi huérfano, diseña una máscara que lo confunde con los demás en su salida a la superficie. Quiere huir del encierro en las profundidades y acceder a la vida en comunidad. Sin embargo, rápidamente comprende la imposibilidad de su proyecto. En su confesión final, ante la certeza de su fracaso, Erik cree que “Sólo me ha faltado ser amado para ser bueno” (*Ibid.*: 188). En este giro melodramático se abre una distancia radical en relación con *El retrato de Dorian Gray*, esa otra historia sobre un artista criminal. Las diferencias no se reducen a la inversión de la belleza en fealdad, a la diferente manera en que la sociedad reacciona frente a sus crímenes o a la relación opuesta entre la apariencia y la corrupción moral. La diferencia principal reside en el lugar desde el que se retrata al monstruo. En este sentido, *El fantasma de la Ópera* presenta una transformación que sería central en la narrativa gótica del siglo XX: la inscripción de la ambigüedad en la representación de la figura monstruosa. El fantasma produce una suspensión del juicio moral tanto en Christine como en la narración. Ésta se interroga en la clausura: “¿Hay que tenerle lástima? ¿Hay que maldecirle? Sólo quería ser alguien como todo el mundo. ¡Pero era demasiado feo! Tuvo que ocultar su genio para hacer pruebas con él, mientras que con una cara regular hubiera sido uno de los ejemplares más nobles de la especie humana” (*Ibid.*: 223). Aquí se opera un desplazamiento que radicaliza la tendencia gótica a proponer cierta simpatía por el monstruo, cierta solidaridad con lo reprimido del orden cultural. Erik evidencia el vacío al que se asoma el siglo XX en sus representaciones de lo monstruoso³⁵.

11- La construcción del vacío (*La condesa sangrienta*)

35 La primera transposición cinematográfica de la novela de Leroux fue *Das Phantom der Oper* (Ernst Matray, 1916). Otras trasposiciones destacables son: *El fantasma de la Opera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925), *El fantasma de la Opera* (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943), *El fantasma de la Opera* (*The Phantom of the Opera*, Fisher, 1962) e *Ill fantasma dell'opera* (Dario Argento, 1998).

En el amplio y bifurcado panorama de la literatura del siglo XX, la literatura gótica ocupó espacios marginales. Su sombra, sin embargo, se distingue en algunos textos relevantes que promovieron una recuperación problemática de esa tradición. Pocos textos, sin embargo, se alzan en ese proceso de una manera tan clara en su oscuridad como *La condesa sangrienta* (*La comtesse sanglante*, 1962) de Valentine Penrose (1898-1978). Poeta, viajante y ocultista, Penrose fue una figura enigmática y poco valorada. Casada con el pintor surrealista Roland Penrose, su participación en ese movimiento fue periférica y central al mismo tiempo. Fue admirada por los poetas surrealistas y sus libros fueron ilustrados por Max Ernst, Joan Miró y Man Ray. En su biografía se destaca su interés por el hinduismo y los conocimientos herméticos. La búsqueda de estos saberes la condujo a extensos viajes por Egipto e India. Durante la Segunda Guerra Mundial se alistó en el ejército francés y fue enviada a Argelia. Su fascinación por la Edad Media y la alquimia se resumió en su gesto de vivir en un castillo medieval. Vivió en España, donde se enamoró de Rubia, a quien dedicó *Dons de Fèminines*, y en Inglaterra, donde escribió *La condesa sangrienta*.

En esta novela, narró la historia de Erzsébet Báthory, una condesa húngara del siglo XVI perteneciente a una de las familias más ilustres de Europa. El rastreo exhaustivo de fuentes históricas llevó a Penrose a indagar en los orígenes de los Báthory. El linaje parece responder a una constante de locura, desbordes, muertes trágicas y violentas, acciones crueles y lujuriosas. En ese marco, Erzsébet, nacida en 1560, extremó todos los excesos familiares, descolló en la concreción de todas las fantasías de muerte imaginadas por sus ancestros. Penrose la presenta a través de la descripción de uno de sus tenebrosos retratos. La piel extremadamente blanca detenta la palidez de los vampiros. Genera en quienes la ven fascinación y terror; seducción y repulsión. Alejandra Pizarnik señala que Penrose revela “la belleza convulsiva del personaje” (Pizarnik, 2003: 282). El gesto de su rostro desnuda el mal de su siglo, la melancolía. El tedio la lleva a cambiarse de ropa cinco o seis veces por día y a contemplarse en el espejo durante horas. Los artesanos del castillo debieron diseñar un espejo con salientes para que pudiera apoyar sus brazos y no se cansara durante las extenuantes jornadas frente a su imagen.

La vida de Erzsébet transcurrió en el paisaje salvaje de la región más primitiva de Europa. La influencia renacentista no había llegado a Hungría y los nobles vivían en una expansión indefinida de la Edad Media. El estilo gótico había sido introducido allí a través de los cistercienses en el siglo XIII y se había instalado como estilo oficial. Los castillos construidos entre los siglos XIII y XIV observaron inevitablemente esta tendencia. También lo hizo la propiedad favorita de Erzsébet. Elevada sobre las rocas de los Cárpatos, estaba encaramada en

los espolones de las montañas: pocas ventanas, torres cuadradas, poco espacio para vivienda e inmensos sótanos con subterráneos que llevaban a las diferentes laderas de la colina. Así era el castillo en el que la condesa Báthory pasó la mayor parte de su vida: Csejthe (Penrose, 2008: 55).

En ese castillo, la condesa fundó la guarida de su sadismo. Sus pasadizos subterráneos formaban un laberinto terrorífico que atravesaba con delectación. La arquitectura torturada reproducía su propia subjetividad quebrada. El territorio escondido de los sótanos era el escenario de un ritual sangriento. Penrose se detiene en la descripción suntuosa de los rituales criminales en los que los lacayos de la condesa asesinaban a doncellas, luego de someterlas a interminables torturas, para que la sangre joven bañara el cuerpo blanco de la condesa y conservara su belleza y juventud. Las torturas y la sangre rompían, aunque fuera brevemente, la abulia de sus días. Penrose señala que “De forma mágica, entre los aullidos de dolor de las demás, desaparecían sus propios sufrimientos” (*Ibid.*: 82). Sólo obtenía cierto éxtasis a través del padecimiento ajeno. Las ruinas del castillo conservan aún las huellas de los centenares de asesinatos cometidos. En sus muros “ennegrecidos por el humo, se ven aún inscripciones: fechas y cruces. Dicen que son las firmas de las que allí estuvieron encerradas” (*Ibid.*: 79). El castillo olía a sangre y cadáver, pero su atmósfera era el fluido vital de Erzsébet. La Doncella de hierro en principio justificaba sus actos como castigos ante faltas menores de sus empleadas; luego sólo se escudaba en el placer de hacerlo.

En el castillo, la condesa hace más que asesinar doncellas y perseguir obstinadamente la juventud eterna. En sus sótanos tiene lugar “su incesante persecución, en la inmovilidad de la nada, de su obra de anonadamiento. Así protegida, podía negar la vida y destruirla, sin

ambicionar más provecho que el negarla” (*Ibid.*: 107). Penrose relata minuciosamente una tarea de negatividad pura. El acto que destruye las bases del orden cultural es un acto extremo de negación. El único gesto cumplido por la condesa es, paradójicamente, “La destrucción, la supresión del fenómeno vital, indiferente en última instancia, ¿no es ésa en definitiva la única vía de retorno al numen? Entonces pueden correr libremente de nuevo las energías de la existencia universal” (*Ibid.*: 109). En medio de los bosques todavía medievales, Erzsébet asiste a la existencia de un torbellino primitivo y prohibido. Penrose acude a la figura del místico y teósofo Jacob Böhme para explicar que lo que se instala en los sótanos es el caos, o, como señala Böhme “en su libro *De signatura rerum* que, en el principio, antes de toda cosa, era ‘la gran cólera negra que quería plasmarse’ y no sabía cómo hacerlo” (*Ibid.*: 127). La condesa instaaura el caos en el lugar del orden. Se asoma, en su calidad de mujer, al abismo originario que los hombres temen. En la novela, lo femenino sería lo otro del orden cultural por su capacidad de reinstalar el vacío y el caos originarios. Pero la respuesta patriarcal no será menos radical. Penrose apela a una leyenda húngara que sostiene que

a veces, bajo los sótanos del castillo, en el lugar en que habían puesto la primera piedra, cavado el primer hoyo, habría podido descubrirse un esqueleto de mujer. Para traer suerte, proporcionar abundancia y asegurar descendencia a sus dueños, los albañiles habían emparedado viva a la primera joven que pasaba por allí. Y por los siglos, el castillo reposaba de esta forma sobre un frágil esqueleto (*Ibid.*: 56).

La doncella amurada en los cimientos del castillo da cuenta de la supresión de lo femenino desafiada por la condesa³⁶.

La condesa entabla una comunión completa con el crimen y el mal. No hay conciencia sobre sus actos. Nunca hay arrepentimiento. Cuando ordena matar a las hijas de las familias nobles de la región, la justicia cae sobre ella. Emparedada en una torre de su castillo, Erzsébet escribe cartas en las que se refiere a todo menos a la culpa. En su encierro se

36 En “La leche de la muerte” (“Le lait de la mort”), uno de sus *Cuentos orientales* (*Nouvelles orientales*, 1938) Marguerite Yourcenar (1903-1987) apela a una leyenda albanesa en la que también una joven debe ser amurada para servir de sostén a la estructura familiar y social.

pregunta “¿Por qué estoy yo aquí, duramente acusada, para expiar lo que han hecho mis deseos, pero cuya realización jamás resentido yo? Mis deseos se han realizado fuera de mí, sin mí; mis deseos no me han dado alcance” (*Ibid.*: 254). Quizás, como señala Pizarnik, porque “la condesa Báthory alcanzó, más allá de todo límite, el último fondo del desenfreno. Ella es una prueba más de que la libertad absoluta de la criatura humana es horrible” (Pizarnik, 2003: 296). Ese estado criminal de la libertad absoluta la deposita en un espacio indescifrable para esa otra institución criminal que es el orden cultural. Tal vez por eso en su encierro se cuestione “¿Qué podían entender de tempestades y audacias quienes aún vivían en estos tiempos de tibieza?” (Penrose, 2008: 249)³⁷.

12- Configuraciones de la literatura gótica

Desde la irrupción del imaginario medieval de Horace Walpole hasta el emparedamiento de la condesa en su castillo húngaro, el devenir de la literatura gótica acompañó la historia de la modernidad como su contracara sombría. No fue solo la negación inesperada del Iluminismo del siglo XVIII, a través de su desafío a la preeminencia de la razón, sino que se instauró como su otro indiscernible. No fue tanto su denuncia como su complemento siniestro. En las moradas negras se cobijaron las ansiedades nacidas de la modernidad y de la expansión inusitada del capitalismo. Sus terrores (la industrialización, la urbanización, el socavamiento de las tradiciones, las migraciones) encontraron un refugio literario que los distanció en el tiempo y el espacio. Según Catherine Spooner (2010), en ese proceso de alejamiento reside la estrategia cultural definitoria de la literatura gótica. Así, la Edad Media se convirtió en la guarida de los males presentes y los paisajes de Italia, España y

37 La biografía de la condesa Bathory incentivó el rodaje de tres films: *La condesa Dracula* (*Countess Dracula*, Peter Sasdy, 1971), *Bathory* (Juraj Jakubisko, 2008) y *The Countess* (Julie Delpy, 2009). Más allá de estos tres textos filmicos, el caso más interesante lo constituye *Ceremonia sangrienta* (Jorge Grau, 1973). Allí, se narra la historia de una descendiente de la condesa en el siglo XIX. La acción, ubicada en algún lugar no especificado de Europa Central, hace hincapié en el contraste entre el escepticismo de los miembros de la nueva burguesía (jueces, abogados, médicos) y las supersticiones arraigadas en los sectores populares. En concordancia con una teoría de Voltaire, mencionada explícitamente en el film, los vampiros se conciben en términos seculares y se apela a ellos sólo con finalidades pragmáticas. Aquí, la Marquesa Bathory es la encargada de organizar su utilización.

Oriente se establecieron como los territorios donde se confinaban peligros demasiado aterradores para ser aceptados en la proximidad temporo-espacial. Sin embargo, la literatura gótica emprendió un proceso de acercamiento progresivo en las coordenadas geográficas e históricas que permitió contextualizar las narraciones en el marco en el que eran escritas, publicadas y leídas.

La compleja inclusión de estos miedos sociales demanda una revisión de la posición ideológica desde la que se abordaron. Las doncellas perseguidas por Montoni, la búsqueda del conocimiento prohibido de Vathek, la posesión del castillo medieval de Manfred o el encuentro de un sustituto para Melmoth instalan un interrogante acerca de las premisas ideológicas desde las que estas historias son narradas. Las continuas polémicas sobre esta literatura se originan en la imposibilidad de concluir cuál es la capacidad subversiva o conservadora que detenta. La introducción del universo de lo sublime, la cartografía del horror, parece ponerse al servicio de una defensa final de los placeres serenos de lo bello. La condena de los personajes que se abisman en los dominios de lo sublime supone la instauración del ámbito de lo bello como el único que corresponde a los humanos. Los recorridos por los espacios siniestros refuerzan la elección final de la quietud y la tranquilidad hogareña. Tanto la recompensa de los personajes defensores del orden social como el castigo de aquellos que lo cuestionan se inscriben como huellas de la ideología conservadora. Sin embargo, la travesía por el reino de lo sublime y el deleite obtenido con las aventuras de los villanos abren una grieta que no se sutura con la pacificación de la clausura narrativa. La literatura gótica no encuentra su poderío ideológico en el triunfo de la virtud, sino en la introducción velada del horror en un entramado literario dominado, desde el siglo XVIII, por el imperio de la razón.

Al respecto, debe señalarse que estas intrusiones no se operaron de una manera homogénea. Por el contrario, la historia de la narrativa gótica delinea un proceso continuo de configuración, des-configuración y re-configuración. Los textos que la articulan establecen entre ellos relaciones polémicas implícitas así como querellas declaradas. Si su emergencia en la segunda mitad del siglo XVIII supuso la constitución de un nuevo género, con el transcurrir de las décadas abandonó las restricciones impuestas por esta categoría. Entre otros motivos, como señala Anne Williams, esto se debió a que “Whatever it is that constitutes Gothic, therefore, seems to be a matter of some kind of ‘internal’ (or perhaps

‘latent’ or ‘unconscious’) principle that may not always be explicitly related to the ‘content’ of the genre” (*apud* Williams, 2007: 15)³⁸.

En su estudio sobre el goticismo literario, Alastair Fowler (2008) precisa que la categoría de género no puede dar cuenta de la variabilidad y heterogeneidad de los textos que se sumaron a este linaje. Por el contrario, su concepción como un “modo” permite que un texto participe de éste y, al mismo tiempo, de otros géneros, estilos o movimientos. Sin embargo, esta capacidad de hibridación dificulta la proposición de una definición acotada del modo narrativo gótico. Esto se debe al estatus problemático que presenta la literatura gótica. Su resistencia a la rigidez taxonómica dificulta su sometimiento a las categorías literarias habituales. Los intentos clasificatorios sistemáticos resultan inconsistentes e incompletos frente a la complejidad del objeto. Dado que las convenciones góticas son históricas y variables, Williams propone concebirla como una “narrativa” y no como un género o un modo.

Ante estos desafíos, Chris Baldick sostiene que la literatura gótica puede ser definida por los problemas que aborda más que por la homogeneidad de su estilo, las recurrencias narrativas o la formación de un movimiento histórico delimitado. Un texto gótico, en su opinión, es aquél que “comprise a fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration” (*apud* Spooner, 2006: 18)³⁹.

A su vez, no todos los textos analizados se reconocen activamente en esta tradición literaria. Su inclusión en el marco de un análisis de la narrativa gótica supone un cuestionamiento de los esencialismos que adscriben los textos a una única participación. Por el contrario, la recurrencia a una “narrativa” implica la aceptación de la imprecisión y la mezcla como atributos. La exploración de estos textos literarios en el encuadre del goticismo se postula como un abordaje posible, más allá de toda forma de exclusividad. Al respecto, debería señalarse la diferencia entre textos que se proponen como góticos desde su emergencia (*El*

38 “Aquello que constituye la literatura gótica, por lo tanto, parece ser una cuestión de alguna clase de principio ‘interno’ (o tal vez ‘latente’ o ‘inconsciente’) que puede no siempre ser explícitamente relacionado con el ‘contenido’ del género” (mi traducción).

39 “comprime un aterrador sentido de herencia en el tiempo con un claustrofóbico sentido de encierro en el espacio, estas dos dimensiones reforzándose una a la otra para producir una impresión de descenso enfermizo hacia la desintegración” (mi traducción).

castillo de Otranto) y otros que devienen góticos con el correr del tiempo o a través de la proposición de determinadas lecturas (*El fantasma de la Ópera*). En este sentido, la respuesta del lector/analista se encuentra en el origen de la categoría propuesta. La amplitud de este esbozo de definición permite analizar cuáles fueron las formas que adoptaron, a lo largo de la historia, estas intrusiones en los escenarios del horror.

Una periodización de la literatura gótica debería tener en cuenta la existencia de diversas etapas: el ciclo inicial del goticismo; el goticismo romántico; el goticismo victoriano; el goticismo hibridado con géneros como el policial y/o el *thriller*; su recuperación por parte del modernismo y sus variantes postmodernas. En el primero, que incluye las obras de Horace Walpole, William Beckford, Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis, las historias giran en torno a la subjetividad excesiva del tirano. Tanto Manfred como Vathek, Montoni como Ambrosio, son personajes conducidos por deseos desbordados que los posicionan en la senda de la monstruosidad moral. A su vez, son concebidos como representantes de distintas dimensiones de la modernidad. Manfred, en *El castillo de Otranto*, se configura como una metáfora de las clases medias ascendentes en el capitalismo incipiente del siglo XVIII. La usurpación de un castillo, territorio incuestionable de la aristocracia, lo define como la imagen de la ansiedad emergente ante esa nueva clase radical, enriquecida con el comercio y desafiante de una estructura social hasta entonces estable. Su materialismo extremo interrumpe el orden de las continuidades y establece un hiato en la legalidad. Así, el monstruo es el burgués. William Beckford introduce en *Vathek* el mito fáustico como tópico recurrente de la literatura gótica. La búsqueda del califa parte de la comprensión de la unión del saber y el poder. Vathek entiende que en el saber absoluto se encuentra cifrado el poder ilimitado. En su desafío a la naturaleza también se vislumbra una actitud moderna. El abandono de las creencias religiosas y su sustitución por la confianza en el poder del saber lo posicionan como representante del sujeto moderno. El monstruo es el que desafía las prohibiciones del orden moral y religioso. En *Los misterios de Udolfo*, los monstruos son, en gran medida, creados por la imaginación de la protagonista. Pero Montoni también es una encarnación del materialismo burgués de fines del siglo XVIII. En todos los casos, los monstruos son sujetos guiados por un exceso de deseo de poder, dispuestos a transgredir todos los límites impuestos. Sus figuras se contactan con algunos de los rasgos más

destacados de la modernidad, del capitalismo y de las definiciones burguesas de la subjetividad.

La variante romántica de la narrativa gótica continúa algunas de estas premisas, pero radicaliza la figura del tirano y la convierte en la figura del monstruo. La criatura de Frankenstein, Lord Ruthven y Melmoth, escapan a las definiciones de lo humano. No se trata de sujetos que cometen actos atroces sino de encarnaciones de lo monstruoso en sus distintas variantes. Los personajes se alejan de los límites imprecisos de la humanidad. El vampiro, la criatura frankensteiniana y el errabundo quedan posicionados en la brecha sinuosa de los sujetos innominables, definidos entre lo humano y su negación. Son, al mismo tiempo, antihéroes románticos, huérfanos, buscadores de placeres o saberes. El romanticismo de Poe aporta un giro novedoso a la literatura gótica al sumar la introspección del conflicto y, a su vez, su concreción en los ambientes suntuarios que habitan los personajes. El conflicto deja de estar centrado en la oposición entre un héroe y un villano y se convierte en el combate del sujeto con sus propias fracturas interiores. En este caso, el monstruo está radicado en el personaje. No es un afuera amenazador, sino un adentro impreciso y en derrumbe.

La entrada a la modernidad literaria, producida en Inglaterra a fines del siglo XIX, promueve una proliferación de figuraciones del monstruo que en muchos casos sugiere su equiparación con el artista así como la equivalencia del crimen con el acto creador. Al mismo tiempo, se complejiza la relación entre las dimensiones éticas y las estéticas. Hasta ese momento, la literatura gótica respondía a una delimitación férrea que igualaba la crueldad moral con el horror físico. La bondad y la belleza formaban una unión que se oponía a otra conformada por la maldad y la fealdad. Dorian Gray comienza un proceso que subvierte esa distribución. A partir de allí, la configuración de los monstruos no está obligada a respetar esa homologación rigurosa.

El siglo XX asistió al cuestionamiento del posicionamiento desde el que los monstruos habían sido construidos textualmente. *El fantasma de la Ópera* manifiesta este quiebre con la mirada condenatoria sobre el monstruo. Si habitualmente el embelesamiento ante el monstruo, central en la narrativa gótica, conducía finalmente a alguna forma de repudio, el siglo XX imbrica la fascinación con la defensa. Así se inaugura una nueva manera de concebir la relación de los monstruos con sus marcos comunitarios. Desde la búsqueda de

reconocimiento social emprendida por Erik, la relación del monstruo con su entorno adquiere una complejidad que relativiza los roles y difumina el trazado certero de lo monstruoso. A partir de allí, y cada vez con mayor profundidad, la delimitación del monstruo y su afuera entra en un terreno difuso. Debido a que al cine se le atribuye la responsabilidad de promover la continuidad de la narrativa gótica en el siglo XX, ante la decadencia de su variante literaria, las principales manifestaciones postmodernas y contemporáneas serán analizadas en su territorio.

IV- Configuraciones del cine gótico

Luego de la notoria expansión obtenida desde la segunda mitad del siglo XVIII, la literatura gótica emprendió en el siglo XX un proceso de dispersión. Sin embargo, su historia puede continuarse a través de una de sus derivaciones privilegiadas: el cine gótico. Si bien este capítulo no intenta exponer un recorrido exhaustivo por su trayectoria, sí pretende señalar la importancia de algunos de sus principales eslabones. Después de un antecedente que propició el contacto con el goticismo literario, producido en Alemania en la antesala de la Primera Guerra Mundial, su primer desarrollo sistemático tuvo lugar en el cine alemán del período de entreguerras. Allí comenzaron a delinearse algunas particularidades del abordaje cinematográfico de la narrativa gótica. Su siguiente recuperación tuvo lugar en el cine de terror clásico americano de los años veinte y treinta. Su renacimiento en la clausura de los años cincuenta en distintas cinematografías nacionales supuso una novedosa revisión crítica

del acervo cinematográfico gótico. En la década de 1960, el cine de arte y ensayo europeo propició su renovación a través del cuestionamiento del marco genérico inicial. Finalmente, a fines de los años setenta y principios de los ochenta se asistió a un redescubrimiento del goticismo orientado a pensar los peligros y terrores promovidos por la cercanía del nuevo siglo y los avances incontrolables de la tecnología.

El recorrido por estas modalidades del goticismo cinematográfico resulta imprescindible para acceder a las apropiaciones actuales de esta narrativa. En este recorrido se ponen de manifiesto los tópicos, estructuras y premisas narrativas, que serían subvertidas, conservadas, parodiadas e invertidas en los textos contemporáneos.

1- El primer eslabón gótico en el cine (*El estudiante de Praga*)

En la precaria industria cinematográfica alemana existente antes del comienzo de la Primera Guerra Mundial, se produjo un debate en torno al estatuto social del cine. En un país sin una cinematografía nacional consolidada, algunos integrantes del campo en gestación apostaron a su desarrollo en función de la legitimación que podían extraer del rodaje de films basados en guiones escritos por autores literarios de prestigio. El cine debía dejar de ser considerado un entretenimiento masivo de carácter industrial para comenzar a ser concebido como una expresión artística consagrada. En el contexto de esta querrela, surgió un proyecto emprendido por Paul Wegener (1874-1948), uno de los actores más importantes del *Deutsches Theater* de Max Reinhardt. En Wegener confluían el estudio erudito de la Edad Media y el Romanticismo con un interés creciente por las tecnologías

del siglo XX y sus potencialidades artísticas⁴⁰. Instigador principal del debate acerca del valor del “cine de autor”, Wegener convocó al camarógrafo Guido Seeber y juntos se dedicaron a buscar una historia que conciliase tanto su inclinación hacia los recursos visuales del cine como su fascinación por el Romanticismo alemán. En ese proceso, recurrieron a Hanns Heinz Ewers (1871-1943), un autor popular en las décadas de 1910 y 1920⁴¹, para la escritura del guión.

La convocatoria a Ewers pone de manifiesto la tendencia del cine alemán a apelar a fuentes literarias del Romanticismo decimonónico y a ignorar la literatura que se escribía en su propio marco histórico. Si Ewers fue uno de los pocos autores contemporáneos cuyas obras fueron adaptadas al cine, o que creó para éste historias originales, esto se debió a que su estilo se ajustaba al neorromanticismo. Sus obras tendieron un puente que unió al cine de las primeras décadas del siglo XX con la literatura del siglo XIX. Su recuperación del

40 Este interés por las capacidades artísticas de la tecnología aparece como un claro legado de las prácticas teatrales y cinematográficas de su mentor. Max Reinhardt (1873-1943), una de las figuras más relevantes del teatro alemán de la primera mitad del siglo XX, se distinguió por su oposición contundente al naturalismo y por sus puestas en escena monumentales, en las que sobresalían el empleo de masas humanas y la creación de escenografías de grandes proporciones. Durante la Primera Guerra Mundial, ante la profunda crisis económica, recurrió a la iluminación como elemento configurador de espacios y ambientes. Allí se observa una de sus influencias más notables para la generación de realizadores cinematográficos del período de entreguerras: la valoración de la luz como un factor dramático y narrativo. Si bien su incidencia en el campo del cine fue notoria, su dedicación a éste fue parcial. A lo largo de la década de 1910, realizó algunas películas como *Sumurûn* (1910); *Das Mirakel* (1912); *Die Insel der Seligen* (1913) y *Eine venezianische Nacht* (1914). Ya en su exilio en Estados Unidos, dirigió una versión de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare (*A Midsummer Night's Dream*, 1935), célebre por su profusión de efectos especiales.

41 Ewers fue una de las figuras más complejas de la literatura y el cine del período. Entre sus múltiples ocupaciones y facetas, se destacaron haber sido actor de cabaret, poeta, dramaturgo, autor de libretos de óperas, traductor de Theophile Gautier y Villiers de l'Isle Adam, escritor de libros de viajes, prologuista de manuales de sexología hindú, autor de un ensayo sobre Edgar Allan Poe, guionista, escritor de un tratado sobre las hormigas, autor de narrativa fantástica, ocultista, rosacruz, miembro de la sociedad secreta inglesa *Golden Dawn in the Outer*, defensor de los derechos de los homosexuales y practicante del nudismo. Su carácter pintoresco se oscurece, sin embargo, cuando a las tareas mencionadas se suma que fue el biógrafo de Horst Wessel, estuvo en contacto con Hitler y fue amigo de su astrólogo, Erik Jan Hanussen. A pesar de esto, con la llegada del nazismo al poder, su importancia como escritor decayó y su obra fue finalmente prohibida por el régimen.

acervo de la narrativa fantástica y del goticismo decimonónico fue la piedra fundacional sobre la que se erigió gran parte del cine alemán del período de entreguerras⁴².

El film rodado en base a su guión, *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye, 1913)⁴³, señaló el inicio del cine fantástico y de terror alemán⁴⁴. En ella se narra el pacto fáustico firmado por el estudiante Balduin con el enigmático Scapinelli. El contrato obliga al estudiante a ceder un objeto que se encuentre en su habitación a cambio de la obtención de la fortuna necesaria para acceder a la amada condesa Margit. Luego de firmado el contrato, Scapinelli reclama la imagen de Balduin en el espejo y el estudiante adquiere la riqueza prometida. Sin embargo, la autonomía obtenida por su reflejo lo condena a una sumatoria de conflictos irresolubles. En el desenlace, Balduin dispara contra su imagen. Ésta se desvanece y, junto con ella, agoniza el propio estudiante.

La inscripción de *El estudiante de Praga* en la tradición inaugurada por la literatura fantástica alemana se opera a través de la recuperación de la temática del doble. El siglo XIX había encontrado en la narrativa del *doppelgänger* una manera de reflexionar acerca de las múltiples formas de desposesión del yo. En la historia creada por Ewers puede detectarse, principalmente, la influencia de dos textos de la literatura fantástica decimonónica. En primer lugar, la procedente de *La maravillosa historia de Peter Schlemil* (*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1814) de Adalbert von Chamisso (1781-1838), uno de los representantes más notables del Romanticismo alemán, a pesar de haber nacido

42 A Ewers también se le debe la creación del mito de la Mandrágora en su novela *Alraune* de 1911. Ésta narra la historia de un científico dispuesto a crear una mujer artificial. Una versión cinematográfica de su novela fue realizada por Eugen Illes, *Alraune. Die Henkerstocher, Gennant die Rote Hanne*, en 1919.

43 Suele considerarse que el período comprendido antes del fin de la Primera Guerra Mundial constituyó la etapa arcaica del cine alemán. Del conjunto de films de esta fase otros tres, además de *El estudiante de Praga*, anticiparon elementos del período posterior: *El otro* (*Der Andere*, Max Mack, 1913); *El Golem* (*Der Golem*, Henrik Galeen, 1915) y *Homunculus* (Otto Rippert, 1916). Los dos primeros reformulan la temática del doble y los dos últimos, la de la producción de vida artificial. De este modo, quedan configuradas las bases temáticas del cine alemán del período de entreguerras.

44 En 1926, Henrik Galeen, asistente de Ewers, dirigió una nueva versión de *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*). Si bien se conserva la historia, se acentúa el valor dramático de algunas peripecias y la conversión del estudiante en un marginal a partir de los excesos cometidos por su doble. En 1935 se filmó una tercera versión, *El estudiante de Praga* (*Der Student von Prag*) dirigida por el realizador norteamericano Arthur Robinson.

en Francia. En *La maravillosa historia...*, este protegido de Johann Gottlieb Fichte y habitué del salón de Madame de Staël, narra la historia del pacto a través del cual Peter vende su sombra al diablo a cambio de “la bolsa de Fortunato”, de la que salen infinitas monedas de oro. En el trueque de un bien inmaterial (sombra) por un bien material (dinero), el alma queda posicionada como un objeto de comercio. Von Chamisso construye de esta manera un relato moral en el que plantea que ese intercambio condena a Peter a la pérdida no sólo de su sombra, sino también de la respetabilidad social anexa. Para Von Chamisso, es imposible conservar la existencia sin el complemento aportado por el ser moral. Peter queda “hundido en la indigencia del oro” (Von Chamisso, 2005: 27) y ninguno de sus múltiples intentos por recuperar su sombra resulta efectivo. El diablo, que es un simple hombre vestido de gris, accede a ofrecerle finalmente “las botas de las siete leguas”, un elemento mágico proveniente de los cuentos folklóricos que permite realizar travesías infinitas sin esfuerzo y sin pérdida de tiempo. Peter acepta ese destino de sabio solitario, ya que “Excluido de la comunidad de los hombres por una culpa temprana, podría entregarme ahora a la naturaleza, que tanto amaba” (*Ibid.*: 85).

La segunda fuente de *El estudiante de Praga* es el célebre “William Wilson” de Edgar Allan Poe. En particular, por la reaparición de dos elementos: la imposibilidad de huir del doble y el asesinato/suicidio final. El escape inútil se evidencia en la inexistencia de un espacio o un tiempo en el que el protagonista pueda liberarse de la presencia inefable del doble. De hecho, la imagen especular de Balduin no hace más que presentarse. Sólo su manifestación es suficiente para despertar el terror del estudiante. La coincidencia con el relato de Poe se acentúa en el desenlace⁴⁵. La clausura narrativa refuerza la imposibilidad trágica de la narrativa del *doppelgänger* de percibir al yo como una unidad. El asesinato del doble implica la imposición de la propia muerte. Las palabras finales del doble de “William Wilson”, “¡En mí existías... y al matarme, ve en esta imagen, que es la tuya, cómo te has asesinado a ti mismo” (Poe, 2009: 287), resuenan en las imágenes finales de *El estudiante de Praga*. En ellas, el disparo de Balduin sobre su imagen especular logra que ésta se desvanezca; pero sólo un instante después el estudiante descubre la herida que lo condena a

45 No puede dejar de señalarse la cercanía del cuento de Poe con *La Nuit de décembre* de Alfred de Musset, 1835. También en el poema de Musset se narra la historia de un hombre cuya infancia y juventud están atravesadas por la presencia inevitable de un doble cómplice y siniestro.

la muerte. *El estudiante de Praga*, entonces, se configura a partir de una recuperación de la literatura fantástica del siglo XIX construida a partir de la figura del doble. Y lo hace mediante la apropiación de la condena al materialismo característica del Romanticismo alemán y de la reflexión sobre el estallido de la unidad del sujeto de la narrativa de Poe. De esta manera, se establece una política de lo literario que sería central en el cine alemán de la República de Weimar⁴⁶.

2- Nuevas figuraciones del villano (*El gabinete del Dr. Caligari*)

En 1919, en la inmediatez del fin de la Primera Guerra Mundial, el checo Hans Janowitz y el austríaco Carl Mayer ofrecieron un guión a Erich Pommer, una de las máximas autoridades de la empresa productora Decla-Bioscop. Pommer convocó a Fritz Lang como director para el proyecto, pero, ante su negativa, recurrió a Robert Wiene. En el proceso de realización del film en cuestión, *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919), sobresalió la importancia atribuida a la tarea de Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann, tres artistas pertenecientes al grupo expresionista berlinés *Der Sturm*, en la gestación de los decorados. Éstos diseñaron una ciudad medieval de telas pintadas, líneas oblicuas, ángulos pronunciados y formas amenazantes. Sus reminiscencias podían encontrarse tanto en la arquitectura gótica, por sus figuras dentadas y agudas y su desconocimiento de las reglas de la perspectiva renacentista, como en las representaciones urbanas caóticas y laberínticas de artistas plásticos expresionistas como Lyonel Feininger y George Grosz. Esta última relación es destacable porque la

46 La repercusión obtenida por el estreno del film en 1913 puede evidenciarse en su rol como estímulo para la escritura de *El doble* (*Der Doppelgänger. Eine Psychoanalytische Studie*, 1925), el clásico estudio sobre esta problemática del psicoanalista austríaco Otto Rank. Después del fin de la Segunda Guerra Mundial, Sigfried Kracauer (2002), en su historia del cine alemán del período de entreguerras, interpreta *El estudiante de Praga* como un reflejo de las dos almas de las clases medias alemanas. Para Kracauer, los sectores medios poseían una identidad social escindida, dado que padecían el sometimiento a un poder casi feudal, al mismo tiempo que eran hostiles a lo que percibían como la amenaza de la clase obrera. En esta tensión quedaba definida la imposible unión de estas dos dimensiones de la identidad de las clases medias.

configuración espacial de *El gabinete...* conservó un principio básico del expresionismo: la concepción de la imagen como una manifestación subjetiva liberada de la dependencia del referente. En el arte expresionista, como señala Lotte Eisner en su estudio sobre el cine alemán del período de entreguerras, “los hechos exteriores se truecan sin cesar en elementos interiores y los incidentes psíquicos se exteriorizan” (Eisner, 1955: 12). Tanto los espacios como las identidades responden a un mismo malestar, participan de una misma desarticulación. En *El gabinete del Doctor Caligari*, esta identidad se establece entre la representación espacial y la mentalidad quebrada del protagonista-narrador. Vicente Sánchez Biosca señala al respecto que “El espacio ha dejado de ser un contexto de la acción para convertirse en metáfora de una visión delirante y ése es precisamente el aspecto que lo emparenta con el expresionismo pictórico” (Sánchez Biosca, 1990: 53). Al mismo tiempo, debe señalarse que esta equiparación de la dimensión topográfica con la subjetividad es una de las características más notables de la literatura gótica.

A su vez, las particularidades de la configuración espacial condujeron a una necesaria adecuación de la composición de los personajes. La actuación naturalista no podía conciliarse con las formas dentadas y las sombras pintadas de la escenografía. Al respecto, Eisner precisa que los actores, “merced a una reducción de los gestos y la mímica, llegan a movimientos casi lineales que -a despecho de algunas curvas insidiosas- resultan tan bruscos como los truncados ángulos del decorado” (Eisner, 1955: 17). La caracterización de los personajes conservó el rechazo del realismo y de la construcción psicológica del teatro expresionista⁴⁷. En éste, el proceso de pérdida de individualidad se llevaba a cabo, en gran medida, a través del empleo de máscaras (estrategia compartida por artistas plásticos como James Ensor). Las máscaras teatrales derivaron en el excesivo maquillaje cinematográfico que acentuaba la palidez de los rostros y oscurecía el contorno de los ojos.

El interés de *El gabinete del Doctor Caligari* también se evidencia en su reelaboración de la figura del *mad doctor* que entronca la película con la narrativa gótica del siglo XIX. En un análisis de las representaciones literarias y cinematográficas del *mad doctor*, Ángel Sala puntualiza que durante el siglo XIX éste remitía a la posibilidad del sujeto de apropiarse de

47 El teatro expresionista, anticipado en la dramaturgia de Frank Wedekind, se desarrolló principalmente en las obras escritas por Georg Kaiser y Ernst Toller y en las puestas en escena realizadas por Erwin Piscator.

la capacidad demiúrgica y su destino era la exclusión progresiva del marco social. El peligro suscitado por su accionar lo condenaba a la periferia del orden comunitario y a su posterior desaparición. Sin embargo, a partir de *El gabinete del Dr. Caligari* ya no se trata del alquimista que, mediante ciertos saberes paganos, intenta insuflar vida a la materia inerte, sino que intenta “utilizar sus conocimientos para manipular a las masas, doblegar voluntades y provocar el caos” (Sala, 2003: 76). En este punto, es necesario precisar una diferencia entre el guión escrito por Janowitz y Mayer y el texto filmico efectivamente realizado. En el guión original, el doctor Caligari, director de una clínica psiquiátrica, aprovecha su manejo del saber científico para dominar al sonámbulo Cesare y conducirlo a la comisión de crímenes. De esta manera, la historia se formulaba como una crítica radical a las figuras de autoridad sustentadas en el poder científico y su empleo sistemático de las fuerzas irracionales. La llegada de Robert Wiene a la realización implicó su transformación radical. A la historia se le sumó un prólogo y un epílogo que aligeraron el carácter corrosivo de la historia. En el prólogo, Francis, el protagonista, le cuenta a un hombre sentado a su lado su lucha contra Caligari. En el epílogo, se muestra que Francis es un interno de la institución mental y su relato es sólo el producto de una mente desestabilizada. En el desenlace, el director de la institución cree comprender su enfermedad y se dispone a curarlo a través del saber psiquiátrico que el guión original condenaba. De esta manera, la torsión del guión desmontó en gran medida la crítica a la instrumentalización de los sujetos llevada a cabo por el poder.

El film propone una reflexión acerca del manejo del saber ejercido por el poder tiránico. El discurso psiquiátrico se concibe como la clave para acceder a la construcción y control de las subjetividades. La hipnosis funciona como una metáfora de la capacidad de la ciencia para dirigir los poderes irracionales. Por eso, Sigfried Kracauer interpreta la historia como una emanación del clima caótico imperante en Alemania en la Primera Posguerra. La proliferación de tiranos en el cine alemán del período de la República de Weimar sería una consecuencia de la oscilación del alma alemana entre el despotismo y el caos. De allí, la fascinación y el temor generados por la figura del tirano. Pero la economía desdoblada del tirano impone la necesidad de una figura complementaria: la de aquel que cumpla sus deseos. En este caso, Cesare aparece como una confluencia de zombi y autómatas. Es el sujeto dormido y el sujeto creado, el ejecutor de los deseos prohibidos del científico. La

dupla formada es la del poder y su ejecutor. La crueldad de Caligari es delegada en el cuerpo dócil de Cesare.

Los alcances de esta relación permiten sumar una nueva dimensión: aquella que analiza el vínculo que une al cine con las masas. En la figura de Caligari se vislumbra una reflexión sobre la capacidad de manipulación que detentan las nuevas disciplinas artísticas basadas en la reproducción técnica. También el cine se articula como un dispositivo peligroso del que pueden servirse los discursos del poder para incidir en los espectadores⁴⁸. La nueva figura del tirano gótico encuentra su morada perfecta en un arte que, como él, accede a las masas e intenta disponer de ellas. El carácter criminal de Caligari replica el carácter potencialmente criminal del cine.

3- El teatro de lo siniestro (*El Golem*)

Luego de la derrota en la Primera Guerra Mundial, se produjo en Alemania un redescubrimiento de la arquitectura gótica. Frente a la defensa del monumentalismo del arte egipcio⁴⁹ promovida durante el gobierno del Kaiser Wilhelm II, los arquitectos de la primera posguerra se remontaron al arte medieval. Al igual que en la interpretación impulsada por el conservadurismo de la segunda mitad del siglo XVIII, la Edad Media se concibió como el período histórico en que la hermandad y el amor al prójimo se encarnaron en las cofradías y los gremios. El universo medieval representaba una liberación imaginaria del individualismo moderno, tanto por su subordinación a los intereses colectivos como por su búsqueda de la trascendencia⁵⁰.

48 Una reflexión semejante sobre el carácter manipulador del cine se encuentra en *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler. Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang, 1922).

49 El célebre monumentalismo de la arquitectura egipcia derivaba de su dependencia de una estructura social monárquica-sacerdotal y jerárquicamente organizada.

50 Esta recuperación del goticismo había sido anticipada por la publicación de dos libros sobre la arquitectura medieval. En 1908, Wilhelm Wörringer había publicado *Abstracción y empatía*. Allí, postula la existencia de un gótico secreto que habría estado en acción antes y después de su período histórico preciso. También Karl Scheffler, en *El espíritu del gótico* (1907), lo concibe como un “tipo eterno” de la historia del arte, en continuo conflicto con el

Junto con su apelación al goticismo, la arquitectura alemana, realizada bajo la influencia del movimiento expresionista, se caracterizó por su intención de dotar a sus obras de la máxima expresividad posible. Para hacerlo, los arquitectos decidieron liberar a la forma arquitectónica de toda finalidad práctica. Su anti-pragmatismo, sin embargo, dificultó que se les encomendaran obras de gran escala. Los obstáculos que encontraron en la obtención y concreción de sus proyectos los condujeron a la exploración de nuevos territorios. Uno de ellos fue el diseño de escenografías teatrales y cinematográficas.

La búsqueda profesional de Hans Poelzig (1869-1936) condensa este recorrido. Su interés se orientaba a la creación de una “*architecture parlante* en la que las formas arquitectónicas simbolizasen el significado o la finalidad del edificio” (Pehnt, 1975: 69). Sus obras más importantes oscilan entre la construcción de edificios de vivienda, la arquitectura industrial y el diseño de decorados teatrales y cinematográficos. Después de ciertos trabajos para el teatro, Poelzig descubrió las enormes posibilidades que el cine ofrecía a un arquitecto. En particular, porque permitía realizar, en el interior de sus ficciones, construcciones arquitectónicas irrealizables en la realidad. Pero, fundamentalmente, porque el cine silente asignaba a los decorados la gestación del dramatismo en términos plásticos y arquitectónicos. Al mismo tiempo, fomentaba el análisis de los efectos psicológicos del espacio y sus formas sobre los espectadores.

La colaboración más significativa de Poelzig en el cine la cumplió como director de arte para *El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam*, Carl Boese y Paul Wegener, 1920)⁵¹. Para este film, concebido como una precuela del rodado en 1914⁵², Poelzig reconstruyó en estudios una Praga medieval. Desde la construcción de las murallas que aíslan el *ghetto* judío hasta la preeminencia de las pequeñas callejuelas y la proliferación de construcciones

clasicismo. Los dos procuran dar cuenta de la reinstalación del gótico a comienzos del siglo XX a través de una concepción no histórica de los estilos.

51 También se desempeñó como director de arte en *Lebende Buddhas* (Wegener, 1925) y *Zur Chronik von Grieshuss* (Arthur von Gerlach, 1925).

52 El proyecto original suponía la filmación de dos películas: la creación del Golem en la Edad Media y su encuentro en la actualidad. Las dificultades presupuestarias hicieron que en 1914 se filmase la que debió ser la segunda parte, el hallazgo del Golem entre los restos de una vieja sinagoga medieval y su trágico despertar en el mundo contemporáneo. *El Golem (Der Golem*, Henrik Galeen, Paul Wegener, 1914/1915) se filmó en escenarios naturales de Hildensheim y no atribuye una importancia destacable a sus elementos gótico-expresionistas. También debe destacarse que en 1915 el austríaco Gustav Meyrink publicó *El Golem (Der Golem)*, la versión literaria más célebre de esta historia.

ojivales, todos sus componentes remiten al universo del goticismo medieval. La ciudad se define por la proliferación de “Sus tortuosas callejuelas, con miradores salientes y hastiales inclinados, sus salas de un castillo medieval, sus zaguanes, subterráneos, corredores, rincones y escaleras de caracol que ascendían en complicadas evoluciones como los anillos de una serpiente” (*Ibid.*: 164). Los espacios de la ciudad conservan otras características básicas de la arquitectura gótica, como la preeminencia de las líneas diagonales, el predominio de las superficies verticales, la textura rocosa de los edificios, la reiteración de volúmenes en punta y la presentación de los huecos como oquedades naturales. De esta manera, el imaginario medieval revivió mediante el arte y la técnica del siglo XX.

En ese ambiente gótico se desarrolla la historia de la creación del Golem⁵³ por parte del rabino Judah Löw con el fin de proteger a la población judía de la amenaza de deportación impartida por Rodolfo II, Rey de Hungría y de Bohemia, en el siglo XVI. La historia del Golem se retrotrae a la Edad Media, cuando ciertos rabinos europeos creyeron encontrar instrucciones para su realización en el Libro de la creación (*Sefer Yezirah*). Allí se establecía que el Golem debía ser construido con arcilla para adquirir un aspecto vagamente humano. En su frente debía escribirse la palabra *aemaeth* y luego debía pronunciarse la fórmula mágica (*shem hamphorash*) que le otorgaba la vida. Una vez que el Golem había sido creado, debía controlarse su tendencia a autonomizarse de la voluntad de su creador⁵⁴.

El interés en la figura del autómatas promueve el enlace de la película con textos previos y simultáneos. Por una parte, la vincula con la literatura romántica alemana del siglo XIX⁵⁵. Uno de sus principales exponentes, E.T.A. Hoffmann, había publicado en 1817 su libro de cuentos *Piezas nocturnas* (*Nachtstücke*) en el que se incluía “El hombre de arena” (“Der sandmann”) considerado un relato clásico sobre la creación de vida artificial. Por otro lado,

53 Según Vicente Sánchez Biosca (1990), la palabra Golem sólo es usada en la Biblia para designar a Adán en el instante previo a ser dotado con un alma. En hebreo significa embrión o cuerpo inacabado.

54 Otras fuentes explican que en la frente se debía escribir *emet* (verdad). Al borrar el *aleph* se formaba *met* (muerte) y el autómatas moría.

55 La contemplación de la posibilidad de una vida no orgánica y la disolución de la diferencia entre lo humano y lo mecánico también se encuentran en la base de *Isabella de Egipto* (*Isabella von Ägypten*), la novela de Achim von Arnim publicada en 1812. Algunos años después, en 1837, Berthold Auerbach publicó *Spinoza*, perteneciente a su serie de novelas basadas en la historia del judaísmo.

en 1919, el mismo año en que se filmó *El Golem*, Sigmund Freud escribió su fundamental ensayo sobre lo siniestro (“Das Unheimliche”, 1919) en el que analiza su funcionamiento en el mencionado cuento de Hoffmann. Para Freud, lo siniestro es siempre algo reprimido que retorna. No es algo novedoso, sino algo familiar a la vida anímica, enajenado de ella por el proceso de la represión. En su explicación, postula al animismo como un ejemplo básico: la racionalidad adulta sepulta la creencia en la animación de los objetos inertes. Freud se dedica a señalar que para que el efecto de lo siniestro se cumpla en el dominio de las ficciones, éstas deben situarse en el terreno de lo mimético. De esta manera, el lector “acepta todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidas en el vivir, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto lo produce asimismo en la creación literaria” (Freud, 1989: 249). La sorprendente coincidencia entre la recuperación del legado romántico del autómatas por parte de Freud y por parte del film de Wegener señala la recurrente apelación, en el clima de la primera posguerra, a los relatos góticos y fantásticos del siglo XIX con el objetivo de pensar su propia contemporaneidad. A partir de ese momento inaugural, el goticismo cinematográfico desarrolló una profusa galería de autómatas que redefinirían la percepción de lo siniestro. Cada una de sus manifestaciones propició una renovación del imaginario aterrador de la experiencia de lo ominoso.

4- Anacronías urbanas (*Metrópolis*)

Inspirado por un viaje a Estados Unidos realizado en octubre de 1924, Fritz Lang (1890-1976) se abocó, en su regreso a Alemania, a preparar un proyecto cinematográfico que diese cuenta de su deslumbramiento ante la majestuosidad de los rascacielos neoyorquinos y funcionase, a su vez, como una advertencia ante un temible futuro posible⁵⁶. El resultado de ese proceso, *Metrópolis* (*Metropolis*, Lang, 1927), supuso una transformación radical en la configuración espacio-temporal del cine gótico al ubicar la acción en una enorme

⁵⁶ Fritz Lang había estudiado Arquitectura en la Escuela Técnica de Viena e Historia del Arte en la Universidad de Bellas Artes de Munich.

megalópolis del siglo XXI. A partir de allí, comenzó a delinearse una vertiente urbano-futurista del goticismo cinematográfico⁵⁷.

El diseño monumental de la megalópolis⁵⁸, que recupera la magnificencia espacial del célebre cuadro de Pieter Brueghel sobre la Torre de Babel⁵⁹, se basa en un proceso de espacialización de la estructura social. En ella se distinguen férreamente dos dominios: la ciudad de los burgueses, ubicada en la parte superior, y la ciudad de los obreros, amurada debajo de aquella. El estilo arquitectónico de ambos espacios varía notablemente. La urbe burguesa presenta una notoria influencia clásica y constituye una nueva representación del Edén. Allí vive Fredersen, el autócrata urbano, constructor y dueño de la ciudad. Por el contrario, el territorio obrero es oscuro y tenebroso. Allí habitan esos seres despojados de humanidad que son los obreros automatizados. El empleo sistemático del montaje alterno en la presentación de estos universos refuerza su aislamiento mutuo, la relación de dependencia y exclusión recíproca.

En la ciudad de los obreros, al igual que en las fábricas ubicadas en el espacio intermedio, se evidencia la redefinición de lo humano operada en las megalópolis: la conversión de sus ocupantes en piezas de una maquinaria⁶⁰. Los habitantes subterráneos se configuran como

57 El interés de Lang por el goticismo ya se había manifestado en *Der müde Todd* (1921). Allí, este interés puede percibirse tanto en el diseño arquitectónico de la aldea medieval donde está ambientada una parte destacada de la historia como en la representación siniestra y corpórea de la muerte. Luego del rodaje de *Metrópolis*, Lang recuperó elementos góticos en *El vampiro negro* (*M*, 1931). En este caso, la historia de un infanticida es abordada a través de la conjunción de tópicos del cine policial y ciertos destellos del goticismo. La cartografía del derrumbe social promovido por la crisis económica coincide con el análisis de los contornos del horror cultural del infanticidio. Los depósitos cerrados de las fábricas en quiebra y las calles oscuras de la ciudad en ruinas constituyen los ámbitos privilegiados de la acción.

58 Los decorados fueron realizados por los diseñadores Erich Kettelhut, Otto Hunte y Karl Vollbrecht.

59 Pieter Brueghel, el Viejo, pintó *La Torre de Babel* en 1563. En el siglo XVI la referencia a la historia bíblica de la desmesurada ambición humana se comprendió como una alusión a la política de los Habsburgo. El mismo año, Brueghel ejecutó otra versión del relato bíblico, *La pequeña Torre de Babel*.

60 La geometrización de las masas suele considerarse una influencia del teatro de Max Reinhardt, quien había experimentado con la distribución de los figurantes en el escenario en el teatro alemán desde el fin de la Primera Guerra Mundial.

una masa que adquiere formas geométricas. Sus integrantes pierden todo sentido de la individualidad y se suman a esa masa anónima en la que desaparece la voluntad y se instituye una identidad colectiva que ahoga los restos de las identidades individuales. La estilización del conjunto forma tropas de obreros sincronizados en cada movimiento.

La configuración espacial también se delinea mediante una tensión no resuelta entre el arcaísmo y el futurismo. La distopía de Lang oscila entre la representación arcaizante de ciertos espacios y la representación futurista de otros. El espacio arcaico más notable es la casa gótica en la que vive Rotwang, el *mad doctor*. Su laboratorio constituye una de las primeras figuraciones de este nuevo tópico cinematográfico: las anacronías futuristas irrumpen en un lugar repleto de tubos y líquidos, *robots* y fluidos, energía y estallidos. El arcaísmo también se hace presente en la referencia a Moloch para definir el funcionamiento de la industria capitalista. El ritual sanguinario de Moloch se replica en los rituales igualmente sanguinarios de la utopía moderna de la fábrica. En los dos casos, tanto en la inclusión de referencias góticas en la definición del alquimista como en la apelación a la mitología fenicia (mediada por su reescritura bíblica) para la definición del capitalismo industrial, el futuro queda anclado en construcciones imaginarias del pasado (tanto el imaginario cristiano como aquel del demonismo mágico).

En este universo de enfrentamientos espaciales (arriba y abajo) y temporales (pasado y futuro), la historia apela, finalmente, a la figura central de la reconciliación. Suele adjudicarse a Thea Von Harbou, guionista del film y futura simpatizante del nazismo, la inclusión de la mediación como forma resolutive de los conflictos. La frase que condensa el sentido del film, “El corazón es el mediador entre las manos y el cerebro”, parece negar las tensiones existentes y anticipar la superación de la lucha de clases preconizada por el nazismo. El principal personaje femenino, María, de evidentes connotaciones religiosas, se convierte en la predicadora de los obreros, entre quienes divulga su discurso de amor y reconciliación. Su fe promueve la espera de un mediador que encarne la figura del Mesías. El hijo de Fredersen, Frederick, ocupa ese rol. De esta manera, el imaginario cristiano vuelve a posicionarse en un lugar dominante en esta fábula anacro-futurista. Como señala Vicente Sánchez Biosca (2004), la imagería maquinística de *Metrópolis* se hibrida con una imagería religiosa y redentorista. En la escena final, un obrero y un burgués se dan la mano. En ese gesto se produce la reconciliación de las clases y la disolución de las

tensiones sociales existentes. Los conflictos entre arriba y abajo, burgueses y proletarios, manos y cerebro, pasado y futuro, se resuelven a través de la mediación redentora. Esa conciliación final reinstala la ambigüedad ideológica de la narrativa gótica. La apertura inicial de una grieta en el orden social se sutura en la clausura. El interrogante de la literatura gótica del siglo XVIII adquiere una nueva vigencia en los comienzos del siglo XX: ¿el cierre de la herida social impugna la ruptura previa o ese quiebre del orden sobrevive más allá de la clausura tranquilizadora?

En todo caso, *Metrópolis* inaugura nuevos territorios para el goticismo cinematográfico. En particular, postula la posibilidad de apelar a una confluencia del pasado y el futuro para reflexionar sobre las tensiones sociales presentes. El imaginario medieval confluye en su cruce con el imaginario futurista para dar cuenta de los conflictos sociales que asolaban a Alemania, y a gran parte de Europa, en las postrimerías de la Primera Guerra Mundial (atravesada por la inminencia de las revoluciones sociales, temidas o anheladas, por las crisis económicas, por el ascenso leve pero irreversible de los fascismos). En ese marco, el pasado y el futuro, como el arriba y el abajo, son enfrentados primero y reconciliados después. El goticismo puede, a partir de allí, cartografiar lo siniestro urbano y futurista. Y puede encontrar, en los espacios de las megalópolis del futuro proyectado, los tópicos reformulados de su propio acervo cultural.

5- Nuevas moradas negras (*The Cat and the Canary*)

En la segunda mitad de la década del veinte, los éxitos internacionales obtenidos por el cine alemán habían concitado el interés de la industria cinematográfica hollywoodense. Atraída tanto por los notorios beneficios económicos como por su calidad técnica y narrativa, la industria norteamericana convocó a algunos de los representantes más destacados de la cinematografía alemana. Entre los primeros realizadores en dirigirse hacia América se encontraron Ernst Lubitsch, E. A. Dupont, Friedrich Murnau y Paul Leni. A partir del ascenso del nazismo al poder, en 1933, el éxodo se incrementó cuando cineastas como Fritz Lang, Billy Wilder y Otto Preminger debieron partir al exilio. En ese contexto, Paul Leni

(1885-1929) cumplió un importante rol articulador entre el cine alemán del período de entreguerras y el surgimiento del cine de terror en los Estados Unidos. En el campo cinematográfico alemán, su fama se debía principalmente al éxito alcanzado por *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni y Leo Birinsky, 1924), texto filmico fuertemente influenciado por el caligarismo, tanto en su configuración espacial como en su interés por las historias de tiranos⁶¹. En 1927, Leni se trasladó a Estados Unidos convocado por Carl Laemmle, el presidente de los estudios Universal.

En la distribución genérica operada en el campo de los estudios cinematográficos del período clásico, Universal se destacó por la producción de films de terror. Los primeros experimentos al respecto se habían producido pocos años antes de la llegada de Leni a Estados Unidos. En 1923 se había realizado *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, Wallace Worsley) y en 1925 *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian). El primer proyecto emprendido por Leni en su estadía americana⁶² fue *The Cat and the Canary* (1927), una trasposición de una obra de teatro escrita por John Willard en 1922. El texto filmico suma, a la estructura de comedia de terror del original teatral⁶³, la herencia del cine alemán del que procedía Leni. De esta manera, el resultado es una comedia gótica en la que el humor se hibrida con el terror.

A su vez, allí se inaugura la tradición de relatos cinematográficos centrados en casas embrujadas. La historia tiene lugar en una gran mansión ubicada a orillas del Río Hudson donde vive el excéntrico millonario Cyrus West. Enfermo y asediado por la avaricia de sus familiares, decide que su testamento sólo será abierto veinte años después de su muerte. Ésta ocurre y, transcurrido ese lapso, sus descendientes asisten a la reunión nocturna en la que se leerá su voluntad. El testamento señala que la heredera designada, su sobrina Annabelle, deberá pasar la noche en la casa y deberá ser declarada sana mentalmente para

61 Los tres episodios narrados en *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*) se basan en personajes históricos a los que se les atribuyen historias ficticias (el califa Haroum; Iván, el terrible y Jack, el destripador).

62 Su muerte prematura en 1929 sólo le permitió concluir tres rodajes en Estados Unidos: *The Chinese Parrot* (1927), *El hombre que ríe* (*The Man Who Laughs*, 1928) y *The Last Warning* (1929).

63 Otras trasposiciones destacadas de comedias de terror de Broadway fueron *Puritan Passions* (Frank Tuttle, 1923), *The Monster* (Roland West, 1925), *The Bat* (Roland West, 1926) y *The Gorilla* (Alfred Santell, 1927).

que se efectivice la herencia. La lucha feroz emprendida por los familiares se oculta detrás del supuesto fantasma de Cyrus que recorre la propiedad. Finalmente, los intentos de enloquecer a la joven concluyen cuando se comprueba la red de mentiras y Annabelle recibe la herencia.

En *The Cat and the Canary* comienzan a consolidarse algunos de los elementos que, a partir de allí, serían definatorios del cine de terror. Entre los aspectos narrativos, retóricos e iconográficos que delinearán al género, se destacan aquellos que giran alrededor del tópico de la casa embrujada. En este aspecto se manifiesta con claridad su inscripción en el linaje gótico. La mansión parece cumplir con cada uno de los rasgos que, a lo largo de más de un siglo y medio, habían conformado a las moradas negras de la narrativa gótica. El plano inicial en contrapicado de la propiedad en penumbras cumple tanto con una ley central de la narración cinematográfica clásica (el plano de establecimiento) como con una ley no escrita de la retórica del cine de terror. La verticalidad definatoria de los espacios góticos se acentúa a través de procedimientos codificados como la recurrencia de planos en contrapicado, la inclusión de elementos escenográficos que incrementan la altura de los decorados, la iluminación contrastada de luces y sombras que subraya los espacios elevados o la inclusión de movimientos de cámara ascendentes que refuerzan el sentido vertical. En *The Cat and the Canary*, estos elementos se encuentran presentes desde el plano inicial que destaca, entre las sombras que rodean el exterior, las cruces que coronan las torres empinadas que se elevan majestuosas sobre el promontorio en el que se erige la mansión. Ese primer plano general también señala el aislamiento de la propiedad. El terror parece duplicarse en ese páramo solitario.

En el interior se reproduce la oscuridad exterior. La elección de la medianoche como contexto de la reunión habilita la creación de un ambiente asediado por sombras. A su vez, las sábanas que cubren los muebles, las cortinas que vuelan por efecto del viento salvaje, las telarañas que cruzan puertas y ventanas y el mobiliario suntuoso, crean el barroquismo visual que sería, en adelante, una de las marcas distintivas del goticismo cinematográfico.

Ese ambiente lóbrego, que recuerda la suntuosidad arcaica de los ambientes de la literatura de Poe⁶⁴, es dominado por un retrato de Cyrus. Éste ocupa un lugar central en la biblioteca en la que se reúnen sus familiares. En esta representación parece encarnarse el fantasma que mora por la casa. Su caída amenazadora remite a la caída del retrato del abuelo de Manfred en *El castillo de Otranto*. Como en aquel texto, en este ambiente siniestro, entre los muros que ocultan puertas y pasadizos, entre las escaleras que conducen a los sótanos donde se esconden cadáveres, lo visible y lo invisible desarrollan una batalla. Las superficies visibles ocultan ambientes ignorados y crímenes no reconocidos. En todos los dominios tiene lugar una única acción: la disputa por la propiedad. La casa es el bastión por el que se combate y el campo de batalla en el que se lucha. La morada gótica funciona como el centro del relato, el motor de la acción, el objeto material que articula la historia y el bien por el que los personajes se enfrentan.

6- Estructuras duales (*El fantasma de la Ópera*)

La consolidación del cine de terror como género⁶⁵, ocurrida a finales de los años veinte, instauró una tendencia a articular los textos filmicos en torno a estructuras duales. Esta separación rigurosa que delimitaba lo normal y lo anormal, de acuerdo con Carlos Losilla,

64 En 1933 Edgar G. Ulmer dirigió *Satanás (The Black Cat)* a partir del célebre cuento de Poe. El film continúa la tradición iniciada por *El legado tenebroso* al hacer de la propiedad el núcleo central de la narración. Se trata de uno de los textos filmicos más importantes del cine de terror de los años treinta y uno de los ejemplos más destacados de la relevancia narrativa otorgada a las moradas góticas. En este caso, se trata de un castillo siniestro emplazado en las cadenas montañosas centroeuropeas.

65 Este proceso se llevó a cabo mediante una política de trasposición de textos literarios. Entre los diversos ejemplos, pueden mencionarse: *Drácula (Dracula)*, Tod Browning, 1931), *Frankenstein (Frankenstein)*, James Whale, 1931) y *El hombre invisible (The Invisible Man)*, James Whale, 1933). En 1935 se estrenó *La marca del vampiro (Mark of the vampire)*, Browning), un film que se termina postulando como una parodia temprana de las convenciones del género; en particular, de la historia de Drácula.

orientaba tanto la planificación espacial como la construcción de los personajes. Los distintos componentes de la puesta en escena quedaban subordinados al funcionamiento de estas “dualidades ético-estéticas”. En ese marco, los monstruos se concebían como “fantasmas personales y sociales [que] se proyectan hacia fuera, materializándose en distintos tipos de monstruos -generalmente de procedencia europea- cuya aniquilación final restituye el orden en el cuerpo social” (Losilla, 1993: 71-72).

De esta manera, se conformó una política territorial que depositaba en el exterior las representaciones del mal. En ese territorio ajeno se alojaba el enemigo que debía ser combatido y aniquilado. Los monstruos constituían una amenaza a un mundo esencialmente bueno, un desvío de la norma, la representación de lo abominable. La importancia narrativa asignada a este enfrentamiento se debe, según Losilla, a que el tema central del cine de terror es la lucha por el reconocimiento de todo aquello que la civilización occidental reprimió u oprimió. Por eso, el final feliz requería el restablecimiento del orden del tejido social mediante el certero abatimiento del monstruo.

El rodaje de *El fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925) fue uno de los pilares sobre los que se construyó el género. Por un lado, anticipó la proliferación de trasposiciones de textos literarios decimonónicos o de inicios del siglo XX. Por otro lado, ofreció un espacio ideal para experimentar con las delimitaciones espaciales: la suntuosa Ópera esconde en sus subsuelos las cámaras de torturas diseñadas durante la Comuna de París. Lo majestuoso del arte se erige sobre las ruinas del horror político. Más allá de estos dos rasgos notables, el mayor aporte de *El fantasma de la Ópera* se encuentra en su traslado del dualismo a las estrategias de focalización.

A lo largo del film, la historia del fantasma es narrada desde el punto de vista de Christine Daae, la estrella de la Ópera de quien está enamorado; del Vizconde Raoul de Chagny, su rival en la búsqueda del amor de Christine y de Ledoux, un miembro de la policía secreta infiltrado en el teatro. De este modo, se perciben dos constantes que se convertirían en consuetudinarias en el género: por una parte, la imposibilidad de asignar a los personajes

considerados monstruosos un punto de vista⁶⁶. Aunque ellos sean los centros de las narraciones, no funcionan como personajes focales, no son el lugar desde donde se narra la historia⁶⁷. Por otra parte, quienes sí pueden designarse como personajes focales no son sólo pertenecientes al ámbito de la normalidad, sino que son sus miembros más emblemáticos: representantes del saber científico (Van Helsing en *Drácula*, el Dr. Waldman en *Frankenstein*), del poder represivo (Ledoux en *El fantasma de la Ópera*), de la moral burguesa, manifestada en sus combates contra el desvío (las diferentes heroínas amenazadas, derivadas de los estereotipos de la virginidad y la pureza femenina, y sus enamorados, futuros conformadores de la institución familiar, pilar indudable de la sociedad burguesa). En este universo desdoblado, sólo los representantes de la normalidad son portadores de la capacidad narrativa. Su saber resulta extremadamente jerarquizado, en tanto los otros saberes son relegados o definitivamente ignorados.

Este desdoblamiento es radicalizado por diferentes estrategias de la puesta en escena de *El fantasma de la Ópera*. Desde los créditos iniciales, el fantasma carece de nombre. Se lo configura desde su rol como *The Phantom*, replicando la manera en la que lo denominan los

66 La problemática del punto de vista fue ampliamente estudiada tanto por la narratología literaria como por la cinematográfica. Desde su aparición en este campo, fundado por Gérard Genette, el concepto de “punto de vista” se distinguió por una fuerte ambigüedad, dado que podía remitir a una postura ideológica, una mirada y una distribución del saber. Por este motivo, en *Figuras III* Genette (1989) propone la noción de “focalización” para estudiar las relaciones de conocimiento entre narrador y personaje. Allí, indica la necesidad de generar una serie de categorías que permitan determinar cuál es, y cómo funciona, el foco del relato. Postula, entonces, una clasificación en tres categorías: -“relato no focalizado o de focalización cero”: el narrador es omnisciente, dice más de lo que sabe cualquiera de los personajes; -“focalización interna”: el relato da a conocer los acontecimientos como si estuviesen filtrados por la conciencia de un personaje. Puede ser fija, variable o múltiple; -“focalización externa”: no se permite que el lector conozca los pensamientos o sentimientos del personaje. La trasposición de la focalización al ámbito cinematográfico resultó compleja. Fundamentalmente, esto se debió a que en la teoría de Genette se confunden el saber y el ver. Pero en una práctica audiovisual como la cinematográfica, esas dos dimensiones debían ser diferenciadas; era imprescindible separar un punto de vista cognitivo de un punto de vista perceptivo. Por eso, la narratología cinematográfica conservó la noción de focalización para la relación de saber que se establece entre el narrador y los personajes y propuso la noción de “ocularización” para definir la relación de percepción visual entre la enunciación y la visión de los personajes.

Debe tenerse en cuenta que la focalización parte del análisis de las estrategias cognitivas a partir de la relación de saber que se establece entre la narración y un personaje definido como personaje focal. En esta elección se juega un punto decisivo de la producción de sentido. Resulta central la diferencia existente entre aquellos personajes que acceden al rol de personajes focales y aquellos que deben ser narrados y, por lo tanto, contruidos a través de la conciencia y el saber de otros personajes (Gaudreault y Jost, 1995).

67 Una transgresión importante a esta regla no escrita, dentro del cine de terror clásico, la constituye *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935). Allí, la criatura logra constituirse, esporádicamente, en uno de los personajes focales del film.

trabajadores del teatro. Al mismo tiempo, su representación visual también resulta significativa. En el primer plano del film, se ve su sombra proyectada sobre las paredes de los sótanos de la Ópera y se percibe el terror de Simon Buquet, un empleado del teatro, ante esta revelación. Luego de esa presentación oblicua, las escenas posteriores presentan su cuerpo de manera fragmentada: una mano que se asoma a través de una puerta, su espalda tras el respaldo de una butaca. En todos los casos, se escamotea la representación del rostro y la imagen integral del personaje. Cuando se manifiesta ante Christine, su rostro se encuentra cubierto por una máscara que oculta el semblante horroroso. Finalmente, cuando Christine le arranca la máscara, se confirma la existencia de un aspecto no humano, el escándalo de un ser vivo que replica los rasgos de un muerto.

Más allá de la construcción progresiva de lo siniestro y la dosificada presentación del monstruo, a lo largo del relato son los personajes que lo rodean quienes lo definen y presentan. Los conocimientos sobre Erik proceden de los empleados que se cruzaron azarosamente con él en los túneles subterráneos, del archivo policial de Ledoux sobre este prófugo de la justicia y de las escasas palabras que es capaz de articular Christine. A pesar de las diferencias existentes entre los diversos personajes, todos coinciden en la voluntad de aniquilar al monstruo. En el desenlace, tanto el Vizconde como los empleados del teatro lo persiguen para destruirlo. La turba obrera y los representantes de la nobleza lo persiguen con igual ahínco. Finalmente, el fantasma es víctima del linchamiento de los empleados. De esta manera, se cumple el deseo de los aristócratas sin que ellos deban comprometerse con el cumplimiento de su voluntad.

7- El artista como monstruo (*El falso escultor*)

Hacia fines de la década de 1930 el cine de terror inició un severo proceso de decadencia. Frente a ese panorama anticipado, los estudios Universal implementaron dos estrategias

orientadas a reconquistar a los espectadores perdidos: la hibridación del terror con el humor y la sumatoria de distintos monstruos en un mismo film⁶⁸. El fracaso de ambas modalidades promovió la casi total desaparición del género, y con éste, del goticismo que moraba en su interior⁶⁹. Luego del eclipse del género en los años cuarenta, hacia fines de la década siguiente se produjo simultáneamente, en tres cinematografías distintas (las producidas en Estados Unidos, Inglaterra e Italia), una recuperación del cine de terror⁷⁰.

En el caso norteamericano, este despertar del género corrió por cuenta del gran estudio de la serie B, American International Pictures (AIP), dirigido por James H. Nicholson y Samul Z. Arkoff. Esta compañía fue la encargada de distribuir los largometrajes producidos y dirigidos por Roger Corman en su pequeño estudio Alta Vista. El surgimiento de este cine de clase B coincidió con el nacimiento del cine moderno y con la impugnación de las pautas estéticas, narrativas e ideológicas del cine clásico americano. En ese marco, el

68 La saga del personaje de Frankenstein resulta ilustrativa: a los dos primeros films dirigidos por James Whale, *Frankenstein* y *La novia de Frankenstein*, siguieron *El hijo de Frankenstein* (*Son of Frankenstein*, Rowland V. Lee, 1939), *El fantasma de Frankenstein* (*Ghost of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942), *Frankenstein y el hombre lobo* (*Frankenstein Meets the Wolfman*, Roy William Neill, 1943), *La mansión de Frankenstein* (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944) y *Abbott y Costello contra Frankenstein* (*Bud Abbott & Lou Costello Meet Frankenstein*, Charles Barton, 1948).

69 En los años cuarenta, la supervivencia del goticismo cinematográfico se aseguró a través de la filmografía de Alfred Hitchcock. En particular, deben destacarse *Rebeca, una mujer inolvidable* (*Rebecca*, 1940) y *La sospecha* (*Suspicion*, 1941).

70 La cinematografía española podría considerarse la cuarta integrante de este proceso de renacimiento. Ángel Sala (2010) señala al respecto que el cine de terror ofrecía un refugio apropiado para un conjunto de historias que mostraban que detrás de la fe puritana del catolicismo español se ocultaban los horrores de la Guerra Civil y la crueldad del franquismo. A comienzos de la década del sesenta, el cine gótico español encontró su representación cabal en *Gritos en la noche* (1961), el primer éxito dirigido por Jess Franco. La historia recupera el andamiaje narrativo de *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960), un clásico del terror francés. *Gritos en la noche*, ubicada en 1912, narra los intentos llevados adelante por el Dr. Orloff para conseguir piel de mujeres jóvenes para realizar un trasplante a su hija Melissa, quien sufrió un grave accidente en el laboratorio de su padre. El Dr. Orloff, recluido en el castillo gótico donde lleva a cabo sus experimentos, dirige las acciones de Morlof, su brazo ejecutor. En 1962, Franco dirigió *La mano de un hombre muerto*, un nuevo exponente del terror gótico español. Más allá de los ensayos inaugurales, la mayor parte del gótico español se realizó a partir de la segunda mitad de la década del sesenta. Junto con Franco, las figuras más sobresalientes fueron Narciso Ibáñez Serrador (*La residencia*, 1969), José Luis Merino (*Ivanna*, 1970) y León Klimovsky (*La saga de los Drácula*, 1972). Avanzada la década del setenta, debutó en la dirección Jacinto Molina, conocido previamente como actor y guionista con el nombre de Paul Naschy. Films como *El huerto del francés* (1977) y *El carnaval de las bestias* (1980) lo posicionaron como el director más importante del cine de terror en España. Entre los ejemplos relevantes del intercambio entre el terror y el cine de autor de la época se encuentran: *Ceremonia sangrienta* (Jorge Grau, 1972), *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972) y *La casa sin fronteras* (Pedro Olea, 1972).

ataque al cine canónico de los grandes estudios no provino exclusivamente del cine de autor europeo, sino también de este enemigo interno surgido en la periferia del campo cinematográfico norteamericano.

En 1959, un año antes de iniciar sus célebres trasposiciones de los cuentos de Poe⁷¹, Corman realizó *El falso escultor* (*A Bucket of Blood*), un estudio gótico sobre los límites difusos en los que confluyen el arte y la muerte, el artista y el crimen⁷². Ubicada en el ámbito de la bohemia neoyorquina de la década del cincuenta, narra la historia de Walter Paisley, un humilde camarero de La Puerta Amarilla, lugar de reunión de un grupo de jóvenes artistas, quien anhela ser parte del mundo del arte. Incentivado por el romanticismo extremo de un poeta, decide dedicar su vida al arte, aunque, carente de talento, su proyecto queda interrumpido. Sin embargo, su necesidad de esconder el asesinato accidental de un gato lo lleva a cubrirlo con arcilla y fingir que se trata de una escultura. A partir de allí, debido a las reacciones positivas que obtiene con su obra, Walter incrementa su producción a través del asesinato de sus siguientes modelos.

El texto filmico de Corman se inscribe en una excelsa tradición de historias centradas en el lazo que une al artista, su referente y la muerte (o el crimen) y que incluye desde *La obra de arte desconocida* de Honoré de Balzac (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, 1831) y *El retrato de Dorian Gray* de Wilde hasta *La bella mentirosa* de Jacques Rivette (*La belle noiseuse*,

71 En 1960, Corman comenzó su ciclo de películas sobre la obra de Edgar A. Poe. Esta serie está conformada por nueve films rodados entre ese año y 1964. Los tres primeros, *La caída de la casa Usher* (*House of Usher*, 1960), *El pozo y el péndulo* (*Pit and the Pendulum*, 1961) y *La obsesión* (*Premature Burial*, 1962), recrean el universo del escritor norteamericano (la importancia narrativa del espacio, la atmósfera decadentista, la certeza de que el mal es interior al sujeto, la elección de paisajes desolados, el deslumbramiento ante la opulencia y ante aquello que ésta encubre), a pesar de incluir notorias diferencias en sus tramas. Los guiones, escritos en colaboración con Richard Matheson, trasponen con libertad el universo narrativo y estético de Poe. A partir de *Historias de terror* (*Tales of Terror*, 1963), la estética *kitsch* y el humor paródico ocupan el lugar antes reservado a la opulencia desértica de Poe y el humor severo de sus textos. Estas elecciones llegan a su extremo en *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).

72 En 1960 se estrenó *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960), otro notable abordaje de la perturbadora relación existente entre el arte y el crimen. El año anterior se había estrenado *Horrors of the Black Museum* (Arthur Crabtree, 1959). El protagonista, un periodista que investiga casos policiales, postula la existencia de una “poesía del asesinato” y decide convertirse en su autor y coleccionista.

1991). La creación de la obra supone, en todos los casos, la aniquilación de su modelo⁷³. Desde su goticismo nocturno y penumbroso, el film arroja una luz mortecina sobre aquello que queda sepultado por la obra de arte. En *El falso escultor* se extrema la certeza de que el arte vampiriza a su modelo; en particular, aquel arte motivado por el pretendido realismo de la representación. Si el valor de estas obras depende de su relación de semejanza con su referente, sus esculturas deben recibir la mayor valoración, dado que es imposible distinguirlas de éste.

La búsqueda de su reconocimiento como artista coloca a Walter en una relación de exterioridad con la ley. El gesto creador lo convierte en un criminal, y esta conversión lo acerca a la figura del monstruo. A Corman se le atribuye habitualmente haber redefinido el género del terror a través de la expulsión o el desplazamiento de esta figura. En este caso, no la suprime, sino que propone al artista como una de sus variantes. Se trata de un artista cuyas obras son sus crímenes. Si bien los asesinatos se excluyen de la representación (mediante el empleo del fuera de campo o la elipsis), las esculturas funcionan como un índice de su ferocidad. Walter encuentra su vocación artística a través de la mediación del crimen⁷⁴. Si el arte, según precisa el poeta que funciona como su mentor, debe evitar la repetición, entonces cada nuevo crimen debe ser más atroz que el anterior, más siniestro en su realización y más impactante en su recepción. La búsqueda constante de lo nuevo conduce a materializar provocaciones cada vez mayores. La percepción anestesiada de la segunda mitad del siglo XX sólo podía sobresaltarse ante el crimen como forma de arte. Ninguna otra transgresión podía tener ya el efecto perseguido. La última obra de Walter, su propio cuerpo ahorcado, es su obra maestra. La búsqueda del mayor impacto no puede conducir más que a la supresión del arte y del artista.

73 En un exhaustivo estudio de la obra de Balzac, Paul Barolsky (2011) analiza su influencia en relatos de Henry James como “La edad madura” (“The Middle Years, 1893) y “La madonna del futuro” (“The Madonna of the Future”, 1873) y en *El tedio* de Alberto Moravia (*La noia*, 1960).

74 En sus trasposiciones de los cuentos de Poe, Corman retoma esta relación entre el arte, el crimen y lo monstruoso. En particular, en *La caída de la casa Usher*. Allí, el personaje de Roderick extrema las inquietudes artísticas que le atribuye Poe y se convierte en un artista. Lo aterrador de sus cuadros y la melancolía de la música que compone lo posicionan en esta senda del artista como monstruo.

8- Políticas del cuerpo (*La plaga de los zombies*)

El renacimiento del goticismo operado en el cine de terror en la segunda mitad de la década de 1950 se debió, en gran medida, a los éxitos obtenidos por los films producidos por la compañía Hammer en el mercado inglés. Su auge se inició a raíz del reconocimiento logrado por *La maldición de Frankenstein* (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957) e implicó el comienzo de la segunda edad de oro del género. Si bien la mayor parte de su producción se basó en reescrituras cinematográficas de textos literarios de la narrativa gótica, la certeza que la guiaba era “que el cine tenía una mirada personal sobre lo fantástico y lo terrorífico, alejada de convenciones literarias más o menos reconocibles, basada en la puesta en escena, en lo estrictamente visual” (José Antonio Navarro, 2010: 212). El resultado de esta convicción se vislumbra en la creación de textos filmicos caracterizados por la proliferación de atmósferas lúgubres y siniestras, por el manierismo de la puesta en escena y por el decadentismo de sus ambientes.

Entre los vastos estudios dedicados al análisis de este *corpus*, con regularidad se lo interpreta como representativo del movimiento contracultural que desde mediados de los años cincuenta se manifestaba en distintas disciplinas artísticas en Europa. El cine de terror se concibió como una materialización de las inquietudes y ansiedades sociales epocales. En este sentido, fue coincidente con el derrumbe del imperio británico, la expansión de los procesos descolonizadores y la radicalidad de las guerras culturales. En todos esos combates, uno de los frentes de batalla privilegiados fue la revisión de la historia; en particular, aquella del período victoriano, momento del máximo esplendor del imperio. En oposición a los relatos históricos oficiales, esa etapa comenzó a ser considerada como un muestrario del horror, el museo negro de la crueldad. En concordancia con esos posicionamientos, el cine de terror inglés concibió esa oscura fase histórica como el contexto de la decadencia definitiva de la aristocracia y el afianzamiento progresivo de la burguesía. La ambigüedad ideológica de la narrativa gótica, sin embargo, acentuó la

imposibilidad de determinar si los textos funcionaban como una denuncia de la corrupción de la aristocracia agonizante o como una crítica del puritanismo burgués sostenido desde entonces.

Si bien suele considerarse que Terence Fisher fue el gran director de la Hammer, otro director creó los textos filmicos más perturbadores del período: John Gilling⁷⁵. Su revisión del goticismo no se basó en una política de trasposición de textos literarios ya canónicos, sino en la apropiación de relatos y leyendas procedentes de contextos muy alejados del marco inglés. En *La plaga de los zombies* (*The Plague of the Zombies*, 1966), desplazó al ámbito de la Inglaterra victoriana las prácticas caribeñas del vudú⁷⁶. La historia se centra en el viaje que emprenden Sir James Forbes, un respetado médico londinense, y su hija Sylvia a Cornwall, donde vive un discípulo del doctor que solicitó su ayuda. Allí, Peter Tompson le explica la perplejidad que experimenta frente a la imposibilidad de encontrar respuestas científicas adecuadas a una serie de muertes ocurridas en el pueblo. Los muertos presentan síntomas que no responden a ninguna patología conocida y los supersticiosos habitantes de la aldea no permiten que se practiquen autopsias. La muerte de Alice, la mujer de Tompson, los impulsa a una búsqueda más tenaz que los conduce al terrateniente del pueblo, Clive Hamilton. Propietario de minas de estaño, nadie sabe cómo logra Hamilton conservar la fortuna familiar a pesar de la quiebra de éstas. Tampoco se conocen otros datos sobre su

75 En 1960 John Gilling había realizado *Manía* (*The Flesh and the Fiends*), basada en el caso policial del Dr. Knox, ocurrido en Edimburgo en la primera mitad del siglo XIX. En plena expansión positivista, el Dr. Knox compra los cadáveres que le venden dos marginales, Hare y Burke, para llevar a cabo estudios médicos. Los delincuentes, ávidos de dinero, no se conforman con profanar cementerios y comienzan a asesinar a los excluidos de la ciudad. El científico decide, a pesar de las advertencias que recibe, ignorar las sospechas acerca del origen de los cadáveres. En el desenlace, los delincuentes son duramente castigados en tanto el *mad doctor* es absuelto por una junta ética de pares. El Dr. Knox se redime al aceptar que en el ser humano confluyen el cuerpo y el alma y que toda profanación de aquél afecta a ésta.

76 En *The Reptile* (1966), Gilling llevó adelante un proceso semejante al emprendido en *La plaga de los zombies*. En este caso, traslada al ambiente inglés el mito de los hombres reptiles de Malasia. El Dr. Franklyn, experto en teología, sufre la venganza de los habitantes del “pueblo serpiente” de Borneo, que no acepta que el científico haya divulgado sus secretos. Luego del secuestro y liberación de su hija, Franklyn descubre que ésta fue convertida en reptil. Intentando escapar del embrujo, se traslada con ella a Londres y, luego, a la pequeña aldea donde transcurre la acción. El escape de la influencia fracasa y, por el contrario, sólo logra conducir a Occidente la “plaga oriental”.

larga estadía en Haití. En el desenlace, los doctores comprenden que Hamilton practica la brujería, con la asistencia de esclavos traídos desde las plantas haitianas, para disponer de zombies que trabajan en las minas subterráneas. Una vez descubierto el plan, logran desbaratarlo y Hamilton queda encerrado en la mina, rodeado por los zombies que inician su venganza.

El primer elemento destacable de este gótico a color es el contraste entre la placidez de los paisajes londinenses, la serenidad de la urbe victoriana, y la violencia desmedida de los ámbitos rurales. El bosque que rodea a la pequeña ciudad de Cornwall se presenta como el claustro de la literatura fantástica, el lugar de lo sobrenatural, un espacio regido por el terror. Sin embargo, la complejidad espacial no se reduce a la división binaria entre la ciudad y el campo o a la presentación siniestra del bosque. El espacio de mayor valor narrativo se conserva en un fuera de campo nunca actualizado: Haití. De allí procede esa manifestación radical de la otredad, para la cultura europea, encarnada en los rituales vudú. De esta manera, *La plaga de los zombies* inicia una política de multiplicación espacial que conduce a un cuestionamiento de la articulación narrativa en estructuras duales. Las distinciones claras y precisas de las formulaciones iniciales de la narrativa cinematográfica gótica comienzan aquí un lento proceso de resquebrajamiento⁷⁷.

Si bien las colonias no se encuentran representadas, los esclavos que colaboran con el funcionamiento de las minas se postulan como las consecuencias no buscadas del imperialismo europeo. Su irrupción en el terreno inglés se manifiesta como una amenaza apenas controlada, el augurio de las tragedias por venir. Al mismo tiempo, los zombies emergen como figuras desplazadas de los obreros ingleses. Son muertos ingleses, en general humildes campesinos de la aldea, quienes conforman el ejército de zombies que asegura la actividad de las minas. El Dr. Forbes, interesado en hallar una justificación

⁷⁷ A pesar de esta intención cuestionadora, gran parte de los films producidos por Hammer reproducen algunas de las estructuras binarias que se habían construido en el cine de terror clásico. Entre los dualismos más arraigados se encuentran aquellos que distinguen “entre el Bien y el Mal, entre la belleza y la monstruosidad, entre el presente y el pasado, entre el individuo y la sociedad, entre la mente y el instinto, entre el amor y el odio” (Navarro, 2010: 214). En esta tensión entre los resabios clásicos del cine de terror y la intención crítica se establece el territorio en el que se instalan estos films, propuestos como un atentado a las lecturas clásicas de los textos decimonónicos y como una puesta al día de los terrores sociales.

racional para este fenómeno, los define como hombres que no son hombres, muertos vivientes. Esta definición los reduce a su pura corporalidad. Su único valor se encuentra en el trabajo que pueden realizar. Carentes de voluntad, suponen una productividad despojada de todo resabio humano. Antes del proceso de conversión en zombies, de hecho, se les extrae la sangre. La vitalidad perdida es asimilada a su falta de autonomía e individualidad. A partir de allí, esos meros cuerpos se suman al andamiaje del aparato productivo. La representación del trabajo forzado en las minas recurre a imágenes procedentes de la iconografía esclavista (azotes para mejorar el rendimiento, desnudez parcial de los cuerpos) y advierte acerca de la habilidad occidental para apropiarse aún de las prácticas religiosas haitianas en su búsqueda de incrementar la producción.

Esos cuerpos productivos, así como los cuerpos esclavos de los haitianos conducidos a Inglaterra, son indagados tanto en términos clínicos (los análisis del Dr. Forbes acerca de la sangre) como en términos económicos. El Dr. Forbes, encarnación de la figura del patriarca bondadoso, los trata con piedad; Hamilton, el terrateniente vicioso, los somete cruelmente. En ambos casos, el cuerpo se convierte en un territorio en disputa, un bien material que debe ser empleado. En este sentido, aunque la narrativa gótica asignó tradicionalmente un espacio destacado a problemáticas derivadas de la corporalidad (el estudio de lo monstruoso, las marcas de la otredad), *La plaga de los zombies* implica un redescubrimiento de su valor político y económico. Supone, también, una lectura histórica del imperialismo y su extensión en el propio territorio metropolitano. La figura monstruosa del zombie, que adviene como un cuestionamiento de la separación entre la vida y la muerte, resulta menos aterradora que la del monstruo político que la somete. Las transfiguraciones operadas sobre el cuerpo por el capitalismo⁷⁸ se formalizan en la imagen de los muertos vivos. Allí se desarrolla una metáfora política de la explotación y se invierte la distribución tradicional de los dominios de lo normal y lo monstruoso⁷⁹.

78 Pero conservando las condiciones modernas del estudio científico del cuerpo que se percibe en el respetuoso cuidado médico.

79 De esta manera, se opone a las convenciones en la representación de los zombies inauguradas por *White zombie* (Victor Halperin, 1932). En este caso, la acción se ubica en Haití y los zombies constituyen el mayor peligro para la joven pareja de turistas norteamericanos recién arribados.

9- La mujer diabólica (*La máscara del demonio*)

El intento italiano de desarrollar una cinematografía gótica, emprendido hacia finales de los años cincuenta, contó con una dificultad: la ausencia de una tradición italiana en el goticismo literario⁸⁰. Sin embargo, entre el rodaje de *I vampiri* (Riccardo Freda, 1956) y el de *Operazione paura* (Mario Bava, 1966), se extendió una vertiente italiana del cine gótico articulada en torno a una estrategia de desplazamiento espacial y temporal semejante a la implementada por la literatura del siglo XVIII. Si en ésta, las sociedades católicas funcionaban como los reservorios del oscurantismo medieval, las moradas privilegiadas del terror y la violencia, la dominación y la crueldad, el cine italiano trasladó a ambientes y tiempos remotos sus propias historias tenebrosas. Esta tendencia al extrañamiento temporal y espacial se expone en uno de los textos filmicos más representativos del período, *La máscara del demonio* (*La maschera del demonio*, Mario Bava⁸¹, 1960).

Basado en “Viy”, un cuento publicado por Nikolái Gógol en su libro *Mirgorod* (1835), *La máscara del demonio* narra el asesinato, en la Moldavia del siglo XVII, de Igor Javutich y la Princesa Asa Vajda, practicantes del vampirismo y la brujería. El Príncipe Vajda, hermano de Asa e Inquisidor encargado de llevar adelante el ajusticiamiento, inscribe en ambos el símbolo de Satán y clava una máscara sobre sus rostros. Sin embargo, antes de concluir el ritual, una lluvia torrencial detiene el proceso purificador que el fuego debía cumplir sobre los cuerpos. Dos siglos después, en el positivista siglo XIX, dos médicos, en

80 Esta ausencia resulta particularmente llamativa si se la relaciona con la fascinación ejercida por Italia sobre la literatura gótica inglesa desde su texto fundacional, *El castillo de Otranto*.

81 En sus inicios, Mario Bava cumplió el rol de director de fotografía en *La battaglia di Maratona*, de Jacques Tourneur (1959). *La máscara del demonio* fue su primer largometraje como director. El éxito obtenido le aseguró su posición como padre del cine de terror italiano. Suele considerarse que su rodaje de *Seis mujeres para un asesino* (*Sei donne per l'assassino*, 1964), supuso el surgimiento del *giallo*, una variante italiana del cine de terror. Durante los años setenta, a Bava se le sumó Dario Argento, el otro gran director del sub-género, con films como *El pájaro de las plumas de cristal* (*L'uccello dalle piume di cristallo*, 1970), *Rojo profundo* (*Profondo rosso*, 1975), *Suspiria* (1977) y *Terror en la Ópera* (*Opera*, 1987).

viaje a Moscú, atraviesan Moldavia y despiertan accidentalmente los cadáveres yacientes. Éstos comienzan a cumplir su venganza sobre los descendientes del Inquisidor, aunque la nueva princesa, una réplica de su antecesora, es salvada por el trabajo conjunto de uno de los médicos y el cura del castillo. Finalmente, los cuerpos que habían evitado la purificación del fuego, arden en las llamas encendidas por los habitantes de la aldea.

El goticismo italiano de este período posiciona siempre la figura de una mujer fatal en el centro del relato. En su belleza atroz confluyen, de manera inescindible, lo femenino y lo demoníaco. Esta conjunción funciona como el cimiento sobre el que se construye el edificio gótico del cine italiano. Al mismo tiempo, el cuerpo femenino es también el espacio de la pureza y la redención. Como señala Roberto Curti, “Los góticos [italianos] de mediados de los 60 encuentran en el cuerpo femenino un campo de batalla perfecto” (Curti, 2010: 266). En *La máscara del demonio*, el enfrentamiento entre estos dos modelos femeninos, o entre estas dos políticas de lo femenino, se acentúa dado que una misma actriz⁸² interpreta a ambos personajes, la salvaje y sexuada Princesa Asa y su prístina y etérea descendiente Katia. El cuerpo femenino puede adquirir tanto los contornos siniestros de la mujer erótica como los bellos de la mujer santificada. La lucha entre ambas se exagera porque el renacimiento de Asa requiere que se apropie del cuerpo de una doncella. El cuerpo dócil de la joven Katia se ofrece entonces como el receptáculo ideal para su retorno.

La ubicación de la mayor parte de la historia en el siglo XIX aporta el marco ideal para esta reflexión sobre la problemática romántica del doble. El conflicto, sin embargo, no incluye sólo a ambas mujeres, sino también a los hombres que las rodean. En un bando, los poderes de la magia negra y el ocultismo; del otro, la familia, la religión y la ciencia. El peligro de la mujer sexuada es conjurado por la unión del hermano de la joven amenazada, un médico y un cura. El enfrentamiento con el mal requiere que aún fuerzas presuntamente opuestas como la ciencia y la religión colaboren en su destrucción.

En este sentido, el cristianismo se define como el espacio sacro en el que las fuerzas del mal pueden ser derrotadas. Esta certeza se acompaña con una manifiesta recuperación del imaginario medieval. Por una parte, ésta se opera en la dimensión espacial. El castillo

82 Con el estreno de *La máscara del demonio* comenzó a establecerse un nuevo *star system* en el cine italiano y europeo. Su protagonista femenina, Barbara Steele, se convirtió en su rostro más reconocido.

gótico en el que transcurre la historia retoma los ambientes de la literatura del siglo XVIII. Las criptas que se instalan en los laterales del castillo funcionan como su sombra, el retorno constante del doble omnipresente y aterrador. La decoración de los espacios interiores también reproduce los tópicos principales de la arquitectura medieval. Por otra parte, el imaginario sobre la Edad Media se hace presente en las recurrentes alusiones religiosas. En primer lugar, el despertar de los monstruos se produce el día de San Jorge. En esta figura legendaria de Jorge de Capadocia confluyen dos rasgos definitorios que adquieren relevancia narrativa en el film: la conversión al cristianismo como una salvación espiritual y la lucha contra el dragón como una expresión de las batallas contra los enemigos de la fe. En segundo lugar, la definición de *La máscara del demonio* como exponente de un gótico cristiano se refuerza por la aparición continua de objetos litúrgicos. En especial, las cruces y los crucifijos. Los personajes reiteran con insistencia que los monstruos “No vencerán el símbolo sagrado de Cristo”. Las cruces son las encargadas de evitar el renacer de los vampiros. Al mismo tiempo, la cruz posibilita, en el desenlace, distinguir a la joven princesa de su usurpadora. Constituye el elemento que revela la verdad y restablece el orden.

En la clausura, el fuego purificador de los aldeanos concluye la obra iniciada dos siglos atrás. Los antiguos suplicados reciben el castigo interrumpido y el terror que habían instalado en la comunidad se cierra en ese final cristiano. Para que el desenlace tranquilizador tenga lugar, el héroe de la historia, el joven médico Andrei, debe acudir a la religión para concluir su obra justiciera. Su intercambio con el cura permite terminar la tarea de redención del pasado. En ese complemento de la ciencia médica y la religión cristiana se articula una fortaleza que parece rechazar los embates de los enemigos del orden social.

10- El gótico interiorizado (*Repulsión* y *La hora del lobo*)

La renovación operada en el cine gótico de fines de los años cincuenta y principios de los sesenta conservó al goticismo dentro de los confines del género de terror. Desde sus inicios

en el cine alemán del período de entreguerras hasta sus nuevas variantes, su recorrido parecía inseparable de esta adscripción genérica. Sin embargo, la década del sesenta asistió a su confluencia con el cine de autor, extendido fundamentalmente en Europa en esos años. Roman Polanski e Ingmar Bergman, dos de sus realizadores más emblemáticos, constituyen casos notables de esta combinación. Tanto *Repulsión* (*Repulsion*, Polanski, 1965) como *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, Bergman, 1968) se configuran mediante la apropiación de tópicos góticos.

En el caso de Polanski (1933-), la influencia de la narrativa gótica se vislumbra en su filmografía con notoria recurrencia. La parodia de las películas de vampiros presentada en *El baile de los vampiros* (*Dance of the Vampires*, 1967); el experimento con el terror satánico realizado en *El bebé de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, 1968); la trasposición de la tragedia shakespeariana de Macbeth, en la que incluyó la escena del apuñalamiento de Duncan, en *The Tragedy of Macbeth* (1973); los espacios sombríos y la pesadilla del poder incestuoso de *Barrio chino* (*Chinatown*, 1974); la historia siniestra del doble que articula *El inquilino* (*Le locataire*, 1976); el enclaustramiento del thriller político en *La muerte y la doncella* (*Death and the Maiden*, 1994) y la trasposición tenebrosa y concentracionaria de *Oliver Twist* (*Oliver Twist*, 2005), señalan su interés en esta narrativa. En ese marco, *Repulsión* se destaca por la precisión de su estudio del resquebrajamiento paulatino de la identidad de su protagonista.

El film explora la subjetividad en proceso de desmantelamiento de Carol, una joven manicura belga residente en Londres. Los indicios de su rechazo a todo intercambio con el mundo exterior se acentúan luego de la partida de su liberal hermana mayor. Su lento rechazo de la materialidad (la comida, la vestimenta) se convierte en una abierta repulsión por la dimensión corporal. Luego de asegurar su aislamiento del mundo, Carol asesina a quienes se atreven a inmiscuirse en su intimidad (un esbozo de novio, el propietario del departamento que habita) y concluye en la alienación y en un estado de ausencia absoluta.

El ejercicio gótico de Polanski se orienta a la indagación de las fracturas que asolan a la protagonista y resiste la tentación de encontrar explicaciones vanamente psicológicas para su repulsión. Por el contrario, asiste a su locura desde una cercanía inquietante. Quizás allí se encuentre su principal aporte a la tradición del cine gótico. En concordancia con el cine de arte y ensayo del que participa, *Repulsión* se establece en un territorio liminal en el que

resulta imposible distinguir aquellos elementos que deben atribuirse a la percepción subjetiva del personaje y aquellos que se deben asignar a la pretendida objetividad de la narración. En esa indeterminación se halla precisamente, de acuerdo con David Bordwell (1996), la particularidad del cine de arte y ensayo⁸³.

A su vez, *Repulsión* bucea en las distintas formas de materializar los estados mentales de Carol. Esta búsqueda conduce al privilegio atribuido a su mirada. Desde el primer plano del film (un primerísimo primer plano de un ojo de Carol) hasta el último (un primer plano de sus ojos en una fotografía de su infancia), se problematiza su mirada y se establece una incertidumbre sobre el estatuto de los planos; en especial, a partir del momento en el que se acentúa su locura. El escrutinio de sus ojos posibilita la entrada a su subjetividad y habilita que se comparta su caída en la enajenación⁸⁴. Las escenas pesadillescas oscilan, en el plano perceptivo, entre el delirio y la realidad debido a esta dependencia de su mirada.

En la dimensión espacial se manifiesta, con especial intensidad, esta hibridación de lo subjetivo y lo objetivo. Desde el inicio, Carol cree ver una grieta en los muros de su departamento. En esa instancia inaugural, se suprime la mostración de la evidencia, por lo cual es imposible saber si la grieta existe (su hermana parece no comprender el comentario) o si sólo es atribuible a su percepción. Desde allí, la rajadura se convierte en la imagen que define el itinerario de la protagonista⁸⁵. Carol queda estática, mientras deambula por

83 En *La narración en el cine de ficción* (1996), Bordwell propone analizar este cine a partir de la imbricación de sus tres dimensiones constitutivas: el realismo objetivo, heredado del neorrealismo; el realismo subjetivo o expresivo, derivado de las corrientes literarias modernistas; y el comentario narrativo abierto, presente en “aquellos momentos en que el acto narrativo interrumpe la transmisión de información de la historia y aclara su papel” (Bordwell, 1996: 209).

84 Los ojos acechantes de la vecina que se asoma a su puerta, la mirada indagadora del novio de su hermana, la persecución atenta de su pretendiente, son figuras de un control al que Carol responde con su alejamiento progresivo. Una parte considerable de la filmografía de Polanski suele ser analizada bajo el signo de la paranoia. En particular, *Repulsión*, *El bebé de Rosemary* y *El inquilino* bucean en la representación aterradora de los vecinos, encarnaciones del control y la mirada omnipresente de las convenciones sociales. En *El pianista* (*The Pianist*, 2002) se extrema el carácter perturbador y aterrador atribuido a los otros en la vida cotidiana al ubicar su acción en el marco de la persecución y exterminio de la población judío-europea durante la Segunda Guerra Mundial.

85 Podría sumarse la imagen de los productos en descomposición. El conejo que saca de la heladera y que nunca prepara, al igual que unas papas dispuestas a ser cocinadas son los informantes temporales que marcan el paso del tiempo. Sin embargo, también en la

Londres, frente a la grieta de una acera. Esa visión de una realidad que se quiebra se multiplica en el interior de su departamento, donde comienza a ver paredes que se resquebrajan en torno suyo. Esa desintegración espacial es fácilmente asimilada a su propia desagregación. Sin embargo, jamás se clarifica cuál es el límite que distingue la pura percepción subjetiva de los datos presuntamente fácticos. El terror gótico se escenifica en la interioridad más recóndita y en los límites lábiles de la locura.

Hijo de un severo pastor luterano, Ingmar Bergman (1918-2007) extrajo de la educación religiosa recibida durante su infancia una notoria fascinación por la Edad Media: *La fuente de la doncella* (*Jungfrukällan*, 1960) debe su historia a una balada del siglo XIII, “La hija del maese Töre de Vänge”, recitada por los frailes mendicantes durante la Edad Media, y *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957) deriva de las sagas medievales escandinavas. Más allá de estos casos particulares, la inspiración medieval también se percibe en la influencia ejercida por la pintura sueca medieval. En especial, por los frescos de las iglesias de Smaland del Sur, realizados por Albertus Pictor, un pintor originario del norte de Alemania, en el siglo XV.

Este deslumbramiento por la Edad Media fue simultáneo a un interés creciente, a lo largo de su extensa filmografía, por la figura del artista y por el arte como práctica. Entre los innumerables ejemplos sobresalen el escritor de *Detrás de un vidrio oscuro* (*Såsom i en spegel*, 1961), la actriz de *Persona* (*Persona*, 1966), los músicos de *Vergüenza* (*Skammen*, 1968) y la concertista de *Sonata otoñal* (*Höstsonaten*, 1978). En *La hora del lobo* (*Vargtimmen*, 1968), Bergman logra una confluencia de ambos intereses al configurar una indagación en la subjetividad arrasada de un artista a través de la remisión a tópicos de la narrativa gótica⁸⁶.

dimensión temporal es posible vislumbrar esta basculación entre lo objetivo y lo subjetivo, dado que la descomposición de los vegetales parece acelerada en relación con el tiempo cronológico transcurrido.

86 En *El mago* (*Ansiktet*, 1958), Bergman había experimentado con la apropiación de recursos de la narrativa gótica; en particular, a través de la influencia de la literatura romántica, con Poe y Hoffmann como referentes principales. En *La hora del lobo*, el goticismo se percibe, en gran medida, en su composición plástica. Ésta remite a ciertas convenciones del cine de terror, como la recurrencia de los contrapicados, el empleo acentuado de un blanco y negro contrastado y la presencia constante de sombras. La dirección de fotografía de *El mago* y de *La hora del lobo* corrió por cuenta de Sven Nykvist.

Alma, la protagonista, narra a cámara la historia que se va a representar. Recluida con su marido, el pintor Johan Borg, en la isla de Fresia, comete la transgresión de leer el diario íntimo que éste oculta. Así, descubre los fantasmas que lo atormentan y asiste a la disolución de su subjetividad. En las anotaciones, Alma descubre un universo que es incapaz de nombrar. A su vez, los bocetos que Johan esconde están habitados por las imágenes monstruosas de sus pesadillas. Durante las noches, en la hora del lobo, el momento de mayor oscuridad, cuando las pesadillas son más reales, Johan despierta aterrado. En un intercambio fluido entre la realidad y la pesadilla, el pintor asiste a una fiesta en un laberíntico castillo medieval ubicado en las afueras. Su propietario, el Barón von Merken, tiene una sorpresa: la presencia del fantasma de Veronica Vogler, una antigua amante del artista. La demolición progresiva de éste arrastra a Alma, a quien dispara en su intento de huir con el espectro de Veronica. Sin embargo, en lugar de escapar, queda encerrado en el bosque.

Los elementos que conforman *La hora del lobo* establecen un diálogo cercano con aquellos de *Repulsión*. En ambos casos, la exploración de las caídas de las subjetividades se ejecuta a través de la apropiación de recursos góticos y mediante el establecimiento de un linde indiscernible entre la subjetividad y la objetividad. Si, como fue señalado, Bordwell halla en esa vacilación la clave para pensar al cine moderno, Bergman lo radicaliza al multiplicar las fuentes de la subjetividad. Esto se debe a que la ruptura de Johan se narra por medio del relato de Alma. Por lo tanto, las dos subjetividades parecen derrumbarse en simultáneo. El desenlace asiste a una confusión de ambos en la que es imposible discriminar qué elementos del relato atribuir a cada personaje. La certeza de Johan de haber atravesado el límite, de haberse sumido en el dominio de la locura, se acentúa por su convicción de haber roto el espejo y ya no poder diferenciar de quién son los reflejos que se ven en las esquirlas. Al mismo tiempo, Alma indica que una pareja que comparte muchos años de sus vidas termina, inevitablemente, viendo las mismas cosas. Por eso, no puede saber si esas pesadillas, que ella ve, sólo existían en la mente de Johan o si tenían un estatuto fáctico mayor. Alma termina interpelando al espectador “¿Por qué les veía yo? ¿O existían de verdad?”. La crisis de su subjetividad es compartida con el espectador a través de este interrogante. Las imágenes que Johan veía y representaba en su cuaderno son finalmente

vistas por Alma y los espectadores. La identidad en descomposición del artista anticipa los quiebres que se sumarán en el resto de los sujetos⁸⁷.

11- El monstruo familiar (*El loco de la motosierra*)

El estreno de *El loco de la motosierra* (*The Texas Chain Massacre*, Tobe Hooper, 1974) tuvo como antecedente la repercusión obtenida por la precursora del cine de terror independiente americano, *La noche de los muertos vivientes*⁸⁸ (*Night of the Living Dead*, George Romero, 1968). A su vez, tuvo su prolongación en las series de películas de terror de comienzos de la década del ochenta, como *Martes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) y *Pesadilla en lo profundo de la noche* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984). Su lugar nuclear en la historia del género se debió a la destitución propiciada de algunos tópicos y a la instauración de dos movimientos significativos: el desvanecimiento de la política territorial, consuetudinaria en el cine hollywoodense, y la ubicación del terror en un marco familiar⁸⁹.

En el contexto de la derrota americana en la Guerra de Vietnam, el apogeo de los movimientos contraculturales, la expansión del hippismo y el afianzamiento de la juventud como actor social, *El loco de la motosierra* explora la brutalidad de la América profunda. A

87 La importancia del rostro como indicio identitario no puede soslayarse. No sólo Johan es un retratista, sino que en los rostros se manifiesta el comienzo del proceso de desintegración. Los primerísimos primeros planos distorsionan los semblantes de los personajes en las escenas más pesadillescas.

88 En *El cine de terror*, Carlos Losilla plantea que *La noche de los muertos vivientes* fue el primer film del género que en los años sesenta transformó las limitaciones del bajo presupuesto en una elección estética (blanco y negro, cierto descuido formal) y construyó un marco narrativo sobrio y eficaz. A su vez, concibió el encuadre genérico como una plataforma apta para proponer una reflexión sobre el colapso de la institución familiar y estudió en éste los diversos cambios sociales operados en su década. Finalmente, dinamitó los límites del cine de género incluyendo recursos y procedimientos que rompieron con el clasicismo cinematográfico.

89 Ambos rasgos también se encuentran con nucleares en *La colina de los ojos malditos* (*The Hills Have Eyes*, 1977).

diferencia de la política territorial que había depositado las fuentes del miedo en espacios exteriores a las fronteras nacionales, así como el lugar donde tenía lugar la violencia, en este caso el terror se sitúa en el interior de Estados Unidos. Si la política territorial tendía a desplazar la acción hacia el viejo continente en su afán de denunciar la barbarie europea y enaltecer la civilización americana, esta inversión subraya el cimiento de violencia sobre el que se constituyen la cultura y la historia de Estados Unidos.

La geografía inhóspita del paisaje texano ofrece el ambiente asfixiante imprescindible para narrar la travesía del grupo de jóvenes liderado por los hermanos Sally y Franklyn Hardesty. Los cinco amigos se dirigen hacia el estado sureño para averiguar si la tumba del abuelo de los protagonistas fue profanada en una serie de agresiones ocurridas en el cementerio. Luego de confirmar que nada malo había sucedido, los jóvenes se enfrentan involuntariamente con los distintos miembros de una familia de caníbales que los aniquilan en una casa/carnicería. Sally es secuestrada, pero logra finalmente escapar después de ser testigo y víctima de las infinitas perversiones de ese núcleo familiar.

El viaje de los jóvenes se aviene a la tendencia del cine de terror independiente a “transformar en descensos a los infiernos las incursiones de los urbanitas en *terreno desconocido*, obligándolos a afrontar [...] unos comportamientos violetos y salvajes, inesperados para alguien criado en un entorno civilizado” (Alarcón, 2010: 297). Si la ciudad es equiparada al avance del principio civilizatorio, el entorno rural se asimila al territorio de la violencia primaria. La elección del espacio campestre como marco del salvajismo recupera su valor narrativo para el cine gótico. A partir de allí, las casas *Carpenter Gothic*⁹⁰ descubren su potencial aterrador y se consolidan como un nuevo escenario para el goticismo cinematográfico. Las propiedades de este estilo, tradicionalmente asociadas al puritanismo decimonónico, se convierten en las guaridas privilegiadas de formas novedosas de lo monstruoso.

90 El estilo *Carpenter Gothic*, frecuente en Estados Unidos a mediados del siglo XIX, derivó del *revival* gótico ocurrido en el siglo XVIII en la arquitectura británica. Entre sus particularidades se destacan la estructura de madera, la asimetría del plano, los aleros profundos, las ventanas arqueadas y la proliferación de detalles de volutas de madera. Una ilustración de esta arquitectura se encuentra en *American Gothic*, el célebre cuadro de Grant Wood.

Sin embargo, en esas casas no habitan los monstruos tradicionales de la narrativa gótica, sino figuraciones derivadas de la desagregación familiar. El origen del mal no se atribuye a una fuerza sobrenatural, exterior al sujeto, sino que está arraigado en éste y en las instituciones que conforma⁹¹. Si en la estabilidad familiar sobrevivían los resabios de la idea de normalidad, su colapso supone la fisura de la estructura social en su conjunto. A partir de allí, el cuerpo social está en sí mismo habitado por el mal.

La concentración de la acción en un solo núcleo familiar lo erige en representativo de la institución. Su maquinaria criminal reproduce el funcionamiento del único motor económico de la pequeña comunidad donde vive: un matadero. Sus víctimas son asesinadas con los mismos procedimientos que se emplean con el ganado y así se cartografía la geografía del horror de la carne (cuerpos colgados como reses, huesos y sangre acumulados en un depósito). Esta superposición del matadero y los actos homicidas se subraya por tratarse de una familia de caníbales. El canibalismo se presenta como la imagen de una sociedad que se devora a sí misma y que propicia la conversión del sujeto en un carnicero y, a su vez, en su alimento.

En el contexto del fin de la Guerra de Vietnam⁹², se acentúa la juventud de las víctimas consumidas por la gula salvaje de la familia del sur de Estados Unidos. Lejos de ser el reservorio de la moral tradicional, la familia caníbal atestigua su derrumbe definitivo. El cadáver conservado del abuelo, el primer verdugo en este linaje, condensa la imagen de una generación, una cultura y un modelo social que sigue matando a pesar de ser en sí mismo un cadáver. El conflicto entre el conservadurismo y la modernidad (los jóvenes visten ropa característica de los hippies americanos) se resuelve en los actos sin palabras de *Leatherface*, el monstruo carnicero.

Los dos desplazamientos operados por *El loco de la motosierra*, la inserción del terror en un espacio distintivo de la sociedad estadounidense y la representación de la familia como una institución monstruosa, abren senderos novedosos para el recorrido del cine gótico. A

91 Esta desaparición conduce a una estrategia narrativa basada en presentar la historia como una reconstrucción ficticia de un acontecimiento real, ocurrido en Texas el 18 de agosto de 1973.

92 Las referencias a la guerra son directas y se introducen mediante los programas de radio que escuchan los protagonistas.

partir de allí, las miradas inquisidoras vislumbran el horror que puede esconderse detrás de las apariencias diurnas y bucólicas de los campos y los suburbios.

12- Distopías posmodernas (*Blade Runner*)

Después de la travesía por el terror gótico claustrofóbico que supuso *Alien. El octavo pasajero* (*Alien*, 1979), Ridley Scott se abocó al rodaje de *Blade Runner* (1982), una trasposición de la novela de ciencia ficción de Philip Dick *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968). El texto filmico ubica la acción en el año 2019, en un inicio del siglo XXI caracterizado como la era de la hegemonía de las grandes corporaciones. En ese contexto, la primacía de Corporation Tyrrell evidencia la crisis de lo humano ocasionada por el desarrollo incontenible de la ciencia y la tecnología. La corporación se dedica a producir androides, creados para ser utilizados como esclavos en las colonias que los humanos poseen y explotan en otros planetas. Sin embargo, una variante de estos replicantes (Nexus 6) debió ser proscripta luego de que llevara a cabo un intento fallido de rebelión. La huida de algunos de ellos requirió el desarrollo de una fuerza represiva especial encargada de localizarlos y retirarlos. Estos perseguidores son los *blade runners* que dan título al film⁹³.

El relato futurista no sólo se estructura como una distopía, un retrato aterrador de un futuro cercano, sino que plantea que ese estadio de la humanidad surge como consecuencia directa de la expansión globalizada del sistema capitalista. Tanto el universo hiperdesarrollado de las corporaciones como los replicantes que intentan sabotearlo son igualmente emergentes de los riesgosos avances de la tecnología propiciados por las necesidades abarcativas del mercado global.

La ciudad de Los Ángeles funciona como el marco de la acción. Se trata de un paisaje urbano que recupera la tradición distópica propuesta por Fritz Lang en *Metrópolis*. En este caso, la apelación a la monumentalidad de los espacios se combina con el imaginario de los

93 A partir de su estreno en 1982, y debido a la enorme repercusión obtenida y a la gestación de un consumo compulsivo por parte de algunos espectadores, el film tuvo siete versiones en distintos lanzamientos en cines y en ediciones en dvd. Luego de la inicial, las que consiguieron más reconocimiento fueron una versión con el corte final de Ridley Scott que no contó con la aprobación del realizador, y las avaladas por éste en 2007 y 2008.

años ochenta acerca del siglo XXI⁹⁴. El posmodernismo arquitectónico se evidencia en la sumatoria ecléctica de estilos arquitectónicos (los rascacielos, los resabios del *art nouveau*, las influencias de la arquitectura clásica) que configura un espacio doblemente monstruoso: por su excedencia en relación con la escala humana y por la imposibilidad de hallar un patrón común que regule su estilo.

Al mismo tiempo, la ciudad se caracteriza como un espacio en penumbras permanentes, un reducto hostil que parece existir sólo por las noches. La basura que cubre cada rincón de la urbe, el caos generalizado y la inseguridad naturalizada construyen un ambiente siniestro que materializa en el espacio los desórdenes sociales. De esta manera, la metrópoli del siglo XXI condensa, en una tensión irresoluble, los avances tecnológicos con el arcaísmo de una sociedad en decadencia. Como señala María Negroni, el protagonista de la historia, el *blade runner* Deck, “vive en un edificio en ruinas de una ciudad en ruinas de un universo en ruinas” (Negroni, 1999: 64). La ruina urbana se instala en el escenario de la acción como el descarte del capitalismo, las huellas materiales del derrumbe social.

A su vez, el enfrentamiento entre los replicantes y sus perseguidores se ubica en el marco de una poderosa y omnipresente sociedad del control. En ese futuro cercano, la mayor movilidad, la ampliación de las estrategias audiovisuales de control y los avances tecnológicos permiten que el poder adquiera un carácter efectivamente extraterritorial. De esta manera, el poder logra prescindir de los aspectos más inmovilizantes de su ejercicio tradicional. En el panorama social que presenta *Blade Runner* el funcionamiento del poder a través de cámaras de seguridad, la compleja red de informantes que controlan los movimientos de los personajes y la omnipresencia de mecanismos de vigilancia como los *chips* permiten practicar el control sin la necesidad de fijar la posición de ninguno de los sujetos involucrados.

En este escenario urbano caótico, la existencia de los androides supone la irrupción de una pregunta sobre lo humano. Su aparición fomenta la multiplicación de una serie de interrogantes que subrayan los cambios promovidos en la definición de la humanidad a partir del desarrollo de los saberes de fines del siglo XX. La ingeniería genética y el avance

94 Hacia fines de los años ochenta, la versión de *Batman* dirigida por Tim Burton (*Batman*, 1989), acudió a una confluencia semejante de los resabios arquitectónicos heredados de *Metrópolis* con las fantasías acerca del nuevo siglo pronto a comenzar.

de sus aplicaciones condujeron a una necesaria reevaluación de aquello que define a lo humano y lo distingue de sus otros. En el film, la corporación elabora una prueba, el Test Voight-Kampff, tendiente a identificar a los androides. De esta manera, los humanos son identificados por oposición.

Los androides rebeldes repudian las limitaciones impuestas por su creador. En particular, se oponen a su duración prevista de cuatro años. En el proceso de acercamiento de los androides a los humanos, la corporación generó máquinas humanoides que no sólo son capaces de desarrollar distintas formas de afectividad, sino que cargan con memorias falsas. La inclusión de un *chip* que almacena la memoria de algún humano hace que los replicantes mismos no puedan conocer su origen como tales. De este modo, en el film se plantea la posibilidad de producir memorias falsas que generen subjetividades así mismo ficticias. A través de estos procedimientos, se anticipa la imagen de un futuro aterrador en el que el desarrollo de la tecnología podría derivar hacia una crisis y un progresivo desvanecimiento de lo humano.

13- Configuraciones del cine gótico

El origen del cine gótico se enraíza en la literatura gótica decimonónica. Si sus primeras manifestaciones (*El estudiante de Praga*) funcionan como un eslabón que conecta esta tradición literaria con su variante cinematográfica, mediante la recuperación de ciertos tópicos y figuras, las posteriores inician un proceso que excede la apropiación para incluir la subversión, la inversión y la proposición de nuevos territorios.

En este sentido, el goticismo cinematográfico se abocó a la exploración de novedosas figuraciones de lo monstruoso. Desde el mítico Dr. Caligari, el tirano se consolidó como una de sus figuras privilegiadas. La indagación de la relación saber-poder constituyó una de las bases de la fase generativa del cine gótico. Allí, esta vinculación adquirió su forma más notable en la figura del autómatas (Césare, el Golem), concebido como la cifra del cuerpo sometido, la encarnación del vínculo saber-poder y sus efectos sobre las masas. A su vez, en

estas experimentaciones inaugurales, desarrolladas en Alemania durante el período de entreguerras, también se descubrió el potencial gótico de las distopías urbanas (*Metrópolis*). En la fase clásica se selló la adscripción del cine gótico al género del terror. En ese marco genérico se cristalizaron algunos de sus rasgos consuetudinarios. Por un lado, se acentuó la política de trasposición de textos canónicos de la literatura gótica del siglo XIX y se conformó el valor mítico y narrativo de sus monstruos. Por otro lado, se consolidó una geografía (los parajes desérticos, los fenómenos naturales hostiles) y una arquitectura (mansiones derruidas y suntuosas, castillos medievales abandonados). Finalmente, se constituyeron una iconografía y un universo temático articulados en estructuras duales. El binarismo se instituyó, a partir de allí, como el recurso constitutivo del cine gótico clásico. Al respecto, en este período se cristalizó una concepción de la otredad centrada en su oposición radical a los representantes del orden social. Por eso, el monstruo fue concebido, desde la mirada y el saber de los personajes normativos, como una encarnación de la amenaza y el terror. En concordancia con el riesgo que suponía, la clausura narrativa sólo podía confirmar su necesaria aniquilación.

La crisis del cine de terror ocurrida durante los años cuarenta supuso el eclipse del goticismo cinematográfico. Sólo hacia fines de la década del cincuenta se produjo un renacimiento de ambos. En esta fase pre-moderna se inició un proceso de renovación que cuestionó, en el marco de los movimientos contraculturales europeos, ciertas normas arraigadas en la travesía del cine gótico. La emergencia de novedosas representaciones del cuerpo (*La plaga de los zombies*) y los monstruos (*La máscara del demonio*, *El falso escultor*) se conjugó con la conservación de los pares binarios que articulaban moral y estéticamente a este cine. Si bien este período fomentó una transformación del acervo del cine gótico, lo hizo a partir de estrategias de alteración de los modelos y prototipos existentes. A pesar de no haber propiciado una reformulación radical, sí implicó un abordaje complejo de las relaciones entre la mismidad y la otredad, una ampliación de los marcos para reflexionar sobre lo monstruoso y una multiplicación de sus posibles formalizaciones.

La fase moderna, distintiva de los años sesenta, se desarrolló principalmente en el marco del cine de autor. Entre sus aspectos más notables se destacó la crisis de la tendencia que ubicaba al monstruo en los terrenos tranquilizadores del afuera del sujeto. Por el contrario,

el cine gótico moderno explora las fuentes del terror en el interior del sujeto (*Repulsión, La hora del lobo*). Su principal originalidad residió en su descubrimiento de nuevas figuras del monstruo centradas en la concepción del sujeto moderno como una construcción así mismo monstruosa.

Finalmente, el cine gótico posmoderno trasladó con frecuencia el terror tanto al interior de la institución familiar (*El loco de la motosierra*) como a las consecuencias futuras de la expansión tecnológica (*Blade Runner*). Este último aspecto resulta notable porque estos procesos de desplazamiento temporal desafiaron la tradicional política gótica de convertir a la Edad Media en el territorio habitado por el horror. Por el contrario, el cine gótico posmoderno posicionó sus angustias no en el pasado, sino en el futuro. Los miedos epocales ya no se ubicaron en el encuadre del oscurantismo medieval, sino en el marco de un futuro hipertecnológico. Allí, en esos terrenos, las figuras de la otredad comenzaron a instalar una situación de indiscernibilidad entre lo humano y sus otros.

Esta periodización permite sistematizar algunas transformaciones experimentadas en el ámbito del cine gótico. En particular, a través del escrutinio de determinadas figuras recurrentes desde su gestación (el doble, el autómatas, el fantasma, el vampiro). Ese rastreo permite esbozar las herramientas que posibilitan no sólo el estudio de su genealogía, sino la inspección de sus manifestaciones contemporáneas. Una parte notable de los textos fílmicos góticos contemporáneos dialogan polémicamente con los tópicos, espacios, figuras, iconografías y estructuras analizados en esta travesía.

V- Figuras de la otredad: vampiros

“Lo humano ha buscado siempre comprender su propio mecanismo” María Negroni

En la historia de la literatura y el cine góticos, cuatro figuras condensaron las reflexiones acerca de los límites equívocos que definen a la otredad y supusieron una interrogación sobre la identidad de lo humano. En la proliferación de autómatas, vampiros, dobles y fantasmas se cifró la voluntad de indagar en el campo de la subjetividad a través de sus manifestaciones más extremas. A partir del afianzamiento de la narrativa gótica a lo largo del siglo XIX, y luego del desplazamiento que condujo desde la preeminencia del tirano hacia la del monstruo, estas cuatro figuras se encarnaron en una multiplicación irrefrenable de relatos. De esta manera, se constituyeron como las matrices narrativas de las que emergieron las narraciones góticas durante el siglo XX y el inicio del siglo XXI.

Los textos filmicos que forman el *corpus* de esta tesis mantienen vínculos estrechos con estos marcos figurativos. Esto se debe, por un lado, a su recuperación de ciertos tópicos derivados de estas figuras; por otro, a su inclusión conflictiva de principios de inversión, subversión y desplazamiento en relación con este linaje. En todos los casos, estas figuras se establecen como los trazos textuales mediante los cuales es posible explorar la apelación de la narrativa gótica a los representantes más radicales de la otredad en su intención de desentrañar las claves que fundan el mecanismo de lo humano y los lazos que se traman entre lo mismo y lo otro.

1- Vampiros

En coincidencia con el apogeo de la Ilustración, el siglo XVIII asistió a la emergencia del fenómeno del vampirismo. Si bien los vampiros ya estaban presentes en los Cuentos de *Las mil y una noches*⁹⁵, sólo en el siglo XVIII se formalizó, tanto en la producción científica como en la poética, una reflexión particular al respecto. En gran medida, esto se debió a la publicación de *Vampiros de Hungría y alrededores (Dissertation sur les apparitions des demons et des esprits et sur las revenants et vampires de Hongrie, de Bohemie, de Moravie et de Silesie, 1746)* del abad benedictino Dom Agustín Calmet. En este análisis pionero se señalan los rasgos que, desde entonces, se atribuyen a los vampiros de manera consuetudinaria⁹⁶.

Ya a inicios del siglo XIX, Collin de Plancy plantea la definición clásica del vampiro. Allí señala que

Se da el nombre de *upiers*, *upires* o *vampiros* en Occidente; de *brucolacos*, en Medio Oriente, y de *katakhanes*, en Ceilán, a los hombres muertos y sepultados desde hace muchos días que regresan hablando, caminando, infectando los pueblos, maltratando a los hombres y a los animales y, sobre todo, sorbiendo su sangre, debilitándolos y causándoles la muerte. Nadie puede librarse de su peligrosa visita si no es exhumándolos, cortándoles la cabeza y arrancándoles y quemándoles el corazón. Aquellos que mueren por causa del vampiro, se convierten a su vez en vampiros (*apud* Robbins, 1999: 3-4).

95 Se trata del cuento de la jornada nonigentésima cuadragesimal.

96 Algunos años antes, en 1733, el teólogo protestante e historiador Johann Christoph Harenberg había publicado *Pensamientos cristianos y sabios sobre el vampiro*. Pocos años después, en 1764, Voltaire ridiculiza a Calmet en su *Diccionario filosófico* y alude al vampirismo como una manera irónica de referirse a la explotación.

En esta sintética definición se hallan presentes las características convencionalizadas a través de los estudios científicos y las obras literarias.

Éstas surgieron, como se señaló, a lo largo del siglo XVIII. Se atribuye al poeta alemán Gottfried August Bürger el primer tratamiento literario del vampirismo en su poema “Lenore”, publicado en 1774. A partir de allí, los años comprendidos hasta la conclusión del siglo XIX estuvieron atravesados por infinitas apariciones de éste. En 1797, Goethe publicó su célebre poema “La novia de Corinto” (“Die Braut von Korinth”). Ese mismo año, en Inglaterra Samuel Taylor Coleridge publicó “Christabel”, el primer poema vampírico en lengua inglesa y en 1800, Robert Southey publicó “Thalaba, el destructor” (“Thalaba, The Destroyer”).

En el cruce del siglo XVIII al XIX se produjeron dos cambios significativos. Por un lado, el vampirismo se apropió de la narración en prosa. Por otro, en ese gesto de ocupación de la ficción narrativa moderna, como señalan Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert (2007), la leyenda adquirió su dimensión mítica. La expansión del vampirismo en el siglo XIX manifestó una nueva sensibilidad ante la muerte. La presencia atroz del resucitado indica con precisión que los nuevos poderes asignados a la razón no pudieron destituir ni las viejas figuras arcaicas ni el poderío de las pulsiones más bestiales de la naturaleza.

Durante el siglo XIX, la presencia de los vampiros se manifestó en las distintas literaturas nacionales europeas. En 1819 se publicó el relato clave del vampirismo, *El vampiro* de Polidori. Su protagonista, Lord Ruthven, sería una presencia constante a partir de ese momento. El alemán E.T.A. Hoffmann publicó su cuento “Vampirismo” en 1823. En 1841, Alexei Tolstoi publicó en Rusia su *nouvelle* “Upires”. En Francia, en 1849 Alexandre Dumas publicó “La dama pálida” (“*Histoire de la Dame pâle*”) y en 1886 Guy de Maupassant publicó una de las cumbres del vampirismo decimonónico, “El horla” (“Le horla”).

En esa ola expansiva, uno de los relatos más sobresalientes es *Carmilla*, publicado por el irlandés Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873), entre 1871 y 1872⁹⁷, en la revista *The Dark*

97 Luego de su aparición en esta revista, fue publicada dentro de *In a Glass Darkly*, una recopilación de cinco relatos góticos de Le Fanu. Más allá de la aceptable repercusión obtenida en su momento, Le Fanu había sido olvidado hasta la recuperación de sus cuentos realizada por M.R. James y su publicación parcial en *El fantasma de Madame Crawl y otros cuentos* (*Madam Crawl's Ghost*) en 1923.

Blue. Carmilla implicó una de las instancias centrales en el proceso de establecimiento de las normas de la literatura vampírica⁹⁸. Le Fanu da forma a una vampira femenina que erradica, con sus prácticas transgresivas, la pasividad de generaciones de doncellas perseguidas de la literatura gótica⁹⁹. Si, como señala María Negroni, una de las recurrencias de la literatura de vampiros es que postula “una poética de la fusión que revela, en su revés, un pánico al deslizamiento del amor-pasión hacia la indefectible muerte” (Negroni, 1999: 217), *Carmilla* suma a esa fusión la desaparición de la diferencia genérica. En concordancia con la moral imperante en el siglo XIX, la *nouvelle* esquipara el lesbianismo al destino trágico de las razas malditas, ejemplificadas a la perfección por la comunidad pérfida de los vampiros. El terror despertado por este modelo femenino, alejado de la debilidad de las doncellas de Ann Radcliffe, sólo puede ser conjurado si su historia, inicialmente narrada por la joven Laura, deslumbrada ante la seducción de Carmilla, es apropiada luego por los relatos de los representantes del orden social y cultural: el padre de Laura; el general Spielsdorf; el barón; el doctor y el cura. En contraposición a este frente del poder institucional, Carmilla encarna el desafío revulsivo al conservadurismo moral del siglo XIX. Al mismo tiempo, la unión propuesta por Le Fanu entre la sangre, la juventud y las enfermedades anticipa las múltiples lecturas del mito vampírico que se fundarían sobre la idea de la peste y tendrían en la figura del vampiro a su propagador.

2- Drácula

98 En este proceso se destaca la paulatina depuración de variantes en torno a las prácticas del vampiro, las causas de su surgimiento y las formas de combatirlo. *Carmilla* supuso la solidificación de ciertos rasgos como la necesidad de clavarle una estaca en el corazón al vampiro y a continuación cortarle la cabeza para matarlo definitivamente. Sin embargo, todavía hay elementos no convencionalizados, como que deba dormir sobre sangre, y no sobre su tierra materna, como se desarrolló posteriormente en la literatura de vampiros.

99 Al mismo tiempo, se retoma el linaje femenino de la figura del vampiro. En su estudio sobre las representaciones monstruosas o aterradoras de lo femenino, Susana Castellanos De Zubiría (2009) rastrea los orígenes femeninos de las historias de vampiros. Así, propone a Lilith como el primer eslabón de esa cadena. Debe recordarse que Lilith devoraba la carne y sorbía la médula de los huesos de los recién nacidos. En el mundo clásico, las empusas supusieron una manifestación de esta figura a través de su consumo de la carne de hombres jóvenes. También la Lamia se manejaba por una irresistible sed de sangre. Finalmente, las arpías y las *strix* constituyeron nuevas modalidades de la vampira.

Suele atribuirse a Bram Stoker (1847-1912) la lectura del ensayo de Calmet antes de su escritura de *Drácula* (*Dracula*, 1897). Más allá de esta presunción, sí había leído “El vampiro” de Polidori, *Carmilla* de Le Fanu y había indagado en la biografía de Vlad “Tepes” Drácula, gobernador de la región de Valaquia durante el siglo XV¹⁰⁰. En la novela de Stoker, Drácula se representa como la encarnación del Mal absoluto, una fuerza que se encuentra presente a lo largo de los siglos esparciendo su poder destructivo. El Conde se enorgullece al decir “¡Ando por este mundo desde hace siglos y el tiempo está de mi lado!” (Stoker, 1997: 395). Frente a su fortaleza, las figuraciones del bien parecen siempre débiles e incapaces. Esa fuerza arcaica, procedente de la Edad Media, pero cuya sangre conserva la crueldad del linaje de Atila, pone en práctica los deseos más primitivos. Ese doble arcaísmo tiene como marco, a su vez, la región más salvaje de Europa: los montes Cárpatos, escenario codificado, a partir de la publicación de la novela de Stoker, como el marco geográfico privilegiado de las historias de vampiros. El límite con Oriente y el temido Imperio Turco Otomano aporta no sólo un ambiente de riesgo y misterio, sino la posibilidad de sumar las creencias y tradiciones que se le adjudicaban a estas regiones en el siglo XIX¹⁰¹.

El gótico de Stoker conserva la importancia narrativa atribuida al espacio. Los dominios del Conde Drácula constituyen una nueva manifestación de la preferencia por los parajes aislados y desérticos. El castillo, “construido en la esquina de una gran roca, de manera que por tres de sus lados era totalmente inexpugnable” (Stoker, 1997: 51), condensa la imagen

100 La biografía de este personaje histórico despertó tanto interés como su recreación literaria. Nacido en 1430 en la ciudad de Schässburg, Transilvania, fue designado voivoda de Valaquia por Segismundo de Luxemburgo, Emperador de Alemania y Rey de Hungría y Bohemia. El gobernador ganó el apodo de Tepes (Empalador) dado que a través de este procedimiento asesinaba a sus enemigos del ejército turco. Entre la abundante bibliografía existente, puede consultarse *La verdadera historia de Drácula*, de Raymond T. McNally y Radu Florescu; *Drácula. Vlad Tepes, el Empalador, y sus antepasados*, de Ralf-Peter Märtin y Zilele Dracului. *Las diversas caras del vampiro* de José Emilio Burucúa (h) y Fernanda Gil Lozano.

101 Con *Drácula* se fija otra serie de rasgos del personaje, más allá de su entorno geográfico, como su capacidad de metamorfosearse, su imposibilidad de reflejarse en el espejo y la dificultad de verlo beber o comer.

de la propiedad inviolable, la guarida perfecta del monstruo. En su interior, la habitación de Drácula se encuentra debajo de unas penumbrosas y empinadas escaleras circulares. Para acceder a ella es necesario recorrer un extenso túnel atravesado por el olor de la tierra vieja recién revuelta. Allí se encuentra una capilla ruinoso, usada como cementerio y repleta de grandes cajas de madera apiladas sobre montañas de tierra. Después de continuar el descenso, se accede a las bóvedas, donde el Conde duerme, dentro de una caja, con sus ojos pétreos abiertos. La imbricación de la capilla, el sepulcro y la guarida acentúa el terror que despierta comprender que “este demonio esté enraizado profundamente en todo lo bueno; en suelo desprovisto de memorias sagradas no puede descansar” (*Ibid.*: 317).

El segundo refugio del vampiro es Londres, la extraordinaria metrópolis decimonónica. En sus calles intrincadas, en el estruendo de sus muchedumbres, el Conde construye un nuevo hogar. Si el castillo representa el tradicional enclave medieval de los monstruos, la ciudad representa la invasión de la vida urbano-burguesa. En el apogeo de la conformación de ese nuevo actor social que son las masas, Drácula descubre una nueva forma de ser invisible y preservar su soledad. A su vez, en la urbe anónima es capaz de desarrollar su juego predilecto: atacar la seguridad burguesa.

En *Drácula* se radicaliza la estrategia de no asignar el punto de vista a los representantes de la otredad. Los diversos personajes acceden alternativamente a esa función, con una única excepción: Drácula jamás narra la historia. Por un lado, esta estrategia puede estar orientada a asegurar el efecto de vacilación propio del modo fantástico. Por otro lado, depende de la necesidad de conjurar el peligro a través de la palabra de los integrantes del orden social. La novela rechaza la narración omnisciente y se construye mediante la alternancia de voces y recursos heterogéneos (los diarios de Jonathan, Mina, Lucy y el doctor Seward, las cartas que intercambian Mina y Lucy, las cartas de Quincey P. Morris y Arthur Holmwood, los telegramas que circulan entre los personajes, los recortes del Dailygraph, el cuaderno de bitácora del Remeter, las cartas legales que se ocupan de las diversas transacciones inmobiliarias, la carta de la Hermana Agatha del Hospital de San José y Santa María, en Budapest, el memorándum de Lucy y el epílogo escrito por Jonathan que supone la restitución del orden) que repudian la intrusión de la voz del otro. La proliferación incontenible de personajes narradores asegura la imposible existencia de una grieta por la que se filtre el discurso de la otredad. Si en la novela se presenta a la escritura

como el medio de atribuir sentido a la experiencia, la exclusión de Drácula estipula los límites estrechos del sentido y su indudable univocidad.

Así, la variante victoriana de la literatura gótica no toma distancia de las estructuras binarias que la conformaron desde su surgimiento. En concordancia con esta matriz, *Drácula* se articula a través de una serie de oposiciones: Europa oriental y Europa occidental; aristocracia y burguesía; arcaísmo y modernidad. La construcción de estas oposiciones se cimienta sobre las particularidades del personaje de Drácula. El carácter siniestro del Conde se expresa desde su propia apariencia. Las descripciones hacen hincapié en la imposibilidad de sostener la mirada frente a este “hombre alto y viejo, bien afeitado, salvo el largo bigote blanco, y vestido de negro de la cabeza a los pies, sin ninguna mancha de color en ninguna parte” (*Ibid.*: 26-27). Entre sus atributos físicos se puntualiza la frialdad de sus manos y el impacto provocado por un rostro “aguileño fuerte –muy fuerte– con la fina nariz de un puente muy alto y ventanas peculiarmente arqueadas; con una frente altiva y despejada, y el pelo creciendo escasamente alrededor de las sienes, pero profusamente en otras partes [...] La boca, bajo el pesado bigote, era firme y de un aspecto casi cruel, con dientes blancos, particularmente agudos [...] El efecto general era de una palidez extraordinaria” (*Ibid.*: 29). Los rasgos mencionados son aquellos de la muerte. Drácula se concibe como el enviado de un más allá en el que residen las formas más radicales y repulsivas de la otredad. El horror que suscita se incrementa porque su aparición implica el desconocimiento del límite que separa la muerte de la vida. Los vampiros, definidos como no-muertos, se establecen en un territorio intersticial que evidencia, como dice Van Helsing, que “Al hombre pueden aguardarlo cosas peores que la muerte” (*Ibid.*: 145).

Este ser monstruoso es, al mismo tiempo, un orgulloso integrante de la aristocracia. Su estirpe se entronca con la de los escelequios, descendientes de los Hunos. La opulencia de su castillo funciona como un índice de su linaje, una marca material de su pertenencia de clase. A este representante de la aristocracia se opone una serie de personajes integrantes de la burguesía. Uno de sus participantes, Jonathan Harker, es un procurador. Su novia, Mina Murray, es asistente de directora de escuela. El resto de los personajes sumados a la cruzada contra el Conde son también integrantes de los distintos niveles y modalidades de la burguesía (industriales, científicos, abogados).

Esta contraposición entre dos clases se postula, también, como el enfrentamiento entre dos tiempos. Drácula se configura en el cruce de las reminiscencias de los tiempos arcaicos y en las herencias de la Edad Media. Sin embargo, no se trata de un pasado derrotado, sino de uno poderoso que ejerce todavía una influencia notable. Jonathan Harker percibe el escándalo que supone la irrupción de este personaje en el positivista siglo XIX. Al respecto, señala que aún en esa centuria furiosamente moderna “los viejos siglos tenían y tienen poderes propios que la mera ‘modernidad’ no puede matar” (*Ibid.*: 52). El pasado dispone de una fortaleza que amenaza los cimientos de ese nuevo orden sustentado en la preeminencia de la razón. Esta pervivencia impetuosa del pasado pone en crisis al presente. A su vez, en esta confluencia de tiempos se apoya el carácter fantástico de la novela. Van Helsing, el encargado de dar caza al vampiro, es perspicaz al señalar que Jonathan debe creer en las cosas en las que no cree. En su combinación anárquica de discurso médico y prácticas sobrenaturales, Van Helsing propone una definición involuntaria del modo fantástico: “Hace un año atrás, ¿quién de nosotros habría considerado semejante posibilidad, en medio de nuestro científico, escéptico y positivista siglo diecinueve?” (*Ibid.*: 314). El modo fantástico sólo puede existir en un contexto en el que lo sobrenatural no está naturalizado, sino que estalla como un desafío a las creencias y convicciones de su época. La presencia del vampiro ataca las convenciones más arraigadas del período victoriano y amenaza con recuperar las fuerzas recesivas de la Edad Media. Drácula no quiere ser el representante de una clase y una época en proceso de desaparición, sino el fundador de un nuevo orden de seres. Lejos de ser sólo un pasado que intenta asegurar su supervivencia, se presenta como un futuro que pugna por manifestarse. Los artefactos tecnológicos a los que recurren sus enemigos son el esbozo de la resistencia de la modernidad a los embates constantes del pasado. Por eso, la aniquilación final del vampiro supone el restablecimiento del equilibrio perdido. La modernidad, la burguesía, la razón y la cultura de Europa Occidental logran vencer los resabios de ese mundo feudal que intentaba conservar sus influencias. Al mismo tiempo, su destrucción requiere que los discursos y recursos de la modernidad se unan a la religión. Sin embargo, se trata de una concepción moderna de la religión, no aquella derivada de las prácticas medievales. En esa compleja conjunción de ciencia y religión se certifica el camino progresivo de la modernidad.

Entre las vastas transposiciones cinematográficas de la novela de Stoker se destaca una que se niega a reconocer su origen. En 1921, a pedido de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), Henrik Galeen¹⁰² escribió un guión basado en *Drácula*. El título de la película, *Nosferatu, una sinfonía del horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), remite a la forma de denominar a los vampiros en Europa Oriental, al mismo tiempo que intenta evitar el pago de los derechos de autor a la viuda de Bram Stoker¹⁰³. *Nosferatu* conserva la ambientación de la acción en los Cárpatos, el “país de los fantasmas”, como llaman los aldeanos a esa región bárbara del este europeo. En esos ámbitos desolados habita el Conde Orlock. A diferencia de la tradición romántica del vampiro seductor, inaugurada por Polidori en “El vampiro”, el Conde es una encarnación plástica de lo monstruoso. Murnau empleó para su caracterización las ilustraciones que Hugo Steiner-Prag había realizado para la publicación de *El Golem* de Meyrink en 1915. Al respecto, en su estudio del cine alemán del período de la República de Weimar, Vicente Sánchez Biosca indica que la representación del vampiro presenta una particularidad destacable. Si bien el vampiro no es elidido a lo largo del film, en los momentos cruciales de la agresión, los rostros de las víctimas suspenden una mirada al fuera de campo nunca actualizado. En los instantes en los que se ejerce la violencia, el vampiro no puede ser figurativizado dado que “En ellos se condensa un terror que no se agota en el objeto de la agresión en cuanto actante físico” (Sánchez Biosca, 1990: 68).

Si bien la historia del Conde Orlock conserva en gran medida la estructura del original literario (el enfrentamiento del aristócrata con los burgueses, el combate entre el arcaísmo y la modernidad), algunas innovaciones resultan significativas. La primera es la equiparación del vampiro con la peste¹⁰⁴. La llegada del Conde a Bremen inicia su propagación irrefrenable. Como señala Costa, en *Nosferatu* se postula “la visión del Mal como

102 Henrik Galeen (1881-1949) fue uno de los guionistas más importantes del cine alemán del período de entreguerras. Entre sus múltiples guiones sobresalen *El Golem* (1914), *El estudiante de Praga* (1926) y *El gabinete de las figuras de cera* (1924).

103 El interés de Murnau por el modo fantástico se había manifestado desde sus primeros largometrajes: el film perdido *Der Knabe in Blau* (1919), *Satanas* (1920) y *Der Januskopf* (1920, una versión de la historia del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde).

104 Parte de la acción transcurre en Bremen, ciudad efectivamente asolada por la peste en 1838, contexto temporal de la historia.

propaganda vírica, como red sobrenatural capaz de abolir el espacio-tiempo” (Costa, 2003: 187). La intrusión del mal en la vida urbana supone su expansión ilimitada. Orlock se traslada a Bremen con cajas que portan la tierra bajo la cual fue sepultado. Ya en la posada donde se aloja la primera noche de su llegada a Transilvania, Hutter había leído un cartel que explicitaba que “De la semilla de Bebial surgió el vampiro Nosferatu que, como tal, vive y se alimenta de la sangre de la humanidad. Irredento mora en cuevas terroríficas, cámaras funerarias y ataúdes, mientras estén llenos de tierra maldita de los campos de la negra muerte”. Así, Orlock carga con su propio ataúd por las calles de la ciudad. En la tierra encuentra la potencia de su existencia. Al mismo tiempo, se hace hincapié en que su intrusión es posible por la ambición capitalista que lo convoca. El superior de Hutter intuye el riesgo que los contratos con Orlock pueden ocasionar. A pesar de esto, sostiene los tratados comerciales señalando que “quizás le costará un poco de sangre”.

En contraposición a lo que ocurre en la novela de Stoker, en *Nosferatu* no se apela a los poderes de la ciencia (que no encuentra explicaciones ni remedios a la peste) ni a la tecnología y sus avances en la lucha contra el monstruo. Frente a su poder inusitado, y a la inoperancia de sus enemigos, sólo Ellen, la joven mujer de Hutter, tiene la posibilidad de desafiar al vampiro. La única alternativa frente a su expansión es que “una mujer libre de pecado haga olvidar al vampiro del primer canto del gallo”. Ellen, en una actitud sacrificial acorde con la matriz melodramática del texto filmico, ofrece su propia vida para asegurar la desaparición definitiva del Conde. La luz del amanecer lo destruye, en el instante en el que se asiste a la muerte de Ellen. La oposición formal que articula *Nosferatu*, aquella que existe entre las luces y las sombras, es la encargada de su clausura narrativa. El sol disipa las sombras y ellas arrastran consigo la presencia de Orlock.

Este desenlace se relaciona con la definición del vampiro como no ser. Según Carlos Culleré, esta figura debe concebirse a partir de su insubstancialidad. Por eso, debe nutrirse “del principio vital de otros seres para poder mantener la ilusión de su existencia” (Culleré, 2008: 20). En esa definición negativa reside su poderío. En *Nosferatu* su no ser es la fuerza que amenaza las subjetividades presuntamente completas de la modernidad. Por ese motivo, María Negroni (1999) sostiene que las historias de vampiros componen una metafísica de la provocación que burla las estructuras del control social. Su propia

negatividad resquebraja la solidez del orden social. Aunque el sol del amanecer parezca vencerlo, la amenaza del vampiro sobrevuela sobre las certezas de la modernidad.

En el inicio del siglo XXI se asiste a un notorio renacimiento de las historias de vampiros. En las derivas góticas de esta figura se destaca una reescritura corrosiva de la novela de Stoker, *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002). A su vez, entre las reapropiaciones de la narrativa vampírica también sobresale la revisión crítica propuesta en *Criatura de la noche* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008).

VI- Monstruos contemporáneos (*Dracula: Pages from a Virgin's Diary*)

1- Arcaísmo y contemporaneidad.

En 2002, el cineasta canadiense Guy Maddin¹⁰⁵ (1956-) fue convocado por *Opening Night*, un programa televisivo emitido por el canal público CBC, para rodar un ballet filmado. El proyecto consistía en adaptar una coreografía de Mark Godden creada a partir de *Drácula* y estrenada por el Royal Winnipeg Ballet en 1998. El trabajo de Maddin se inserta así en una cadena textual que replica una serie de variaciones en torno a una misma historia. De la novela de Stoker (concebida en sí misma como una reescritura polémica de textos ficcionales y ensayísticos previos) al ballet de danza contemporánea y de allí al texto audiovisual se delinea un proceso centrado en la productividad del relato. Finalmente, la imprevista repercusión obtenida por la emisión televisiva condujo a su participación en distintos festivales cinematográficos y su posterior estreno comercial.

Esta novedosa evocación de las historias de vampiros suprime gran parte de las peripecias presentes en la novela de Stoker. La asunción de su conocimiento previo propicia una operatoria por condensación¹⁰⁶. La caracterización de los personajes, los tópicos, las acciones y los ambientes principales se aceptan como pertenecientes a la enciclopedia inevitable de los espectadores del siglo XXI, atravesados por la contundente recuperación de las historias de vampiros presente en los medios masivos de comunicación¹⁰⁷.

105 Guy Maddin ocupa un lugar liminal en el panorama cinematográfico contemporáneo. Por una parte, es uno de los representantes más excéntricos del campo del cine experimental. Por otra, la repercusión de algunos de sus textos, así como la conservación de una precisa matriz narrativa, lo extrae de ese territorio y lo incorpora en el ámbito del cine de exhibición comercial. Si bien su filmografía presenta notorias discrepancias en su interior, y dibuja una travesía compleja, podría certificarse la recurrencia parcial de ciertos rasgos, como su extrema reflexividad, el continuo aluvión de citas y referencias intertextuales, la incidencia productiva del cine mudo, la prioridad asignada a la fotografía en blanco y negro. Previamente al rodaje de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, Maddin había realizado cortometrajes como *The Dead Father* (1986), *The Pimps of Satan* (1993), *Sissy-Boy Slap-Happy* (1995) y *The Heart of the World* (2000) y largometrajes como *Tales from the Gimli Hospital* (1989), *Arcangel* (1991), *Careful* (1992) y *Twilight of the Ice Nymphs* (1997). También puede mencionarse que alternó durante años su dedicación a la realización con la escritura de ensayos cinematográficos publicados en *The Village Voice*, *Film Comment* y *Cinemascope*.

106 Una forma material de apreciar este proceso de síntesis puede obtenerse al contrastar los 135 minutos de duración del ballet con los 75 minutos del film.

107 Entre los films del período se destacan *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993), *Entrevista con el vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan, 1994), *Del crepúsculo al amanecer* (*From Dusk Til Dawn*, Robert Rodríguez, 1996), *Vampiros* (*Vampires*, John Carpenter, 1998), *La sombra del vampiro* (*Shadow of the Vampire*, Elias Merhige, 2000) e

Dracula: Pages from a Virgin's Diary (2002) conserva la ambientación victoriana de la novela de Stoker y reproduce en su plano formal recursos del cine del período silente. En este sentido, algunos de estos procedimientos (el rodaje en blanco y negro, el rechazo del sonido sincrónico, la apelación a intertítulos, el uso de la apertura y el cierre a iris) eran constitutivos del cine en su fase primitiva. De esta manera, el texto fílmico postula una equiparación entre la ubicación temporal de la acción y la recurrencia a los procedimientos característicos del discurso cinematográfico realizado en las proximidades de ese marco histórico¹⁰⁸. Así, el pasado resulta abordado a partir de determinadas connotaciones estilísticas derivadas de los recursos de la puesta en escena. Esta aproximación al pasado no se propone como una réplica histórica, sino como un proceso de reconstrucción de ciertas configuraciones artísticas o culturales del período aludido. De este modo, la edificación del universo de fines del siglo XIX se mediatiza por la recuperación de procedimientos técnicos y narrativos definitorios del cine de esa época¹⁰⁹.

Al mismo tiempo, se compensa la ausencia del cine en la novela de Stoker y se introduce no sólo una disciplina que hibrida la tecnología con el arte, sino que constituye el territorio en el que el personaje de Drácula confirmó su dimensión mítica. Sin embargo, así como en la novela se plantea una tensión entre el pasado y el futuro, en el film se logra el rescate de las técnicas primitivas y de aquellas procedentes del cine silente mediante el empleo de la tecnología de comienzos del siglo XXI. De este modo, el film surge de la confluencia de determinados rasgos asociados con el arcaísmo (el rodaje en 16 mm. y en súper 8, la sobreexposición de la película, las sobreimpresiones) con recursos tecnológicos de

Inframundo (*Underworld*, Len Wiseman, 2003). En el ámbito televisivo, sobresalen *True Blood* (2008-) y *The Vampire Diaries* (2009-).

108 En su trasposición de la novela de Stoker, Coppola apela a una confluencia semejante entre la invención del cine y la historia del Conde. En una escena no presente en el texto literario, Drácula decide asistir a una función de cine en su travesía londinense. En las calles se cruza con Mina, quien le recomienda que si quiere presenciar un evento cultural debe ir a un museo y no a uno de esos espectáculos de feria.

109 Esa contemporaneidad se conserva en el plano musical, dado que la coreografía se compone sobre extensos fragmentos de la Primera, la Segunda y la Novena Sinfonías de Gustav Mahler (1860-1911). Su postromanticismo dialoga de manera conflictiva tanto con la época en la que se ambienta la acción como con la invención del cine y los recursos formales señalados.

avanzada como el CGI (Computer-generated Imagery) para realizar los retoques de color y la postproducción digital para intervenir un número considerable de planos.

La combinación de lo arcaico y lo contemporáneo se inscribe como una de las marcas más distintivas de este texto filmico. En particular, esta yuxtaposición puede detectarse en la apropiación contemporánea de recursos del cine alemán de entreguerras y del cine surrealista de fines de los años veinte y principios de los años treinta. Su rechazo de los ángulos rectos, el cuestionamiento a los encadenamientos lógicos de las escenas, la estilización extrema y la utilización de fotografía de baja resolución son recursos que retoma de estos movimientos de las vanguardias históricas. A su vez, esta reapropiación no se pone al servicio de un tributo a variantes desaparecidas del cine, sino que se alterna con procedimientos actuales como la distorsión digital, la realización de ampliaciones en el interior del plano para exacerbar el grano de la imagen y la filmación del espacio en 360°.

El conflicto establecido entre lo arcaico y lo contemporáneo radicaliza los enfrentamientos temporales presentes en la novela de Stoker. Al respecto, William Beard puntualiza que “As Stoker moves forward (telegraph, phono-diaries, etc.) and backwards (superstition, irrationality, primeval horror), Maddin moves forward (modernism, postmodernism, technology, avant-gardism) and backward (silent cinema, Expressionism, melodrama, historical degradation)” (Beard, 2010: 188)¹¹⁰. La tensión presente en el plano narrativo del texto literario se expande en este caso a su propia construcción formal. No sólo se enfrentan los personajes y aquello que éstos representan, sino que la dimensión estética duplica esta batalla entre tiempos irreconciliables.

Finalmente, debe tenerse en cuenta que la reaparición del Conde Drácula en un texto audiovisual de inicios del siglo XXI evidencia la tendencia del CGC a centrar sus relatos en diversas figuraciones de lo monstruoso. En este proceso coexisten tanto la recuperación de personajes pertenecientes a la tradición de la narrativa gótica como la proposición de nuevas figuras. En ambos casos, es necesario pensar qué definición de monstruo puede dar cuenta de estas reescrituras y de estas rupturas en el repertorio de la narrativa gótica. A su

110 “Así como Stoker se mueve hacia adelante (telégrafo, fono-diarios, etc.) y hacia atrás (superstición, irracionalidad, horror primigenio), Maddin se mueve hacia adelante (modernismo, postmodernismo, tecnología, vanguardia) y hacia atrás (cine silente, Expresionismo, melodrama, degradación histórica)” (mi traducción).

vez, es necesario interrogar las implicancias de esta preponderancia y las consideraciones sobre la otredad que se desprenden de ésta.

2- La figura del monstruo

En el curso dictado entre 1974 y 1975 en el Collège de France, Michel Foucault estudió la formación del “sistema disciplina-normalización”. En particular, abordó los efectos de normalización propiciados por la mecánica de los aparatos disciplinarios. A partir de la exploración exhaustiva del intercambio producido entre la medicina y la justicia, con la psiquiatría como marco discursivo articulador, Foucault se abocó a analizar las distintas modalidades de la anomalía sobre las que se ejerce este poder. Al mismo tiempo, orientó su indagación a periodizar la travesía que condujo del oscuro oficio de castigar al noble oficio de curar. Al respecto, su investigación escrutó las discrepancias existentes entre las prácticas exclusivas y las inclusivas en relación con las figuras anómalas. Según su argumentación, entre la clausura del siglo XVII y el inicio del siglo XVIII se asistió a un abandono progresivo de las prácticas de exclusión derivadas del “modelo de exclusión de los leprosos” en coincidencia con la implementación de un “modelo de inclusión del apestado”. Según Foucault, a partir de ese momento ya “no se trata de expulsar sino, al contrario, de establecer, fijar, dar su lugar, asignar sitios, definir presencias” (Foucault, 2007: 53). Este desplazamiento supuso la invención y expansión de tecnologías positivas del poder, a la vez que afianzó el proyecto de instaurar un poder reticular omniabarcante.

Los anormales, el libro que recopila las clases de este curso, configura una precisa genealogía de la anomalía. Foucault postula allí la existencia de un campo de gradación que va de lo normal a lo anormal y recorre sus diferentes instancias intermedias. En especial, se ocupa de la constitución del dominio de la anomalía, a lo largo del siglo XIX, a través de la conjunción de tres figuras: el monstruo humano, el incorregible y el onanista. Una de éstas, el monstruo, resulta particularmente significativa para estudiar los textos filmicos del *corpus*. Su especificidad radica en que tanto su existencia como su forma son una violación de las leyes de la sociedad y de las leyes de la naturaleza. Su emergencia implica una

transgresión de los límites naturales, las clasificaciones y la ley como marco de referencia. Dado que su aparición disruptiva desafía el imperio de la legalidad y la naturaleza, su campo de intervención es el jurídico-biológico. Su gestación imprevista, surgida de la combinación atroz de lo imposible con lo prohibido, introduce la paradoja de ser una transgresión a la ley que no puede ser contrarrestada mediante el ejercicio de ésta.

En su genealogía, Foucault puntualiza las formas privilegiadas que lo monstruoso adquirió en distintas épocas. En la Edad Media se trataba del hombre bestial, una yuxtaposición aleatoria de los reinos humano y animal. Desde un punto de vista legal, esta confluencia se consideraba una transgresión porque se suponía que el monstruo era el resultado de las relaciones sostenidas por un humano con un animal. Al mismo tiempo, esta aparición ponía en crisis el sistema legal porque escapaba de las formalizaciones penales existentes. En el Renacimiento, lo monstruoso comenzó a cifrarse en la figura del desdoblamiento: dos que son uno o uno que son dos. Los siameses constituían el ejemplo más representativo de esta modalidad. Finalmente, en la Edad Clásica la figura privilegiada era el hermafrodita, considerado monstruoso porque violaba la regla que separa al género humano en hombres y mujeres. En todos los casos, su territorio es siempre la impureza. En este contexto, como señala José Miguel Cortés, “El término impuro se refiere a la transgresión o violación de los esquemas de categorización cultural imperantes en una sociedad. Las cosas que son intersticiales, que cruzan las fronteras de las profundas categorías de los esquemas conceptuales, son impuras. Al hablar de impureza, nos referimos a un conflicto entre dos o más categorías culturales (muerto/vivo, yo/otro, dentro/fuera)” (Cortés, 1997: 38).

De este modo, la figura del monstruo se define por su puesta en crisis de las distinciones estancas entre especies, reinos y géneros. En su estudio sobre Foucault, María Cecilia Colombani señala que el monstruo es un ser de mezcla que “rompe el orden de lo claro y distinto, de lo normal por regular y homogéneo, de lo familiar por semejante y similar, constituye una excepción, propiamente un ser extra-ordinario, que descontinúa la regularidad de la especie” (Colombani, 2010: 89). Frente a esta afrenta al orden de las regularidades, las tecnologías disciplinarias intentan normalizar el cuerpo monstruoso. En *Defender la sociedad*, Foucault precisa que la aparición del monstruo da inicio a la “serie cuerpo-organismo-disciplina-instituciones” (Foucault, 2001: 226). El desarrollo exhaustivo de una “anatomopolítica del cuerpo humano” permite tanto normalizar los cuerpos de los

monstruos como corregir cualquier posible desviación en los cuerpos menos perturbadores del conjunto de los sujetos comprendidos en todo tejido social.

Junto con una monstruosidad anclada en la fisicidad, Foucault también puntualiza que hacia finales del siglo XVIII se autonomizó una monstruosidad de orden moral¹¹¹, es decir, “una monstruosidad del comportamiento que traslada la vieja categoría del monstruo, del dominio de la conmoción somática y natural al dominio de la criminalidad lisa y llana” (*Ibid.*: 81). De esta manera, surgió el ámbito específico de la criminalidad monstruosa, anticipado en la irrupción de la narrativa gótica. A partir de entonces, las distintas variantes del goticismo constituirían un reservorio privilegiado de lo monstruoso, un terreno fértil para evaluar sus transformaciones y formalizar los cambios epocales.

Tanto en la literatura como en las prácticas clínicas y legales, el asalto inesperado del monstruo propició dos clases de respuestas: los cuidados médicos y la voluntad de supresión. Los intentos por asimilarlo a la esfera de la normalidad social disputaron su lugar con los intentos redoblados por su exterminio. Edgardo Castro señala, en relación con la primera alternativa, que la intensificación de los procesos de normalización condujo a la conformación de sistemas autónomos de referencia científica. En el caso de los monstruos, su aparición se inscribió en los campos de la teratología y la embrología, articulados en torno al discurso fundado por Étienne Geoffroy Saint-Hilaire en los inicios del siglo XIX. El basamento científico de esta inscripción derivó posteriormente en la construcción de una teoría general de la degeneración que sirvió “de justificación social y moral, para todas las técnicas de localización, de clasificación y de intervención sobre los anormales” (Castro, 2004: 26). Esta teoría, junto con las instituciones que derivaron de su existencia, instauró tanto una estructura de recepción para los anormales como un instrumento para la defensa de la sociedad.

Más allá de la doble respuesta ante su manifestación, el monstruo se constituyó desde las postrimerías del siglo XVIII, y a lo largo del siglo XIX, como el principio de inteligibilidad

111 Foucault periodiza la dimensión política del monstruo moral. Puntualiza que su primera manifestación se encarnó en el déspota, el Rey del absolutismo, caracterizado por su aspecto incestuoso y tiránico. La imagen de María Antonieta condensa esta referencia al soberano ávido de sangre. Poco después, su segunda manifestación se basó en el terror a la revuelta y la antropofagia del pueblo durante la lucha revolucionaria. Así, las dos figuras del monstruo moral bascularían entre el rey incestuoso y el pueblo caníbal.

a partir del cual se evaluaban las distintas formas de la anomalía. En todos los casos, era necesario escudriñar cuál era el fondo de monstruosidad que se escondía detrás de estas irregularidades. En este sentido, la definición del monstruo resultaba inevitablemente relacional. Lo monstruoso sólo podía concebirse a través de la conversión del hombre en el modelo normativo a través del cual se postulaba la distinción entre lo normal y lo anormal. Su centralidad se oponía a la singularidad extrema del monstruo. Sin embargo, éste no se definía sólo a partir de una relación inevitable de exterioridad. Por el contrario, algunos monstruos funcionaban como torsiones dentro de lo humano, extrañas y leves desviaciones de la regla.

Aunque las únicas referencias literarias presentes en las clases de Foucault se limitan a una mención imprecisa de los textos de Sade y Ann Radcliffe, gran parte de la narrativa gótica surgida a partir del siglo XIX puede revisarse en función de sus proposiciones. Al respecto, debe señalarse que si los monstruos suponen una crisis de la capacidad clasificatoria por el desafío lanzado a la estabilidad de las taxonomías, Drácula es uno de los personajes que materializan el quiebre de las identidades fijas y la caída de las leyes de la naturaleza y la jurisprudencia. El vampiro de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* opera una reconfiguración del monstruo tradicional de la narrativa gótica. No se propone como una réplica minuciosa de las versiones anteriores de la historia del Conde de los Cárpatos, sino que somete su figura a complejos procesos de transformación. Por una parte, conserva su definición monstruosa en los términos jurídico-biológicos postulados por Foucault. Su aparición inesperada en la Inglaterra victoriana supone el colapso de la ley y la rigidez de las fronteras naturalizadas. La presencia de un no-muerto implica la crisis de categorías culturales centrales en la definición de lo humano como muerto y vivo. Su ubicación intersticial lo posiciona en la senda de los monstruos, en el territorio de lo impuro. La crisis del poder clasificatorio deriva de su irreductibilidad ante las taxonomías habituales. Su carácter poroso escapa de las identidades fijas y el rigor de lo indivisible. Su identidad móvil se encuentra en una travesía de transformaciones permanentes. A su vez, el cuestionamiento de las categorías culturales no se limita al ataque esgrimido contra el par muerto/vivo, sino que incluye la díada natural/cultural. El vampiro problematiza las fronteras lábiles entre los límites naturales y culturales de lo humano. En su figura aterradora se condena, de manera oblicua, la supervivencia de deseos primitivos arraigados

en una presunta naturaleza arcaica de lo humanidad. La imposición de las restricciones culturales victorianas del deseo acentúa el contraste entre el cuerpo muerto pero deseante y deseado del vampiro y los cuerpos vivos pero deshabitados por el deseo de gran parte de los personajes de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*.

Por otra parte, si Foucault propone analizar las reacciones ante estas figuras a través de la oscilación entre los intentos normalizadores y los procesos exterminadores, la aparición de Drácula sólo genera una radical voluntad de supresión. La presencia amenazante del vampiro activa un arsenal de estrategias e instrumentos puestos al servicio de su aniquilación. Si en la novela de Stoker la ciencia conduce ese embate con la ayuda de la religión, en el texto filmico la superstición, la ciencia y la religión son infructuosas en su batalla contra el poder del vampiro. El Conde no se deja vencer por los repetidos intentos de exterminarlo. Sólo la combinación del deseo de Mina de destruirlo y el ataque traicionero de sus enemigos será capaz de asestar el golpe final que lo erradica.

Uno de los aspectos más notables de la argumentación de Foucault reside en su atención a la capacidad operatoria del monstruo. Ésta depende de la posesión de un elemento que habilita su accionar. Para Foucault, el monstruo es un individuo a quien el dinero, la reflexión o el poder político brindan la posibilidad de volverse contra la naturaleza. Su desafío contranatural sólo puede sostenerse en el recurso a un poder productivo. En el texto filmico estudiado aquí, este poder está alegorizado en forma de dinero. En el enfrentamiento final, uno de los pretendientes de Lucy hiere al Conde en un brazo y de la herida brota una cantidad ingente de monedas de oro. El brazo-dinero condensa de esta manera el poder material que detenta el vampiro. En las monedas doradas se evidencian su habilidad y su potencia de acción (Imagen 1).

Más allá de estas operaciones de reescritura del mito del vampiro, centradas en la reapropiación de la figura del monstruo, esta versión de Drácula presenta dos desplazamientos que exceden el marco de la transformación para devenir contorsiones que extreman el texto de Stoker. Por un lado, la radicalidad de la extranjería. Por otro, la modificación del punto de vista. En el intercambio entre estas dos dimensiones se ubica la productividad del abordaje de la otredad presente en este texto filmico.

3- La plaga oriental

El Conde Drácula es siempre un extranjero. Su procedencia balcánica lo posiciona de manera ineludible en el linaje de los extraños al universo occidental. Las distintas reescrituras de la historia suelen vincular esta exterioridad con su carácter criminal, su primitivismo, su poder destructivo. En este caso, se introduce un desplazamiento geográfico notable: Drácula ya no procede de los salvajes pero europeos Cárpatos, sino del Lejano Oriente. Su ascendente asiático radicaliza su ser extranjero y complejiza su asimilación. Su origen extrema su alteridad y señala la tendencia del CGC a llevar a los límites las figuras de la otredad. De esta manera, propone un análisis de su funcionamiento a partir de su ubicación en los confines exteriores del tejido social (Imagen 2).

El vampiro extranjero es el portador de la peste, el propulsor de la plaga. Como precisa Valeria Castelló-Joubert, “el vampirismo se dice –y es dicho- como una enfermedad. Tiene la sintaxis de una enfermedad, ya hereditaria, ya adquirida por contagio, ya física, ya psicológica: ataque, primeros síntomas o evidencias del mal, crisis, convalecencia, recuperación, constatación de las secuelas” (Castelló-Joubert, 2008: 50). *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* extrema la asunción de que la plaga es la propia extranjería. Ésta es la responsable del contagio que se expande en Inglaterra a partir de su llegada. Al mismo tiempo, su éxito reside en la eficacia de su juego de seducción.

Si el contagio y el terror a la plaga articulan el universo del film, el elemento destacado es la sangre¹¹². Van Helsing señala que Lucy “está llena de sangre contaminada” y recurre a sus pretendientes para realizar una serie de transfusiones representadas en planos detalle. Durante su desarrollo, sostiene que “la sangre de un hombre valiente es lo mejor para una mujer”. La sangre del vampiro es el elemento de transmisión de su peste. La pureza de la sangre occidental se destruye por su intercambio con la sangre oriental que la contamina.

112 Si bien el film fue rodado en blanco y negro, a algunos elementos visuales se les sumó color. Entre ellos se destacan el verde de los billetes, el rojo del interior de la capa del Conde, el dorado de las monedas de oro y, por supuesto, el rojo de la sangre.

Van Helsing asume que sólo la fortaleza de la sangre pura de los miembros de la alta burguesía europea puede combatir la epidemia iniciada por el Conde, convertido en este caso en una figura doblemente impura, por su extranjería nacional y racial. La otredad se inscribe en su propio cuerpo, en sus rasgos orientales. A las estructuras binarias que articulan la novela de Stoker, se adiciona el señalamiento racial como un elemento central. Drácula lleva en el cuerpo su propia identificación como otro. Indeleble, la huella corporal simplifica su conversión en monstruo.

La importancia atribuida a las marcas raciales desafía una certeza postulada por Judith Halberstam en *Skin Shows* (1991). Allí, Halberstam precisa que “while nineteenth-century Gothic monstrosity was a combination of the features of deviant race, class and gender, within contemporary horror, the monster, for various reasons, tends to show clearly the markings of deviant sexualities and gendering but less clearly the signs of class or race”¹¹³ (Halberstam, 1995: 68)¹¹⁴. En su argumentación, este relegamiento se deriva de la concepción del discurso de la monstruosidad racializada como un campo minado. Esto promovería que, dado que la raza ha sido “gothicized within our recent history, filmmakers and screenplay writers tend not to want to make a monster who is defined by a deviant racial identity. European anti-Semitism and American racism towards black Americans are precisely Gothic discourses given over to the making monstrous of particular kind of bodies” (*Ibid.*: 69)¹¹⁵.

113 “En tanto la monstruosidad del siglo diecinueve era una combinación de rasgos de raza, clase y género desviados, en el interior del horror contemporáneo, el monstruo, por varias razones, tiende a mostrar claramente las marcas de las sexualidades y géneros desviados, pero menos claramente los signos de clase y raza” (mi traducción).

114 Halberstam sostiene que las novelas góticas son tecnologías narrativas que producen monstruos poseedores de cuerpos infinitamente interpretables. Así, los monstruos son tanto máquinas de sentido como condensaciones de todos los terrores que pueden cobijarse en un único cuerpo. Por eso, concibe al monstruo gótico como la figura perfecta de la identidad negativa, definida por oposición a lo humano. Si el humano considerado como modelo es blanco, masculino, burgués y heterosexual, el monstruo se define por el quiebre de alguno o varios de estos rasgos.

115 “‘gotizada’ en el interior de nuestra historia reciente, cineastas y guionistas tienden a no querer hacer un monstruo definido por una identidad racial desviada. El antisemitismo europeo y el racismo americano hacia los americanos negros son precisamente discursos góticos orientados a la creación de monstruos con una particular clase de cuerpos” (mi traducción).

Sin embargo, su análisis parte de un contacto parcial con la narrativa gótica contemporánea¹¹⁶ y soslaya que una parte considerable de las producciones artísticas actuales se proponen invertir o subvertir esas construcciones dirigidas a racializar la alteridad y configurar al otro racial como monstruoso. Al respecto, *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* constituye una oportunidad ejemplar para explorar la posibilidad de asignar a la raza la capacidad de definir en parte la identidad del vampiro sin apelar a los peligros de la racialización de la otredad. Al mismo tiempo, permite examinar los mecanismos a través de los cuales es posible desmontar las asunciones de las representaciones tradicionales sobre lo monstruoso. En este sentido, en oposición al planteo realizado por Halberstam, esta tesis se propone demostrar la notoria importancia que las categorías de raza y clase adquieren en el marco del CGC.

En el film, el combate entre Oriente y Occidente se materializa sobre la imagen del mapa de Europa mediante el que se narra la llegada del vampiro. A la manera del cine de los años veinte, sobre la imagen se sobreimprimen carteles que anuncian el arribo de “Inmigrantes”, “Otros”, “Otros venidos de otros países”, “Del este”, “Del mar” (Imagen 3). Luego de explicitar que la acción se ubica en la costa este de Inglaterra, se muestra una mancha que se expande sobre el mapa en dirección de Oriente a Occidente. La equiparación del vampiro, el otro radical, a una mancha que oscurece la claridad europea condensa la percepción del monstruo que tienen los personajes de la diégesis. Su progresión parece irrefrenable: surge en Oriente y se impone sobre Europa; luego se acerca a las costas de Inglaterra y se introduce en su territorio; finalmente, se inmiscuye en el cuarto de Lucy, en su intimidad. El barco oriental en el que viaja Drácula es el portador de la temida y próxima destrucción de Europa¹¹⁷.

Así, el viaje emprendido por el Conde subvierte el trayecto decimonónico que conducía de las metrópolis a las colonias. Su travesía invierte el recorrido que depositaba en las tierras

116 Halberstam propone a *El extraño mundo de Jack* (*The Nightmare Before Christmas*, Tim Burton y Henry Selick, 1993) como un ejemplo de la difícil conversión de la narrativa gótica en progresista y aún radical en términos ideológicos.

117 Entre las múltiples transposiciones cinematográficas de la novela de Stoker, sólo la realizada por Murnau, *Nosferatu*, atribuyó una importancia semejante a la asimilación de la figura del vampiro a la expansión de la peste. En el resto de los casos, si bien el vampirismo y el contagio se piensan en términos higienistas, esta asimilación no adquiere esta fuerza articuladora.

coloniales a los representantes de los imperios. En la subversión geográfica de Drácula se anticipa la invasión de las metrópolis por parte de los habitantes de los territorios colonizados. El terror que produce se debe, en gran medida, a esta invasión confrontativa. En una transgresión radical de las distinciones territoriales, Drácula se introduce de manera silenciosa en el espacio protegido del imperio para desafiar sus sustentos materiales y simbólicos. Su presencia se convierte en una acechanza tenaz que aterra a los habitantes de la gran metrópoli victoriana. Su llegada a la costa este de Inglaterra acentúa la definición espacial de la otredad. Si el equilibrio social urbano se funda en una geografía de la proximidad opuesta al terror de ultramar, la irrupción violenta de la alteridad impide que el sujeto imperial se encierre en su quietud y tranquilidad.

En concordancia con los requerimientos del imperialismo, en auge en la clausura del siglo XIX, el imaginario occidental concibe a los orientales¹¹⁸ como encarnaciones peligrosas de la lujuria, la sensualidad, el exotismo, el erotismo y la mentalidad infantil. Los integrantes de la cofradía que intenta destruir al vampiro confían en que su ventaja reside en la inferior mentalidad de su enemigo. Señalan con firmeza que “Acabaremos con él. Este vampiro tiene el cerebro de un niño”. En esta distribución de roles, a los orientales se les atribuye lo irracional, infantil y primitivo, en tanto a los occidentales se les asigna la razón, la ciencia, la religión, la fuerza y la acción comunitaria.

Dracula: Pages from a Virgin's Diary traslada a la Inglaterra del esplendor imperial el pronóstico de su futura desaparición. El gesto usurpador de Drácula introduce la violencia de la descolonización, la potencia de la liberación y la siguiente apropiación espacial de la metrópolis. La presencia disruptiva del vampiro supone un anticipo de la conciencia de la crisis de la autoridad cultural de Occidente. Esta crisis se vincula con la posterior aparición de un doble frente de combate. Por un lado, la confrontación con los otros exteriores, con los habitantes de aquellas regiones del mundo que habían sido excluidas del devenir de la

118 Por supuesto, los estudios de Edward W. Said acerca de la conformación del Orientalismo resultan insoslayables, si bien están centrados en Medio Oriente. Su exhaustivo análisis de la configuración de este campo del saber en relación con el éxito de la empresa imperial se desarrolla prioritariamente en *Orientalismo* (2004), publicado en 1977. Sin embargo, sus proposiciones iniciales no pueden leerse sin su complemento necesario, *Cultura e imperialismo* (1996), en el que incluye tanto los sectores sometidos a las corrientes imperiales exteriores al Medio Oriente como las luchas de resistencia y sus variantes culturales.

historia. Por otro lado, con los otros interiores, materializados en este caso en las figuras femeninas. La expansión imperial descubrió no sólo que el mundo estaba habitado por otras culturas, sino que en su interior se hallaban sujetos y discursos silenciados. La hegemonía de Occidente quedó amenazada al confirmar que no constituía una cultura monolítica. Acechada por ambos frentes, su dominación mundial entró en crisis. La convicción moderna en la existencia de una mirada única se quebró cuando otras se emanciparon y, con ellas, otras voces y otras historias.

4- Localización fronteriza

La representación de la alteridad no puede analizarse sin hacer hincapié en las estrategias constructoras del punto de vista. Una de las aproximaciones más lúcidas a esta problemática fue propuesta por Edward W. Said en *Orientalismo*. En esta obra inaugural de la teoría postcolonial, Said propone la categoría de “localización estratégica” para indagar el posicionamiento que los textos occidentales adoptan en relación con aquello que describen o narran. La localización estratégica define la posición que se adopta respecto al material oriental sobre el que escribe y que se hace reconocible en “el tono narrativo, la clase de estructura, el género de imágenes, temas y motivos que utiliza, en sus maneras de interpelar al lector y en las formas de hablar de Oriente, representarlo y hablar en su nombre” (Said, 2004: 43-44). Para Said, la localización estratégica de los orientalistas reside en una relación de exterioridad con el Oriente sobre el que escriben. Sostiene que Oriente debe estar ausente para que los orientalistas puedan estar presentes. Por eso, su punto de vista está “dislocado”, definido por la negación de su propia exterioridad, por la apelación al conocimiento erudito para anular ésta y por la necesidad de invisibilizar el lugar de enunciación. Para desnudar los mecanismos que producen este ocultamiento, Said dedica un esfuerzo continuo a hacer evidentes las huellas que permiten percibir el posicionamiento de los textos occidentales.

En su formulación de la localización estratégica, Said plantea que representar al otro siempre es una manera de reducirlo. A partir de esta interpretación de la representación del

otro como una forma de dominación, Said elabora su crítica al poder de la mirada dado que ésta construye representaciones del otro que lo reducen, lo ponen a su servicio. El poder de la mirada es un poder de apropiación, una manera de negar al otro. La mirada occidental construyó una serie de estereotipos de sus otros culturales que le permitieron sostener su capacidad de sometimiento. Peter Burke (2005) recupera a Said cuando señala que a la otredad se la representa siempre a partir de estereotipos. Éstos se centran en lo que se considera típico del grupo al que el representado pertenece y se deja de lado lo individual o particular. Allí se manifiesta el poder de quienes pueden producir e imponer una representación del otro¹¹⁹.

En la articulación de la localización estratégica, la configuración del punto de vista adquiere un rol predominante. Para analizarlo, Said propone, en *Cultura e imperialismo*, un método de lectura al que denomina “lectura en contrapunto”. Si el Orientalismo se erigió como disciplina a partir de teorías esencialistas y exclusivistas, propone refutarlo a través de un método de lectura atento a las experiencias discrepantes. Así, procede a leer el intercambio que se produce entre los textos clásicos del imperialismo y aquellos que surgen como una respuesta a la dominación europea. Frente al punto de vista imperialista estudiado en *Orientalismo* y en los primeros capítulos de *Cultura e imperialismo*, analiza la aparición de un punto de vista “nativo”. La escritura de resistencia se define, precisamente, por la irrupción de este punto de vista contrapuntístico. Su objetivo consiste en dismantelar la historiografía imperial y los relatos a partir de los cuales ésta fue configurada. Propone leer la tradición a partir de aquello que ésta silenció. Si las representaciones de las otras culturas le permitieron a Europa contemplarlas, dominarlas y retenerlas, la pregunta formulada por Said apunta a cuestionar qué representaciones pueden colaborar con el

119 De hecho, aquí se cifra un manifiesto error de lectura de Burke, quien señala que, como todas las culturas proceden a producir representaciones estereotipadas de sus otros, las propuestas por las culturas orientales son tan estereotipadas como las occidentales y, por lo tanto, propone la noción de “occidentalismo” para definir estas prácticas representativas. Sin embargo, pierde de vista que, para Said, lo que define al Orientalismo no es solamente la construcción de representaciones basadas en estereotipos, sino la relación que éstas establecen con la dominación efectiva de las culturas representadas. Said señala al respecto que “todas las culturas tienden a construir representaciones de las culturas extranjeras para aprehenderlas de la mejor manera posible o de algún modo controlarlas. Pero no todas las culturas construyen representaciones de las culturas extranjeras y de hecho las aprehenden y controlan” (Said, 2004: 170).

proceso de liberación (territorial, política, económica, pero también simbólica y narrativa). Los análisis de ciertas obras y autores (desde la poesía de William Yeats hasta las obras de Aimé Césaire) le permiten comprobar cómo puede iniciarse el proceso de liberación de la mirada a partir de la escritura de una contrahistoria, de la revisión sistemática de las lagunas de la historia escrita por los dominadores.

En este sentido, debe observarse que la construcción de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* repudia las articulaciones binarias del punto de vista. Si, como se ha señalado, el Conde es tradicionalmente narrado desde el posicionamiento de los representantes del orden social, la creación de una estrategia confrontativa hubiera implicado la asignación del punto de vista a este personaje, reproduciendo el enfrentamiento binario entre el punto de vista dislocado y el nativo apuntado por Said. Sin embargo, en el texto filmico al vampiro se lo priva de toda capacidad narrativa. Tampoco en este caso Drácula es el encargado de narrar su historia. Al mismo tiempo, y de manera complementaria, también se anula esa habilidad narrativa en quienes detentan ese rol en el texto literario. El film representa a la figura radical de la otredad a través de una instancia intermediaria, un personaje que condensa la ambigüedad de estar dentro y fuera del tejido social: Lucy Westenra. El texto filmico, entonces, no procede a desarrollar una mera estrategia de inversión del punto de vista, sino que opera un desplazamiento, una modificación de la localización estratégica en la que se funda la narración. En este gesto se inicia un proceso continuo de desmontaje de las díadas constitutivas de la tradición narrativa gótica.

El punto de vista de Lucy es un punto de vista fronterizo, ubicado en la periferia de Occidente, en los límites de la estructura social atacada por Drácula. El asalto del vampiro se narra desde las grietas abiertas por Lucy en el interior del período victoriano. De este modo, la joven se configura como una alteridad intracultural que acecha agazapada en los resquicios del cuerpo social. Ella es quien invoca en sueños la aparición erótica del vampiro. Al respecto, un cartel advierte que “Hay malos sueños para aquellos que duermen imprudentemente”. En su deseo se cifra la excusa que permite el desembarco del Conde en las tierras inglesas. Ante la llegada del vampiro, la joven marca con su propia sangre la entrada a su casa para convocar y precipitar el arribo del monstruo. A partir de allí, su cama se convierte en uno de los elementos claves en la construcción narrativa. Van Helsing explica que “Un vampiro no puede entrar en la casa de una mujer a menos que se lo invite”.

También puntualiza que “Hace tiempo que la Srta. Lucy ha invitado a este vampiro”. De este modo, Lucy adquiere un valor narrativo que no poseía en la novela de Stoker. En contraposición, tanto Mina como Harker son degradados en la economía narrativa.

La primera amenaza al orden victoriano, entonces, se cifra en esa alteridad interna y femenina encarnada por Lucy. Las puertas vidriadas de su propiedad, figura privilegiada de la represión victoriana, sólo pueden abrirse ante la llegada del Conde. Sus continuas transgresiones al orden burgués se acentúan a partir de su contacto con el vampiro. En su diario escribe “¿Por qué no puede una mujer casarse con tres hombres? ¿O con cuantos quiera?”. Su cuerpo erotizado deviene el campo de batalla donde se libra el enfrentamiento entre Oriente y Occidente, el deseo y la represión, la autonomía y la sujeción. El cuerpo deseante es medicalizado y considerado patológico, el refugio de la plaga. Al encargarse de sus cuidados médicos, Van Helsing debe constatar que la joven no haya perdido su virginidad. El cuerpo de la doncella es el territorio en disputa y su virginidad es la clave del triunfo. A su vez, en tanto Lucy se comporta como un dócil objeto de deseo para sus tres pretendientes, resulta admirada; sin embargo, en cuanto se arroga un rol activo, despierta la sospecha y la desconfianza. En una escena clave, cuando su deseo se manifiesta en la sensualidad de sus movimientos, debe desafiar el avance conjunto de Van Helsing, los pretendientes y las empleadas domésticas de su casa. Ese ejército de normalización la arrincona sistemáticamente.

La importancia narrativa atribuida a la mirada y percepción de Lucy se evidencia en el título del film. A diferencia del ballet, que conserva el título de la novela, el texto filmico explicita su deriva a partir de las páginas escogidas y fragmentadas del diario íntimo de una virgen. Si en el texto de Stoker los diarios constituyen una de las fuentes privilegiadas de la narración, éstos se reducen ahora a los escritos por Lucy y Harker, otro virgen, aunque en este caso orgulloso de serlo, en su defensa irrestricta de la moral victoriana. La información sobre el vampiro aportada por el diario es empleada en la lucha contra el Conde. La entrada a su intimidad ofrece el instrumento necesario para combatir al agente del deseo.

El texto filmico se estructura en dos actos, cada uno de ellos centrado en un personaje femenino: Lucy y Mina. Lucy es seducida por el vampiro y se suma al linaje condenado de las conversas. Su destino ilustra el peligro implícito en la existencia de las mujeres sexuadas. La cofradía masculina formada por Van Helsing y sus tres pretendientes se

empeña en su destrucción, escenificada como una recuperación de la pureza perdida¹²⁰. El ritual de aniquilación del vampiro (la estaca clavada, la cabeza cortada) posibilita la recuperación de la tranquilidad del orden victoriano. La figura seductora de Lucy desaparece del escenario sólo para dar paso a su continuadora, Mina. Aunque ésta es caracterizada como una mujer reconciliada con el modelo femenino victoriano, ocupa una posición ambigua. Si bien es quien reduce al vampiro y teme su cercanía, también es quien toma la iniciativa frente a la represión de lo erótico operada por Harker.

En los dos actos, la valoración narrativa de los personajes femeninos posiciona al Conde en un lugar de dependencia. El vampiro oriental materializa un sentimiento de lujuria y placer, un deseo que circula entre las mujeres. No se trata tanto de un personaje con existencia física, como de una entidad que irrumpe a través del llamado femenino. La supresión de sus desplazamientos espaciales, sus apariciones siempre abruptas y no anticipadas, y su dependencia de la invocación femenina refuerzan su puesta al servicio del deseo femenino. De esta manera, el vampiro se concibe como un mediador que corporiza este deseo y anticipa la potencia de su emancipación. Así, el conde es una figuración del deseo sexual en el marco de la Inglaterra victoriana, un agente activo de la libertad¹²¹.

5- Los monstruos y la crisis del poder clasificatorio

El privilegio atribuido a la figura del monstruo en el CGC implica la visibilización de aquello que se conservaba tradicionalmente oculto. De acuerdo con José Miguel Cortés, estas figuras monstruosas funcionan como manifestaciones de todo aquello que está

120 Los intentos de normalización de Lucy son complementarios con los intentos de normalización de otro personaje ubicado en los lindes del tejido social, Renfield, internado en un instituto psiquiátrico. En este caso, el tratamiento médico se postula como una representación de las efectivas políticas normalizadoras operadas por las distintas instituciones.

121 El uso irónico y contrapuntístico de la banda sonora refuerza esta aserción. En tanto la presentación del Conde es acompañada por una melodía de carácter erótico, la presentación de van Helsing apela a una música siniestra que, en las lecturas clásicas de los monstruos, hubiera acompañado la presentación de la alteridad radical.

reprimido por los esquemas de la cultura dominante. Serían “las huellas de lo *no dicho y no mostrado* de la cultura, todo aquello que ha sido silenciado, hecho invisible. Lo monstruoso hace que salga a la luz lo que se quiere ocultar o negar. Además, problematiza las categorías culturales, en tanto que muestra lo que la sociedad reprime” (Cortés, 1997: 19). La ruptura del orden cultural no depende sólo de esta visibilización de la otredad, sino también de la relativización del sistema implícita en la instauración de la diferencia. En el caso de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, la llegada del extranjero pone de manifiesto el carácter arbitrario y artificial del puritanismo de la moral victoriana. El contraste con el accionar del vampiro acentúa la fragilidad de un orden que se sostiene en la eficacia de sus técnicas normalizadoras.

En el contexto de un orden cultural rígido y estanco, la presencia del monstruo propicia la crisis del poder clasificatorio. Si, como señala Foucault (2007), el monstruo desarticula tanto las clasificaciones médicas como las jurídicas, su potencia crítica se exagera debido a que la caída de las clasificaciones comporta un derrumbe de las jerarquías que dependían de éstas. La irrupción del monstruo implica un cuestionamiento de las jerarquías y evidencia la existencia de un afuera del sistema. De este modo, pone de manifiesto su carácter histórico y supone una amenaza para la supervivencia del aparato cultural. Allí radica el origen del horror generado por su aparición. Allí reside también su poderío y su capacidad transgresiva.

En gran medida, la subversión introducida por los monstruos afecta las nociones estáticas de la identidad. Esta práctica subversiva puede analizarse a partir de las propuestas de Omar Calabrese en *La era neobarroca*, su estudio sobre la cultura contemporánea. Calabrese señala que uno de sus rasgos identitarios más persistentes lo constituye la emergencia de una nueva modalidad de lo monstruoso. Para dar cuenta de ésta, propone una explicación de la teratología a partir de su concepción como una ciencia moral. La teratología se basa en una serie de homologaciones entre distintas categorías: las morfológicas (encargadas de la forma), las éticas (moral), las estéticas (gusto) y las tímicas (pasiones). Estas homologaciones postularon la semejanza del juicio estético con el moral y plantearon la identidad entre lo feo y lo malo. Así, los monstruos representaban la manifestación de la negatividad de los juicios estéticos, éticos, tímicos y morfológicos. Frente a esta definición clásica, Calabrese señala que la “era neobarroca” se distingue por la

imposibilidad de clasificar a los monstruos de acuerdo con estas categorías rígidas. Los monstruos neobarrocos, a diferencia de aquéllos que poblaron los relatos de la tradición gótica, son indóciles frente a la homologación de las categorías de valor. Por el contrario, las suspenden, anulan o neutralizan. En este rechazo se anticipa el repudio al resto de las normativas que derivan de éstas. Los personajes de los textos filmicos del *corpus* podrían pensarse dentro de esta ruptura de las homologaciones. Si algunos proponen el quiebre de las equivalencias al presentar la existencia de monstruos que conjugan un juicio estético negativo con un juicio moral positivo (Edward en *El joven manos de tijera*), otros radicalizan la crisis al proponer una suspensión de cada uno de estos juicios y al relativizar la posibilidad de aplicar criterios morales, estéticos, morfológicos o tímicos unívocos.

El interés suscitado por la extrañeza de estos monstruos se encuentra en el origen de la *monster theory*¹²². Ésta propone un nuevo *modus legendi*: un método de lectura de la cultura a partir de los monstruos que engendra. En esa búsqueda, señala que los monstruos se caracterizan, principalmente, por su resistencia a la integración. En contraposición, la necesidad normalizadora de incluir a los representantes de la otredad se manifiesta en su obsesión taxonómica. La pertenencia a una categoría implica una primera domesticación. Por eso, el repudio a ser incluido en las categorías existentes significa una condena de la normatividad. La segunda condena reside en la apertura de nuevas maneras de percibir el mundo. En los films del corpus, éstas se materializan en las nuevas miradas y su relación con las coordenadas espaciales y temporales. En esta confluencia de la oposición a las clasificaciones y la proposición de otras formas de conceptualización se establece la proximidad entre los diversos textos filmicos estudiados. Los personajes son concebidos como otredades individuales, alejadas de todo grupo de pertenencia y como poseedores de miradas que desafían las percepciones naturalizadas.

Al respecto, José Miguel Cortés sostiene en *Orden y caos*, su estudio cultural sobre la representación de lo monstruoso en el arte, que las cuatro figuraciones míticas del monstruo son: las relaciones de la vida con la muerte; el pavor que suscita la mutilación; la duplicidad del ser humano y la promiscuidad entre lo orgánico y lo no orgánico (Cortés, 1997: 32). Los monstruos presentes en los textos filmicos que conforman este *corpus* se inscriben en

122 La *monster theory* surgió en el mundo académico de los Estados Unidos en la década del noventa. Su origen se encuentra en los departamentos de género y de teoría subalterna.

estas cuatro variaciones. La duplicidad domina tanto *El secreto de Mary Reilly* como *Institute Benjamita*. La confluencia de lo orgánico y lo inorgánico articula *El joven manos de tijera* y *The Piano Tuner of EarthQuakes*. Finalmente, la hibridación de la vida y la muerte estructura *Los otros*, *La leyenda del jinete sin cabeza*, *Criatura de la noche* y *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*. En todos los casos, la preponderancia atribuida a estas figuras confirma al CGC como un dominio de lo monstruoso, es decir, como un espacio de exploración de la alteridad en sus manifestaciones más extremas.

Al respecto, *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* propone dos variantes destacables. Por un lado, acentúa la consideración del monstruo como extranjero. En este sentido, la caracterización oriental de Drácula radicaliza su percepción como representante de una otredad inasimilable en el universo homogéneo de la burguesía europea de finales del siglo XIX. Su aparición puede pensarse a través de la figura del extranjero propuesta por Jacques Derrida. Como se señaló, Derrida lo concibe como aquél que formula la pregunta que pone en crisis al universo que lo recibe. El extranjero es el ser-pregunta. Su interrogación sólo puede surgir de un sujeto que posea una percepción distinta. Sólo así puede promoverse un cuestionamiento del orden de ese territorio desconocido. En este caso, Drácula interroga las políticas del deseo del orden victoriano. Sin embargo, una vez que ese interrogante es formulado, que sus consecuencias se extienden y propagan, que el elemento patógeno desenvuelve su capacidad destructiva, ¿qué se hace con la pregunta del extranjero? En la lógica de este texto filmico, el sostén de la mismidad requiere la extinción de la pregunta, su exterminio inmediato. La mismidad no admite ser interrogada. Por el contrario, se arroga el derecho de decidir qué preguntas pueden ser efectivamente formuladas y deben ser contestadas y cuáles deben ser impugnadas o ignoradas. En el film se vislumbra la operatividad de las distintas tecnologías represivas que se ponen al servicio de la anulación de la interrogación y del interrogador. Las ristras de ajo, las cruces, la luz del día, son las variantes de este intento de supresión. La erradicación de su presencia oriental y de la expansión de su sangre contaminante requiere el empleo de todos los medios disponibles. La superstición, la religión, la ciencia y aún el empleo de la naturaleza colaboran en esa lucha desigual. La potencia del vampiro es finalmente derrotada y, con ella, queda también reducida la emancipación iniciada por esos sujetos liminales que son las doncellas de la historia.

En este aspecto reside la segunda variación de este texto filmico, dado que quien hace audible la pregunta del vampiro es Lucy, una representante de la otredad interna. En este sentido, se produce una desviación de la díada que articulaba tradicionalmente la configuración del punto de vista. Si la estrategia clásica consistía en asignar la mirada y la capacidad narrativa a los personajes pertenecientes a la normalidad social, su desplazamiento a esta alteridad apenas tolerada en los márgenes del cuerpo social constituye una ruptura significativa. No sólo porque evita narrar a la otredad desde el espacio amenazado por su presencia, desde el emplazamiento de las normas agrietadas, sino porque también evita hablar en nombre de esa otredad radical y desconocida. La elección de un punto de vista fronterizo, ubicado en las periferias internas, pero en comunicación con las zonas externas, comienza un proceso de desmontaje de las estructuras binarias consuetudinarias en la narrativa gótica. Así, se asiste al despertar de una doble conciencia: por una parte, la conciencia del gesto de dominación derivado de la conservación de la mirada de la mismidad sobre la alteridad; por otra, la conciencia de la relación de poder que se desprende del intento de apropiación de la mirada de la otredad. De esta manera, emergen nuevas estrategias tendientes a encontrar posicionamientos válidos en relación con la representación de la otredad. En particular, se promueve la valoración de los espacios intersticiales que evitan la reducción de la problemática de la otredad al mero enfrentamiento binario entre lo mismo y lo otro. Por este motivo, la elección de figuras fronterizas, de espacios linderos, resulta una de las políticas privilegiadas en el CGC.

VII- Monstruos intersticiales (*Criatura de la noche*)

1- Fantástico elusivo.

En las calles nevadas de Blackeberg, un suburbio obrero ubicado en las afueras de Estocolmo, ocurre una serie de acontecimientos imposibles de explicar de acuerdo con la lógica racional. El paisaje desolador de las periferias se convierte en el escenario de eventos extraordinarios que contradicen el carácter convencional de los edificios y las plazas, las escuelas y los centros comerciales del lugar. Al respecto, debe señalarse que si bien los paisajes escandinavos constituyeron un marco frecuente en los relatos góticos a lo largo del siglo XIX, la sustitución del paisajismo romántico por el ambiente proletario y gris de *Criatura de la noche* supone una notoria transformación en un ambiente arraigado en la tradición narrativa sobre vampiros¹²³. A su vez, se trata de un espacio que evade sus

123 Surgido de la televisión sueca, el realizador Tomas Alfredson (1965-) se consagró con el estreno de *Criatura de la noche*. Previamente, había realizado relecturas de géneros cinematográficos como la comedia sobre adolescentes en *Bert. Den siste oskulden* (1995) y la comedia negra en *Fyra nyanser av brunt* (2004). Posteriormente, realizó un ejercicio de

caracterizaciones principales: no es una metrópolis como Londres ni una comarca despoblada. Blackeberg se compone como una instancia intermedia entre estos dos dominios habituales (Imagen 4).

El universo diegético enmarca un espacio realista que resulta fundamental en la construcción de un contraste pronunciado entre la historia narrada y su ubicación geográfica y social. Los rasgos miméticos que organizan el texto filmico configuran al barrio periférico en concordancia con las representaciones tradicionales de las condiciones de vida de la clase obrera europea. Esta inscripción posiciona al film en la senda de la narrativa fantástica. En su recuperación de la teoría de la literatura fantástica elaborada por Tzvetan Todorov, Rosmary Jackson precisa que la consecución del efecto de vacilación depende de la postulación inicial de un universo realista. Según Jackson, “La narrativa fantástica confunde elementos de lo maravilloso y lo mimético. Afirma que es real lo que está contando –para lo cual se apoya en todas las convenciones de la ficción realista- y entonces procede a romper ese supuesto realismo, al introducir lo que –en esos términos- es manifiestamente irreal” (Jackson, 1986: 31-32). En este sentido, la presentación del vecindario de Blackeberg cumple un rol central en la emergencia de este encuadre realista. La consolidación de este universo acentúa la “relacionalidad negativa” definitoria del modo fantástico. Esto se debe a que “Lo fantástico se afirma en la categoría de lo ‘real’, e introduce zonas sólo conceptualizadas por los términos negativos de las categorías realistas del siglo diecinueve: im-posible, in-forme, in-visible, in-decible, des-conocido, i-rreal” (*Ibid.*: 23). Así, la subversión operada sólo puede prosperar en el terreno certero del realismo. Sólo allí es capaz de hacer estallar las restricciones estéticas e ideológicas del orden cultural. La política narrativa del modo fantástico requiere el establecimiento inicial de un ambiente mimético para forzar posteriormente la puesta en crisis de las certezas derivadas de esa gestación. De esta manera, contraviene y niega aquello que se consideró real. De ahí procede su capacidad para construir representaciones desnaturalizadas de los ámbitos característicos de los relatos miméticos. Este extrañamiento conduce a la revelación del carácter arbitrario de las categorías de razón y realidad. La narrativa

reescritura del cine de espionaje en *El topo (Tinker Tailor Soldier Spy, 2011)*. En todos los casos, una parte considerable del interés de sus films reside en esta confluencia polémica de la conservación de algunos rasgos definitorios del cine de género y el denominado cine de autor y sus procesos de desmontaje de las convenciones genéricas.

fantástica señala de este modo, insistentemente, los confines movedizos que separan lo normal de lo anormal y lo real de lo irreal.

También en *Criatura de la noche* el efecto desnaturalizador depende de la fijación inicial de ese marco realista. Éste no se relaciona exclusivamente con el plano formal (el rodaje en exteriores, el recurso al plano general que imbrica a los personajes en el encuadre social, la verosimilitud realista del vestuario, etc.), sino también con el plano narrativo. En esta dimensión, Todorov puntualiza que la vacilación promovida por los textos fantásticos surge del conflicto existente entre las dos respuestas posibles frente a la irrupción de lo sobrenatural. En tanto una propone una explicación racional, la otra certifica la validez del fenómeno sobrenatural. El modo fantástico se asienta en la imposibilidad de resolver esta tensión. A su vez, esta ambigüedad debe afectar tanto al personaje como al lector. En el caso de *Criatura de la noche*, en esta equiparación se introduce una disyunción dado que la información acerca de la niña vampiro se ofrece al espectador antes que a los personajes. De esta manera, la estrategia de focalización asigna una notoria ventaja cognitiva a los espectadores. Esta discrepancia en el saber deviene significativa porque permite asistir al intento de la racionalidad moderna, encarnada en los habitantes de Blackeberg, por buscar respuestas no sobrenaturales para los acontecimientos narrados. Así, se promueve una indagación acerca de las respuestas posibles ante la emergencia inesperada de lo desconocido.

De este modo, la progresión narrativa depende de la interacción de algunos de los tópicos más cristalizados de la narrativa de vampiros y la aparición de precisiones realistas en torno a las conductas de los personajes¹²⁴. A diferencia de lo que ocurre en un número considerable de historias de vampiros, en este caso se proponen explicaciones racionales para sus crímenes y sus formas de actuar. En esa serie de consideraciones, se explicita

124 Entre las recurrencias narrativas que se cumplen, podrían mencionarse su imposibilidad de consumir comida, su necesidad de dormir durante el día para evitar el peligro de la luz natural, su dependencia de una invitación para poder entrar a un espacio habitado. Por el contrario, se suprimen tópicos centrales como que no duerma dentro de un ataúd, sino en el interior de su bañera, los animales no temen a los vampiros, sino que los atacan y, principalmente, que no se apele a la ciencia o a la religión en los intentos por combatirla, lo cual conduce a la desaparición de motivos repetidos como el ajo y los crucifijos. En esta remoción se evidencia la voluntad de desprenderse de la apelación al trascendentalismo frecuente en las historias vampíricas.

cómo consiguen a sus víctimas, qué hacen con sus cuerpos, cómo evaden la persecución policial y cómo evitan la conversión de los agredidos. La inclusión de esta información, dosificada a lo largo del relato, torna verosímil la ausencia de sorpresa de los vecinos de Blackeberg ante la extrañeza de los eventos que los rodean. Por el contrario, estos aceptan con cierta facilidad las interpretaciones racionales ofrecidas y ejercen una notoria resistencia frente a cualquier intento de proponer una versión alternativa.

Sin embargo, en el texto filmico se yuxtaponen esta proliferación de explicaciones con una manifiesta supresión de datos centrales en la lógica narrativa (pasado, motivaciones, vínculos). Por esta causa, se trata de un texto extremadamente elusivo. Desde su primera escena, la mudanza de Eli y Håkan a Blackeberg, se oblitera toda referencia a las historias previas, a los itinerarios precedentes, a los crímenes ya cometidos. La clausura narrativa incluye una ambigüedad semejante, al excluir cualquier alusión a la posible continuidad de los personajes. Pero la elusividad no se restringe al inicio y al desenlace de la historia; también su desarrollo se articula mediante la suspensión de acciones claves en la economía narrativa.

Esta construcción elíptica confluye con un empleo recurrente del fuera de campo. En general, se apela a este procedimiento en las escenas que representan los ataques de Eli. El fuera de campo aparece tanto en el asesinato de Lacke como en el crimen múltiple del desenlace. En ambos casos, la utilización de este recurso supone una frustración de las expectativas generadas en torno a las agresiones de los vampiros en la mayor parte de los films centrados en estos personajes. En el resto de las agresiones, se apela a planos generales muy amplios que tornan difusas las figuras de los personajes y sus acciones.

El interés de *Criatura de la noche* reside, entonces, en la yuxtaposición conflictiva y no resuelta de tres ejes. Por un lado, en la intersección entre el modo fantástico y el subrayado de ciertas convenciones realistas. La violencia generada por la irrupción de los vampiros en un marco social concebido en términos miméticos se debe a lo imprevisible de esa convivencia. Por otro lado, esta misma tensión se incrementa por el subrayado de la racionalidad con la que se ejecutan los crímenes así como con la que se los enfrenta. En su rol de representantes del escepticismo del siglo XXI, los habitantes de Blackeberg intentan acceder a explicaciones que no dependan de la existencia de vampiros u otras figuras extraídas del prolífico imaginario del terror surgido en el seno de la cultura popular. En esta

desconfianza masiva acerca de los poderes de lo sobrenatural radica la fortaleza invencible de los vampiros. Finalmente, la elusividad de la puesta en escena y de la narración, la anulación de aquellos episodios centrales en la tradición vampírica, evidencia la tensión entre la conservación, la distorsión y la suspensión de los tópicos de esta narrativa. Estas tres dimensiones, articuladoras del film, establecen al intersticio como la clave de su organización.

2- El monstruo intersticial

La identidad de los vampiros emerge de la tensión irresoluble entre la vida y la muerte. Los distintos textos literarios y cinematográficos que se abocaron a narrar sus historias formalizaron de diferentes maneras la apariencia y la conducta de estos seres en conflicto. La figura del vampiro se concibe ineludiblemente de manera intersticial dado que su definición se produce en los espacios en pugna de la vida y la muerte. En ese marco general, la protagonista de *Criatura de la noche* radicaliza esta percepción de la identidad como una disputa entre posiciones enfrentadas.

Este carácter liminal puede ser analizado a partir de algunas categorías propuestas en la producción ensayística de Homi Bhabha. Considerado uno de los intelectuales más destacados de la teoría postcolonial, Bhabha elaboró desde mediados de la década de 1980 una teoría en la que confluyen Frantz Fanon, integrantes de la teoría postcolonial como Edward Said y los representantes más notables del postestructuralismo como Michel Foucault, Roland Barthes y Jacques Derrida. En su teoría se manifiesta un arraigado interés por desentrañar el funcionamiento de determinadas estrategias de resistencia ante la autoridad y por escudriñar las prácticas que subvierten distintas variantes de la hegemonía. En este sentido, su recuperación de los textos de Fanon se centra en la importancia que este psiquiatra y activista martiniqueño atribuyó al cuerpo en sus ideas acerca de la agencia política y la práctica cultural. Al mismo tiempo, su acercamiento a las teorías de los postestructuralistas le permite concebir la construcción discursiva del sujeto y los ordenamientos sociales.

La teoría de Bhabha se define por oposición al multiculturalismo dominante en las ciencias sociales y en las prácticas políticas contemporáneas. Bhabha precisa que la idea de “diversidad cultural”, prioritaria en la economía cultural de las sociedades democráticas contemporáneas, esconde la exhibición de la diversidad como un muestrario expuesto en un museo imaginario. En su crítica de la perspectiva relativista liberal, Bhabha propone la sustitución de esta categoría por la de “diferencia cultural”. Si la diversidad supone un proceso pacífico de inclusión, la diferencia implica la aceptación del carácter conflictivo de las conformaciones culturales.

Entre las culturas no se produce una integración, sino una relación de inconmensurabilidad. La coexistencia pacífica es imposible y resulta necesario asumir la ausencia de un concepto universal particular (derechos humanos, clase o raza) que asegure una convivencia equilibrada. Por eso, puntualiza que “With the notion of cultural difference, I try to place myself in that position of liminality, in that productive space of the construction of culture as difference, in the spirit of alterity or otherness” (*apud* Mitchell, 1995: 84)¹²⁵. En la concepción de Bhabha, la cultura se encuentra en un proceso continuo de hibridación. De ese proceso deriva que esté involucrada en una redefinición permanente y resulte atravesada por conflictos irresolubles.

Para Bhabha, “La cultura sólo emerge como un problema, o una problemática, en el punto en que hay una pérdida de sentido en el cuestionamiento y articulación de la vida cotidiana, entre clases, géneros, razas, naciones” (Bhabha, 2002: 55). En esas alteraciones o desplazamientos, en los pequeños corrimientos y en las sutiles transformaciones en la distribución de los espacios culturales, surge la posibilidad de llevar adelante un proceso de subversión cultural. La proposición de la diferencia cultural como eje de análisis tiende a desnudar la arbitrariedad de los gestos de hegemonía. Por este motivo, “El concepto de diferencia cultural se concentra en el problema de la ambivalencia de la autoridad cultural: el intento de dominar *en nombre* de una supremacía cultural que es producida en sí misma sólo en el momento de la *enunciación*” (*Ibid.*: 55). De esta manera, la cultura queda definida por la operatoria de un “tercer espacio” en el que se dirimen sus batallas. Ese

125 “Con la noción de diferencia cultural, intento ubicarme en esa posición de liminalidad, en ese espacio productivo de la construcción de la cultura como diferencia, en el espíritu de la alteridad o la otredad” (mi traducción).

espacio de la hibridez es el terreno donde se disputan los combates, pero también es el territorio donde emergen las nuevas posiciones que amenazan la hegemonía cultural¹²⁶.

En la argumentación de Bhabha, el análisis del tercer espacio confluye con su rechazo categórico de las categorías fundacionales. Tanto en la dimensión individual como en la colectiva, se refuta la posibilidad de definir la identidad a través de categorías tradicionales como el sí y la clase. Para Bhabha, las matrices incorporadas por estas categorías permitieron la normalización y homogeneización de las diferencias culturales. En este sentido, retoma la certeza de Fanon acerca de la ambivalencia que se establece en la interacción entre raza y sexualidad, cultura y clase, representación psíquica y realidad social¹²⁷.

Frente a los variados y efectivos gestos de normalización, Bhabha defiende el alejamiento de las singularidades de clase o género como las categorías organizacionales primarias y promueve la toma de conciencia acerca de las “posiciones del sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual) que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno” (*Ibid.*: 18). En este desplazamiento, resulta central

la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios ‘entre-medio’ proveen el

126 En sus ensayos más recientes, Bhabha amplía y desplaza su categoría de tercer espacio. Si en sus textos de los años ochenta y noventa lo concebía como un espacio de enunciación en el que era posible negociar las diferencias culturales, en sus abordajes más actuales lo define como un espacio cultural en el que se toman decisiones éticas ligadas a resoluciones injustas o violentas de la diferencia. Así, constituye el lugar donde se articulan las demandas de derechos. Al respecto, Mariano Siskind precisa que “lo que le interesa en esta etapa postcolonial es la potencia ética que puede asumir el discurso crítico de las humanidades para pensar las escalas globales en las que se inscriben los sujetos minoritarios, marginales, carentes de derechos, radicalmente separados de toda instancia de justicia institucional o simbólica, pero también las marcas físicas o psíquicas que las dislocaciones de la globalización dejan en estos cuerpos” (Siskind, 2013: 13). En “En las cavernas de la acción. Nuevas ideas sobre el tercer espacio”, Bhabha señala que el reconocimiento del tercer espacio implica la emergencia de un lugar dialógico –un momento de enunciación, identificación y negociación- que despoja a la autoridad de su dominio o soberanía en medio de un campo de fuerzas marcadamente asimétrico y desigual (Bhabha, 2013: 81).

terreno para elaborar estrategias de identidad que inician nuevos signos de identidad, y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad (*Ibid.*: 18).

De acuerdo con Bhabha, en esos espacios entre-medio, en esos resquicios intersticiales, se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas de nacionalidad, interés comunitario y valor cultural. La aceptación de estos espacios intermedios permite evadir las políticas de la polaridad y eludir las trampas de las estructuraciones binarias de la relación entre lo mismo y lo otro.

Para Eduardo Grüner, el valor del “entre-medio” propuesto por Bhabha se acentúa cuando se contrapone a la idea tradicional de límite. El límite supone una terminación, una separación rigurosa entre los territorios. Resulta paralizante porque implica la existencia de un borde preexistente. Por el contrario, la idea de entre-medio, el entre-dos, “crea un ‘tercer espacio’ de indeterminación, una ‘tierra de nadie’ donde las identidades (incluidas las de los espacios *linderos* en cuestión) están en suspenso, o en vías de redefinición” (Grüner, 2002: 258). El espacio entre-medio no se define como un territorio de integración, sino como un

127 En particular, Bhabha recupera uno de los ensayos más lúcidos de Frantz Fanon, “L’Algérie se dévoile” (1967). Allí, Fanon estudia la participación de las mujeres argelinas en la guerra por la liberación a través de un minucioso análisis de las modificaciones ocurridas en el uso del velo. Desde comienzos de la década de 1930, la administración francesa intentó que las mujeres argelinas dejaran de usar esta prenda, considerada un síntoma de su sometimiento, pero percibido, también, como el primer elemento que podía destruir la capacidad de resistencia de los argelinos. Los colonialistas se propusieron conquistar a las mujeres para, a partir de allí, asegurar el dominio sobre los hombres. Más allá del efecto previsto, la persistencia francesa en su lucha contra el velo sólo consiguió que se acentuara su empleo como una estrategia de resistencia. Así, a la ofensiva colonialista, los colonizados opusieron el culto al velo. Su importancia también se manifestó en la inclusión de las mujeres en la guerra de liberación, dado que ésta dependió de su posibilidad de trasladar armas o indicaciones ocultas en éste. En una segunda instancia, las mujeres sumadas a la guerra suspendieron el uso del velo para no despertar sospechas de los miembros de las fuerzas represivas francesas. De este modo, su camuflaje como mujeres occidentalizadas las hacía menos peligrosas ante la mirada occidental. A través de este proceso, las mujeres argelinas debieron reaprender sus propios cuerpos. Se estableció así una nueva dialéctica entre el cuerpo y el mundo. La historia del velo, entonces, atraviesa fases de remoción y recuperación. Mediante su presencia o ausencia puede narrarse la guerra de liberación argelina. En ese camino de resignificación, el velo perdió su dimensión exclusivamente tradicional y se convirtió en una herramienta privilegiada de la revolución argelina.

ámbito en disputa. Bhabha no desconoce el carácter conflictivo de la cultura así como tampoco el carácter combativo de la definición identitaria. Como señala Gruner, si el multiculturalismo se sustenta en la ilusión de la existencia preconstituida de lugares simbólicos diferenciados en coexistencia pacífica, e imagina una estimulante mezcla cultural de la que surgirían las resoluciones a los conflictos existentes, la valoración del espacio intersticial restituye la dimensión política de toda construcción identitaria. Así, lo que ocurre en los espacios entre-medio es siempre una lucha y la pugna por la definición identitaria se reencuentra allí con su momento plenamente político. En el dominio ambivalente de los espacios intersticiales se desarrolla “la batalla por la imposición de los nuevos lindes simbólicos, lingüísticos, identitarios y subjetivos” (*Ibid.*: 263).

De esta manera, la emergencia de las identidades comienza a localizarse en los pasajes linderos existentes entre los espacios de las identificaciones fijas. Al respecto, Bhabha formula una pregunta: ¿cómo se forman los sujetos entre-medio? En su respuesta se prioriza la noción de ambivalencia para reflexionar acerca de los procesos de subjetivación. En este marco, la ambivalencia supone la imposibilidad de pensar la identidad de manera fija o dentro de relaciones estructurales herméticas. Por el contrario, la comprensión del funcionamiento de los territorios conflictivos donde se formaliza la identidad requiere incluir la disyunción como principio. Los sujetos entre-medio son sujetos fronterizos, definidos por una idea de tránsito permanente.

Si la teoría de Bhabha articula un cuestionamiento radical de las estructuras binarias (lo público y lo privado, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social), los espacios intersticiales conducen ese cuestionamiento a la definición de la subjetividad. Si bien las preocupaciones centrales de Bhabha giraban, inicialmente, en torno a los problemas derivados de la existencia del sistema colonial, es posible preguntarse si los monstruos del CGC no constituyen una representación radical de estas subjetividades de los lindes y si no presentan una reflexión sobre la otredad que retoma estos cuestionamientos de las categorías originarias de la identidad.

En el conjunto de los textos filmicos del *corpus*, *Criatura de la noche* constituye un ejemplo destacado de estas configuraciones de la otredad. Una de sus particularidades reside en que el territorio intersticial, el espacio entre-medio, se inscribe en el cuerpo de la protagonista. Al respecto, debe mencionarse que el CGC posiciona al cuerpo en un lugar

destacado en sus exploraciones acerca de la otredad. Si bien Bhabha atribuye a la dimensión corporal un rol notable en su argumentación, el cine gótico refuerza su importancia narrativa y lo conforma como el *locus* donde se libran las batallas culturales y los combates identitarios.

Así, el cuerpo de Eli¹²⁸ se define como el territorio donde se desarrollan los enfrentamientos en los que se dirime la lucha por la identidad. El cuerpo marcado dirige la deriva que conduce del sujeto en tránsito a la figura del monstruo. A su vez, debe señalarse que si la teoría de Bhabha concibe la identidad a través de una red metafórica basada en el itinerario y el desplazamiento, en Eli se extrema ese tejido, debido a que su movimiento la aleja tanto del punto de partida como del punto de llegada¹²⁹. Dado que el inicio narra su llegada a Blackeberg y el desenlace muestra su partida, la estructura acentúa la transitoriedad de los recorridos y de las identidades que se conforman. Si las travesías identitarias suponen siempre la suspensión de los binomios articuladores de la identidad, el trayecto recorrido por Eli la posiciona en un territorio fronterizo entre la infancia y la adolescencia, lo masculino y lo femenino, la vida y la muerte, lo humano y lo animal.

En primer lugar, debe destacarse la problemática generacional. Eli tiene doce años. Si la pubertad implica un proceso de transformación y maduración, el punto de tránsito entre la infancia y la adolescencia, en Eli se radicaliza esta noción de traspaso ya que conserva la apariencia de una niña a pesar de haber vivido una muy mayor, aunque imprecisa, cantidad de años. Esa diferencia existente entre la edad de su apariencia y los años vividos propicia una disyunción entre la cronología y sus indicios corporales. Eli no tiene doce años, pero tampoco tiene la edad atestiguada por los años acumulados. Explica al respecto “He tenido esta edad durante mucho tiempo”. No es una anciana y tampoco una niña. Sobre la ingenuidad de sus rasgos infantiles se imprime la sangre de sus víctimas. La fragilidad de su cuerpo se opone a la potencia de su fuerza destructiva. Los juegos infantiles conviven

128 A lo largo de la tesis, las referencias a este personaje se realizarán en femenino, si bien se analiza la complejidad de su caracterización. Esta elección conserva la manera prioritaria en la que el personaje es definido, en el interior de la diégesis, por el resto de los personajes.

129 En una nota que le deja a Oskar, Eli escribe “Debo irme y vivir o quedarme y morir”. Esta célebre frase de “La tragedia de Romeo y Julieta” de Shakespeare acentúa se carácter errante. Allí se puntualiza la travesía permanente en la que se encuentra.

con el crimen y la muerte. En su apariencia angelical anida un poderío imprevisible. La indefensión confluye de manera conflictiva con el peligro y la amenaza. La ingenuidad de la infancia queda aniquilada sin que eso suponga su reemplazo por otro encuadre etario.

De manera semejante, su definición genérica resulta igualmente conflictiva. Eli se presenta con los atributos que la cultura asigna tradicionalmente a las niñas. Sin embargo, le pregunta a Oskar “¿Si yo no fuera una chica te gustaría de todos modos?”. Su identidad genérica también se define en los intersticios, en un territorio en disputa. Eli sólo puede decir “No soy una chica”. En su autodefinition se explicita su repudio a asumir las categorías originarias de la identidad. Por el contrario, su definición acentúa el conflicto y el tercer espacio en el que emerge su identidad interrogativa.

Al respecto, se introduce una marca que señala este combate. En el cuerpo de Eli se inscribe una cicatriz en el lugar que debió haber ocupado su aparato genital. Esa cicatriz¹³⁰ es el trazo corporal de la ausencia de una identidad que se acomode a las distribuciones genéricas y es aún un desafío a la propia definición biológico-corporal de la sexualidad. La marca funciona como una huella material del conflicto genérico, un indicio irrefutable de la batalla dirimida en ese cuerpo intersticial. Así, la herida identifica al cuerpo como el espacio de un enfrentamiento y a Eli como un sujeto en tránsito, variable y renuente a asumir las categorías fijas de la identidad (Imagen 5).

Esta misma hibridez se encuentra en el plano de la diferencia entre el universo de lo humano y el de lo animal. Eli se posiciona en un terreno fronterizo que une y opone estas dos dimensiones. Sus respuestas espontáneas parecen ubicarla en el territorio animal y aún algunos de sus movimientos están en ocasiones asimilados a los realizados por distintos animales. A lo largo del relato se desplaza en sus cuatro miembros, es capaz de trepar por los muros de los edificios, se arrastra y reptar. Pero esta animalidad confluye con su evidente humanidad en el resto de los planos (apariencia, afectividad, conducta, racionalidad). En el confín compartido por lo humano y lo animal se asienta la geografía de la que surge el personaje.

130 En este punto resulta preciso señalar la creciente ambigüedad que el texto filmico presenta en relación con el texto literario que traspone. En la novela de John Ajvide Lindqvist los distintos enigmas del pasado de Eli se esclarecen. En contraposición, el texto filmico conserva la ambivalencia acerca de los principales acontecimientos de su historia y se centra en los eventos ocurridos en los escasos días narrados.

En otras dos dimensiones el personaje queda constituido en esta ambivalencia. Por un lado, en la basculación entre la pobreza y la riqueza. No sólo habita en un barrio obrero de las periferias, sino que reside en un departamento abandonado, austero y precario. Sin embargo, posee un objeto que parece contener enormes fortunas acumuladas a lo largo de los años. Por otro lado, Eli desafía el límite que aísla la vida de la muerte. Explica que nunca murió y que tampoco está viva. Esta vacilación, que enlaza *Criatura de la noche* con la tradición de la narrativa sobre vampiros, subraya la potencialidad de la figura del vampiro para abordar la idea de las definiciones fronterizas de la subjetividad y retomar concepciones no fundacionales de lo identitario.

En este sentido, debe señalarse que Eli encarna una idea de la identidad como tránsito, traslado y travesía sin comienzo ni fin. El proceso de identificación se concibe así como un desplazamiento que queda siempre postergado, sin poder regresar al lugar de origen y sin poder acceder al destino previsto. Eli queda así configurada como el sujeto en movimiento, la representante de una identidad itinerante que no puede estancarse en ninguna de las categorías organizadoras y clasificatorias del cuerpo social. Su identidad se encuentra, de esta manera, posicionada en un territorio liminal donde los conflictos evaden sus resoluciones y los pares binarios son puestos en crisis.

3- Cuerpos mutantes

La definición incierta de los monstruos del goticismo cinematográfico contemporáneo, su posicionamiento intersticial, los relaciona con una de las premisas centrales de la concepción de Omar Calabrese (1987) sobre la monstruosidad neobarroca: su amorfismo¹³¹. Si bien la teratología clásica había definido a estas figuras a partir de un principio de desmesura y había erigido a la excedencia en criterio rector de su configuración¹³², la aparición de los monstruos de la era neobarroca supuso la irrupción de una nueva

131 En su argumentación, Calabrese señala una coincidencia entre los períodos definidos como barrocos (la Baja Latinidad, la Baja Edad Media, el Romanticismo, el Expresionismo) y la proliferación de figuras monstruosas.

modalidad de la desmesura centrada en la idea de lo informe. Así, el exceso de estos nuevos monstruos se centra en la imposibilidad de asumir una caracterización fija y en la ausencia de una forma precisa e identificable, en su maleabilidad y variabilidad. De esta manera, la metamorfosis se instituye como su principio definitorio.

Calabrese desarrolla su propuesta a partir del análisis de textos filmicos realizados entre la clausura de la década de 1970 y la primera mitad de la década de 1980. En el conjunto de films estudiados, entre los cuales se destacan textos fantásticos que problematizaron las representaciones tradicionales de las figuras monstruosas, sobresalen *La cosa* (*The Thing*, John Carpenter, 1982), *Alien. El octavo pasajero* (*Alien*, Ridley Scott, 1979), *Aliens. El regreso* (*Aliens*, James Cameron, 1986), *Duna* (*Dune*, David Lynch, 1984), *Un hombre lobo americano en Londres* (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981), *Los cazafantasmas* (*Ghost Busters*, Ivan Reitman, 1984), *Poltergeist* (*Poltergeist*, Tobe Hooper, 1982), *Demonios* (*Demoni*, Lamberto Bava, 1985), *Encuentros cercanos del tercer tipo* (*Close Encounters of the Third Kind*, Steven Spielberg, 1977) y *Gremlins* (Joe Dante, 1984). En estos films se conforma un repertorio de monstruos articulado en torno a diversas variaciones del “principio de la metamorfosis”.

Los monstruos estudiados se caracterizan por ser figuras informes que ponen de manifiesto una naturaleza cambiante. Son un cuestionamiento de la identidad, una incertidumbre suspendida sobre la posibilidad de una definición identitaria rígida. Estos monstruos maleables interrogan, voluntaria o involuntariamente, las estructuras sociales que configuran la identidad y suponen la inclusión escandalosa de una definición transgresiva de la subjetividad.

Por este motivo, los monstruos neobarrocos se encuentran en la busca continua de una forma. Constituyen un muestrario de formas inusitadas que no pueden describirse mediante las categorías físicas habituales. A su vez, a lo largo de los respectivos relatos presentan apariencias discrepantes. Para Omar Calabrese, “El universo de lo impreciso, de lo indefinido, de lo vago, se muestra por todas partes rico en seducción para la *mentalidad* contemporánea” (Calabrese, 1994: 172). Su inestabilidad e informidad puede vislumbrarse

132 La idea de excedencia puede adquirir distintas formalizaciones. No sólo puede oscilar entre la pequeñez y la grandeza, sino que puede bascular entre la excedencia del plano material-corporal y la excedencia del plano espiritual o actitudinal. Sin embargo, más allá de estas discrepancias, la excedencia se concibe tradicionalmente como anormal y negativa.

con claridad en *La cosa*¹³³. El organismo de la historia adopta la apariencia de los sujetos a quienes invade. De este modo, se ubica en el extremo de lo variable. La acción del film transcurre en una estación científica de la Antártida. Allí, en el aislamiento más radical, el ente opera las metamorfosis que le permiten asimilarse a la figura de los animales y humanos que encuentra. Frente a las identidades que usurpa, el organismo sólo puede ser definido como una cosa. Ya en ese primer gesto se manifiesta su carácter innombrable, su evasión de las categorías identitarias existentes. Entre sus múltiples estrategias, el ente puede fingir la muerte, desarrollar mecanismos de ocultamiento y fragmentación. Las explícitas escenas que muestran los detalles más minúsculos de sus transformaciones acentúan el terror suscitado por esta forma informe, por la idea de un ser capaz de adoptar todos los cuerpos, sumar todas las variables, asimilar todas las vidas.

Si tanto la descripción como el análisis de *Calabrese* se ajustan al *corpus* que propone, los textos fílmicos del goticismo contemporáneo evaden en gran medida esa caracterización. Esto se debe a que el principio de la metamorfosis ya no ordena la creación de las formas monstruosas. Los textos fílmicos tampoco se centran en las historias de cuerpos discrepantes o variables. Al respecto, *Criatura de la noche* se erige como un terreno apto para analizar las nuevas figuraciones del cuerpo monstruoso.

En este caso, el monstruo intersticial no se define por la metamorfosis, sino por una serie de ligeras variaciones, de sutiles desplazamientos operados en su cuerpo. En este sentido, no se trata tanto de una metamorfosis como de un sutil proceso de mutación. A diferencia de los relatos tradicionales sobre vampiros, Eli no se metamorfosea en animales (las ratas, lobos y murciélagos que proliferan en el imaginario vampírico tradicional). En ningún momento adopta rasgos físicos animales ni se vislumbra una percepción distorsionada de su cuerpo que imposibilite su reconocimiento inmediato¹³⁴. Las leves modificaciones indicadas

133 No debe olvidarse que se trata de una *remake* de *El enigma de otro mundo* (*The Thing from Another World*, 1951, Christian Nyby y Howard Hawks). De esta manera, se suma al linaje de los films de ciencia ficción que durante la década del cincuenta formalizaron el terror al comunismo en el período de la Guerra Fría.

134 En la novela de Lindqvist, el cuerpo de Eli sí atraviesa distintas metamorfosis. Las descripciones hacen hincapié en la aparición repentina de ojos de felinos, la conversión de sus pies en garras, la irrupción de los dientes afilados y la emergencia de una membrana junto a sus miembros superiores que le permite volar. También se puntualizan los cambios en el color de su cabello, su olor y la forma de sus ojos.

se relacionan con el olor que exuda su cuerpo ante la postergación prolongada del consumo de sangre o con la acentuada palidez de su rostro en estas circunstancias. Eli no modifica a voluntad su cuerpo, sino que éste, definido como un campo de batalla, atraviesa procesos de conversión que lo transforman ligera, parcial y provisoriamente. La variabilidad del cuerpo no afecta su identificación, aunque sí precisa los combates por la identidad.

El predominio narrativo del cuerpo mutante también se hace evidente en la necesidad de Eli, como de los vampiros en general, de ser invitada antes de entrar en un espacio privado. En una escena, Oskar la pone a prueba y la obliga a entrar sin haberla invitado. Ante esta transgresión, el cuerpo de Eli comienza a exudar sangre. Así, su cuerpo variable se concibe también como una superficie porosa donde se intercambian el interior y el exterior. En ese instante, la exteriorización de un elemento asimilado con el interior se presenta como la imagen de una nueva forma de variabilidad del cuerpo monstruoso¹³⁵ (Imagen 6).

Estos procesos de mutación también se perciben en Oskar, concebido como un espejo de Eli. En este sentido, debe reiterarse la tendencia del CGC a elegir las figuras más extremas de la otredad para pensar las concepciones actuales de la subjetividad. En *Criatura de la noche*, la indagación de la identidad entre-medio de Eli, articulada a través de una exploración de su cuerpo, opera como un espejo ampliado que refleja y distorsiona la identidad de Oskar¹³⁶. En Eli se extreman los conflictos identitarios del púber de doce años. Por este motivo, el texto filmico propone un relato iniciático en dos dimensiones. Una explícita, centrada en la historia de Oskar y su proceso de maduración, y otra implícita, focalizada en el desarrollo excéntrico de Eli. En el caso de Oskar, el relato iniciático se

135 El título original, *Låt den rätte komma in*, hace referencia a la necesidad de los vampiros de pedir permiso para entrar en espacios privados. Su traducción sería *Deja entrar al correcto*. La expresión procede de la canción “Let the Right One Slip In”, de Morrissey, incluida como epígrafe en la novela.

136 Debe señalarse que la construcción de la estrategia de focalización replica la analizada en el caso de *Dracula: Pages from a Virgi's Diary*. También en este texto filmico el personaje que corporiza la otredad en su vertiente más radical es privado de acceder a la capacidad narrativa. Del mismo modo, también se evade el riesgo de conservar la localización estratégica en los confines de la normalidad social. Al igual que en el film mencionado, aquí se asigna esta función a Oskar, es decir, a otro habitante de las periferias sociales. Su ubicación liminal, su alternancia entre el afuera y el adentro, replica la construcción de una localización fronteriza.

equipara a una historia del abandono de la infancia, la pérdida de la ingenuidad y el reconocimiento del rol articulador de la violencia en toda conformación social¹³⁷.

4- La potencia del cuerpo monstruoso

En el proceso de conformación identitaria se articula una semejanza discrepante entre los dos personajes. Eli señala que ambos sienten el impulso de matar, aunque se manifieste en cada uno de manera divergente. En tanto Oskar quiere asesinar a sus victimarios en el colegio y un cuchillo lo acompaña como una prótesis sumada a su cuerpo, ella requiere hacerlo en la búsqueda de su supervivencia. Sólo las convenciones culturales y la jurisprudencia derivadas de ella impiden que Oskar cumpla su deseo. Por el contrario, la extrañeza de Eli a ese orden social habilita su transgresión. A su vez, el dilema del personaje procede de la inevitabilidad de matar para vivir. Aún así, el llanto posterior a los asesinatos señala la dificultad del proceso. De esta oposición entre ambos personajes emerge la definición de Oskar como un vampiro en potencia, un transgresor encubierto.

En el film, ser vampiro implica un desafío lanzado a la continuidad del orden. En ese gesto cuestionador, Eli impulsa a Oskar a la rebelión ante el acoso escolar del que es víctima. Este estímulo para la revuelta anticipa la aplicación de la justicia transgresora de los vampiros. El empleo final de la violencia se introduce sesgadamente desde la apelación inicial a la fuerza física como mecanismo de resistencia ante el abuso. A partir del contacto con Eli, Oskar comienza un proceso de entrenamiento. Así, el cuerpo agredido busca convertirse en un cuerpo resistente. En una escena, Oskar golpea al líder de sus agresores.

137 En “The Right One or the Wrong One?. Configurations of Child Sexuality in the Cinematic Vampire”, Simon Bacon interpreta a Eli como una proyección de Oskar. Sostiene su argumentación con un análisis minucioso de la primera escena del film. Allí, Oskar ensaya una venganza imaginaria contra sus agresores. De manera simultánea, ve la llegada de Eli y su compañero. Así, Eli queda asociada a la planificación de su venganza y se la puede concebir como un instrumento en su concreción. Más allá de esta interpretación, a lo largo del film la temática del doble se materializa a través de recursos como la aparición recurrente de espejos y superficies vidriadas, o la inclusión de planos que acentúan la simetría de los espacios que habitan Eli y Oskar en departamentos contiguos.

El golpe asestado con una vara en la cabeza de su perseguidor no sólo genera que a éste le brote sangre, acentuando la cercanía con las consecuencias de los ataques de Eli a sus víctimas, sino que produce una notoria felicidad en Oskar. Un primer plano de su rostro en contrapicado, con el cielo como fondo, se encarga de subrayar la satisfacción experimentada por la víctima en su acto de defensa y avance. A su vez, la simultaneidad del golpe con el encuentro, en el mismo espacio, de una de las víctimas de Eli, sugiere la proximidad de los personajes y sus conductas. De este modo, se evoca nuevamente la semejanza entre el vampiro y el púber, entre el monstruo y el excéntrico¹³⁸.

En este sentido, puede recuperarse una proposición de Gabriel Giorgi acerca del saber positivo del monstruo. Para Giorgi, como para Foucault, el accionar de estas figuras está avalado por una potencia. Por eso, señala que el saber del monstruo reside en el conocimiento de la “capacidad de variación de los cuerpos, lo que en el cuerpo desafía su inteligibilidad misma como miembro de una especie, de un género, de una clase” (Giorgi, 2009: 325). Los monstruos saben acerca del cuerpo, su potencia de variación y su naturaleza anómala. Giorgi encuentra en este saber la posibilidad de desarrollar una política de lo viviente atenta a los modos en que los cuerpos son distribuidos y categorizados y, por esto, atenta a sus capacidades de subversión y desmoronamiento de los aparatos culturales. Al respecto, debe señalarse que la dimensión política de los monstruos del CGC se evidencia en la relevancia atribuida a sus cuerpos. Su potencia subversiva se encuentra agazapada en sus resquicios, en su habilidad para mutar y de este modo escapar de las clasificaciones operadas desde el poder normalizador y/o disciplinario.

Así, la figura variable del monstruo contemporáneo se define como una figura inasimilable. Su repudio a las clasificaciones existentes indica el límite al que se enfrentan los intentos de normalización frente a estos nuevos monstruos. En esta puesta en crisis, aún la categoría de vampiro parece no adecuarse a las identidades fronterizas. Ante una pregunta de Oskar, “¿Eres un vampiro?”, la elusiva respuesta de Eli sólo consiste en sugerir “Necesito sangre”. La intencionalidad se orienta en el sentido de la evasión de las categorías esencialistas de la identidad. Este repudio se complementa con la imposibilidad de asimilar el personaje a

138 Esta extrañeza de Oskar a su entorno social y etario se manifiesta en dos aspectos de su apariencia: tanto el peinado como el vestuario remiten a los años setenta. De esta manera, se lo aísla de su marco y se lo define como otro en esas circunstancias. Las anacronías se condensan como la evidencia material de la no pertenencia del personaje.

ciertos rasgos impuestos por la tradición vampírica en la literatura y el cine. Debe recordarse que el cuerpo del vampiro se concibe, a partir de Lord Ruthven, como una encarnación del erotismo. Su atractivo constituye su potencia, tal como fue señalado en el análisis de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*. Si esta capacidad de seducción está presente en los relatos sobre vampiros en general, se exagera en las historias vampíricas femeninas y, en especial, en las protagonizadas por niñas o adolescentes. En este sentido, la recurrencia a *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu resulta imprescindible. Allí, el cuerpo seductor de Carmilla irrumpe en el castillo de Estiria para despertar la admiración y el embelesamiento. La institutriz se deslumbra ante “la criatura más hermosa que jamás he visto” (Le Fanu, 2007: 342) y las invitadas en el *schloss* se extienden en elogios acerca de la hermosura de su rostro y su voz. La narradora, Laura, también siente el impacto de su belleza y la menciona en cada una de sus referencias

Era esbelta y maravillosamente grácil [...] Su tez era colorida y brillante; sus rasgos menudos y hermosamente formados; sus ojos grandes, oscuros y relucientes; su pelo era absolutamente extraordinario, nunca vi cabello tan magnífico por la abundancia y longitud; cuando lo tenía suelto sobre los hombros, a menudo colocaba mi mano debajo y con admiración me reía de su peso. Era exquisitamente fino y suave, de color castaño muy oscuro con algunos toques dorados. Me encantaba dejarlo caer, arrastrado por su propio peso, cuando en su habitación se hallaba recostada en la silla hablando con su voz dulce y grave. Yo solía retorcerlo y trenzarlo, y desplegarlo para jugar con él (*Ibid.*: 347).

La seducción de Carmilla no depende exclusivamente de su apariencia. La narradora hace hincapié en la cercanía de los cuerpos, los roces de los juegos presuntamente infantiles. Así, señala que “Solía rodearme el cuello con sus bonitos brazos, estrechándome contra sí y, mientras apoyaba su mejilla en la mía, murmuraba con sus labios junto a mí oído” (*Ibid.*: 348). El efectivo juego de seducción también se produce a través de las palabras, de las declaraciones románticas que susurra a Laura. En Carmilla se cristaliza la representación

erótica de las vampiras¹³⁹. En el marco del CGC, esta figura de la infancia o adolescencia femenina erotizada se recupera parcialmente en *Entrevista con el vampiro*. Su protagonista, Claudia, una niña de 11 años, encarna la potencia de la seducción infantil y queda envuelta en diversos triángulos amorosos con los vampiros adultos de la historia.

En *Criatura de la noche*, Eli supone una puesta en crisis del modelo erótico de la vampira. Su cuerpo entre-medio no se construye a partir de los rasgos de la infancia o pubertad erotizada. Por el contrario, se acentúa cierta ingenuidad alejada del universo de la seducción. Si en la mayor parte de los films sobre vampiras adolescentes, el cuerpo de éstas se constituye en la superficie observada por la mirada *voyeur* de los espectadores adultos, en este caso el cuerpo de Eli se convierte en atractivo sólo para el protagonista que entra en la adolescencia. En la única noche que comparte con Oskar sólo se los presenta durmiendo, con unas suaves caricias. El descubrimiento del erotismo se produce en el entorno del fin de la inocencia, en un escenario habitado por los juguetes que funcionan como los resabios de la infancia que se abandona. Por otra parte, si el campo de lo erótico resulta habitualmente vinculado con la muerte del sujeto atraído, Eli también desafía esa conclusión. No sólo ella se constituye como la guardiana de Oskar, su protectora y catalizadora de su voluntad de supervivencia, sino que en el desenlace, éste sobrevive intacto al contagio y se convierte en el cuidador de la vampira. A su vez, la supervivencia de ambos debe producirse ante la ausencia definitiva de los adultos. En el caso de Oskar, su padre posee una aparición mínima y decepcionante. Su madre es relegada a través de diversos procedimientos como la no inclusión de su rostro en diferentes planos, encuadrados desde la altura del hijo; la apelación al fuera de foco; la construcción del fuera de campo, mediante la banda sonora,

139 En 1932, el danés Carl Theodor Dreyer realizó *Vampyr*, una trasposición cinematográfica de la colección de relatos *In a Glass Darkly* (1872), donde se encuentra *Carmilla*. En este caso, quien vincula las historias no es el célebre Dr. Martin Hesselius creado por Sheridan Le Fanu, sino un joven estudioso de los fenómenos sobrenaturales llamado Allan Grey. La mayor modificación en relación con la historia de Carmilla reside en que la vampira, lejos de ser una joven seductora, es una anciana aterradora. A su vez, si el terror de Carmilla es provocado por el atractivo de su cuerpo, en este caso es generado por lo intangible y por las sombras que rodean a los personajes. Finalmente, en la explicación aportada por los expertos en vampirismo estudiados por los personajes, se señala que Marguerite Chopin se convirtió en vampira porque fue enterrada en pecado mortal y fue repudiada por la Iglesia. En este sentido, el film dirigido por Dreyer promueve una lectura moral y religiosa de la historia.

que posiciona a la madre en ambientes alejados a los de Oskar. De esta manera, se refuerza el aislamiento de los personajes en relación con el mundo adulto.

Pero si la potencia del vampiro, su capacidad de acción, se cifra en ese territorio de lo erótico, desmantelado en *Criatura de la noche*, entonces, ¿cuál es la potencia que se pone en acto en este caso? Eli introduce una pregunta sobre la identidad. Pero se trata de una interrogación que resiste todo intento de respuesta. Su definición identitaria sólo se postula por su no identificación con las categorías fijas de identidad y su no asimilación a los relatos originarios. En este punto se encuentra el valor asignado por el CGC a las figuras monstruosas. No es sólo Eli quien rechaza los intentos clasificatorios. El resto de los personajes que conforman el *corpus* son igualmente renuentes a las clasificaciones y a las categorías identitarias rígidas. Al respecto, puede plantearse la hibridación de lo maquinal y lo humano presente en Edward en *El joven manos de tijera* y la confluencia entre la vida y la muerte en Grace en *Los otros* e Ichabod en *La leyenda del jinete sin cabeza*.

Su potencia reside en su carácter irreductible ante las categorías estancas de la subjetividad, en la defensa de su singularidad extrema. Al mismo tiempo, este proceso de singularización pone en riesgo el funcionamiento de las tecnologías del poder normalizador estudiado por Michel Foucault. Si el perfeccionamiento de la mecánica del poder reticular permitió el control minucioso de los cuerpos a partir de su circunscripción en taxonomías inamovibles, estos personajes señalan la posibilidad de pensar la otredad no a través de los procesos de inclusión o exclusión impulsados desde el poder, sino mediante las estrategias de resistencia organizados frente a éste. En este sentido, la capacidad de evasión de las prisiones categoriales supone una primera forma de rebelión ante los embates del poder. En este combate contra el orden normalizador de las clasificaciones, el cuerpo se erige como el espacio del saber sobre la revuelta.



Imagen 1: Las monedas de oro en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*.



Imagen 2: El vampiro procedente de Oriente ataca y seduce a Lucy Westenra.



Imagen 3: El mapa de Europa invadido por la plaga oriental.



Imagen 4: La ciudad obrera de Blackeberg en *Criatura de la noche*.



Imagen 5: La cicatriz de Eli manifiesta la concepción del cuerpo como campo de batalla.



Imagen 6: El cuerpo poroso y mutante de Eli.

VIII- Figuras de la otredad: autómatas

“Queremos crear al hombre por segunda vez,
a imagen y semejanza del maniquí” Bruno Schulz

1- Autómatas

La historia de la creación de Adán en el Génesis; el relato sagrado egipcio sobre Jnum, el dios alfarero que modelaba humanos empleando su torno y el lodo del Nilo; la creación de Galatea por Pigmalión en la mitología griega; la historia de Hefesto, el dios griego de los herreros que creaba a sus propios sirvientes, dispositivos mecánicos inteligentes de apariencia humana; la leyenda Inuit de Tupilaq, en el norte de Canadá, acerca de las invenciones de un mago, son variantes de una interrogación radical sobre la naturaleza de lo humano, su origen y su destino. Los relatos sobre la creación de vida proliferan en todas las culturas y en todos los tiempos. La necesidad de reflexionar acerca de la definición de lo humano es uno de los motores narrativos de los que emergieron algunas de las leyendas, mitos y relatos más perdurables de la historia de la cultura. Su núcleo, a pesar de sus notorias diferencias, se repite: la figura creada permite abordar el misterioso origen de lo humano y las paradojas que anudan los destinos de la creación, el creador y el ser creado.

La Edad Media sumó la búsqueda obsesiva de la creación efectiva de autómatas, *homunculus* y máquinas humanoides. En el siglo XIII, Alberto Magno inventó “El hombre de hierro” y Roger Bacon desarrolló “La cabeza parlante”. En el siglo XVI, en las prácticas necrománticas heredadas de los alquimistas medievales, Paracelso llevó adelante experimentos destinados a la invención de un homúnculo, un ser creado sin la participación de una mujer en el proceso de fecundación. Los filósofos naturales de aquellos siglos creían en la existencia de tres procedimientos que permitían la gestación de vida: enterrar durante cuarenta días una bolsa en la que se hubiera mezclado carbón, mercurio y fragmentos de piel o cabello humanos; alimentar con leche y miel una mandrágora, crecida en la tierra en la que se hubiera volcado el semen esparcido por un ahorcado en sus últimas convulsiones; reemplazar en el huevo puesto por una gallina negra una parte de su clara por espermatozoides.

Los siglos XVIII y XIX, alejados de la intención de crear vida, asistieron a la aparición de científicos que se dedicaron a fabricar autómatas. Entre los intentos más notables se encuentra “El niño músico” del francés Jacques de Vaucanson, en el siglo XVIII, capaz de interpretar melodías breves; “El Turco”, el autómata ajedrecista diseñado por Wolfgang von Kempelen y heredado a su continuador en la corte de Viena, Johann Mäzel en el siglo XIX; el suizo Henri Jacquet-Droz y su hijo Pierre, creadores de una serie de autómatas (“El

Escritor”, “El Músico” y “El Dibujante”) a mediados del siglo XVIII¹⁴⁰. Los personajes más ilustres de las cortes europeas se deslumbraron con estas invenciones y contrataron a sus creadores para que realizaran nuevos trabajos. La preocupación por el origen de lo humano había abandonado la convicción medieval en la posibilidad de crear vida, pero la búsqueda de imitar la capacidad demiúrgica seguía siendo una obsesión en los sabios de la modernidad.

Más allá de estas invenciones, la posibilidad de crear vida y sus sustitutos, los autómatas, fue una constante en la narrativa. En gran medida, esta indagación del vínculo del creador y su creación no deja de ser, al mismo tiempo, una reflexión sobre el arte y la habilidad demiúrgica del artista. Desde la creación del homúnculo en la segunda parte de *Fausto* (*Faust*, 1832) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) hasta la fascinación de E.T.A. Hoffmann (1776-1822) en relatos como “El autómata” (“Die Automate”, 1814) y “El hombre de arena” (“Der sandman”, 1817), la posibilidad de abordar este vínculo atraviesa el siglo XIX¹⁴¹. También debe destacarse, entre los exponente más notables, el autómata femenino de *La Eva futura* (*L’Eve future*, 1886) de Villiers de l’Isle-Adam.

A lo largo del siglo XX, el cine recuperó este interés en la figura del autómata. Su primera manifestación, *Homunculus, 1. Teil*, narra el drama del protagonista cuando descubre su origen artificial. El homúnculo había sido creado por el profesor Hansen y su ayudante Rodin. La formación que recibe le permite convertirse en un sujeto ilustrado y llega a ser el dictador de un gran país. A partir de allí, el autómata aparece de manera recurrente en el cine alemán del período de entreguerras. El sonámbulo Cesare de *El gabinete del Dr. Caligari*, las pequeñas criaturas creadas por el ilusionista de *El gabinete de las figuras de cera*, la falsa María de *Metrópolis* y la muñeca y su doble humana en *La muñeca* (*Die*

140 En *La invención de Hugo Cabret* (*Hugo Cabret*, 2011), Martin Scorsese realiza no sólo un homenaje a estos creadores, sino que propone un vínculo estrecho que conduce de estas experimentaciones a la invención del cine a fines del siglo XIX. De esta manera, el cine parece proceder de los estudios llevados a cabo por estos personajes excéntricos.

141 María Negroni (2011) reseña algunos casos en los que el interés excedía la creación literaria de autómatas y se trasladaba a la vida cotidiana. Entre los más llamativos se encuentra el pedido de Oskar Kokoschka de una muñeca que fuera una réplica de Alma Mahler después de haber sido abandonado por ésta; la convivencia de Ramón Gómez de la Serna con un maniquí; la creación de muñecas por parte de Honoré de Balzac; los títeres que creaba George Sand para su hijo y los que Paul Klee confeccionaba para el suyo.

Puppe, 1919), la parodia de Ernst Lubitsch de los motivos de Hoffmann, ponen de manifiesto esta tendencia. En años posteriores, los autómatas estuvieron presentes tanto en el cortometraje animado *Fétiche* (Wladyslaw Starewicz, 1934), como en *Le joueur d'échecs* (Raymond Bernard, 1927), que retoma la historia de Mäzel. Más cerca en el tiempo, los años ochenta propusieron representaciones de los autómatas en distopías urbanas como *Blade Runner* y *Terminator* (*The Terminator*, James Cameron, 1984).

2- Frankenstein

Las explícitas referencias a los alquimistas medievales y sus continuadores posicionan a *Frankenstein, o el moderno Prometeo* en la senda de estos relatos. Mary Shelley indaga en su novela el secreto alquímico por excelencia: la creación de vida¹⁴². En su búsqueda, Victor Frankenstein apela a la confluencia de una serie de saberes y discursos. Por un lado, descubre las obras del cabalista alemán Cornelius Agrippa de Nettesheim, el precursor de la química y místico suizo Theophrasto von Hohenheim Paracelso y el teólogo dominico Alberto Magno. Por otro lado, acude al estudio de las ciencias modernas en la Universidad de Ingolstadt, la cuna de la secta de los Illuminati¹⁴³. La imbricación de los estudios de los

142 Entre los vastos relatos y leyendas sobre la creación de vida sobresale la influencia de la historia del Golem. Suele atribuirse la creación del auténtico Golem a Judah Loew (1512-1609), rabino en Praga durante el reinado de Rudolf II de Habsburgo, cuando Praga era la capital del reino de Bohemia. Román Gubern (1979) precisa dos discrepancias significativas entre Frankenstein y el Golem. La primera es que Victor Frankenstein elabora su criatura a partir de partes orgánicas de otros cuerpos, en tanto el Golem es creado con arcilla. La segunda es que el doctor Frankenstein recurre a la ciencia para llevar adelante su invención, mientras que el rabino recurre a la religión y a conocimientos herméticos.

143 Esta hibridación de los estudios medievales y el conocimiento científico moderno se encuentra en la base de distintas relecturas del mito frankensteiniano que adaptaron la matriz narrativa a los diversos grados de desarrollo alcanzado por la ciencia y la tecnología. Un caso notable lo constituye *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), en la que los saberes herméticos se combinan con los complejos procedimientos de la transgénesis.

sabios medievales y la racionalidad moderna le permite descifrar los enigmas de la vida y convertir al hombre en su propio creador¹⁴⁴.

Entre las discusiones suscitadas por *Frankenstein*, se destaca aquella relacionada con la pertinencia o no de su ubicación en el linaje del mito prometeico. Si la novela se inscribe en esa tradición desde su subtítulo, no lo hace a partir de la versión de Hesíodo (el titán filantrópico que le roba el fuego a Zeus para entregarlo a los hombres), sino de la versión de Ovidio (el titán que modela al hombre con arcilla). Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que, en la estela del Romanticismo, el mito prometeico es también el mito del artista. Victor Frankenstein se concibe así como un científico artista que pretende liberar al ser humano de las ataduras de los dogmas y sus restricciones morales. Sin embargo, la novela se articula como una fábula moral que denuncia los peligros de la búsqueda irrestricta del saber y las consecuencias de la ambición suprahumana. En esta contradicción entre la figura del benefactor de la humanidad y la denuncia de los riesgos de sus investigaciones se origina la discusión acerca de la pertenencia de *Frankenstein* al conjunto de las reelaboraciones del mito prometeico.

Para Roman Gubern (1979), el texto literario desafía las lecturas político-religiosas del mito del rebelde. Esto se debe a que, a diferencia de lo que ocurre en las historias de Adán, Satanás y Prometeo, la relación inicial entre la autoridad y el subordinado nunca es armónica; la criatura no se orienta a una búsqueda del poder, sino a su subsistencia; la hostilidad se inicia en la acción del creador; hay poderosos sentimientos de culpabilidad en el monstruo; la alianza de la autoridad con el derrotado es imposible porque el creador viola su palabra haciendo inviable el acuerdo. Estos múltiples alejamientos de la variante político-religiosa del mito del rebelde conducen a Gubern a adscribir a *Frankenstein* a una variante familiar de éste, vinculada con la relación filio-paternal. En este sentido, del mito prometeico sólo quedaría la capacidad de crear vida; aunque en lugar de encarnar la figura del benefactor, Victor sólo otorga oscuridad y destrucción. La novela se orienta así a la indagación del nexo entre un creador y su criatura como una formalización vicaria del nexo

144 En este sentido, debe tenerse en cuenta que su acción debe concebirse no sólo como un desafío lanzado a la divinidad, sino como una impugnación a la atribución de la creación a las mujeres. Al respecto, Gayatri Chakravorty Spivak sostiene, en “Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism”, que la novela de Shelley problematiza la representación de la mujer como “maker of children” (1985: 249).

entre un padre y su hijo. Las secuelas de este desplazamiento son notables, dado que el protagonista del mito del rebelde no sería entonces el científico artista que desafía los límites estrechos del dogma religioso, sino su criatura, que cuestiona los poderes demiúrgicos de su creador. El monstruo se establece así como una figura de la rebelión, de la capacidad de la revuelta¹⁴⁵.

El examen de la rebelión propuesto en la novela es mediado por la lectura del *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690) de John Locke, realizada por Mary y Percy Shelley en 1815 o 1816. De acuerdo con Jean-Jacques Lecercle (2001), en *Frankenstein* la reflexión sobre la infancia y sus procesos de socialización se articula como una ilustración narrativa de las ideas lockianas. Así, la hominización de la criatura se narra en los términos de la *tabula rasa*. En su recorrido se condensan todos los inicios: el descubrimiento de los elementos y las herramientas, la adquisición del lenguaje, de las normas sociales y del gusto. En concordancia con el método experimental, el monstruo recibe primero la sensación y luego accede a la reflexión. Constituye, de este modo, una variante del proceso atravesado por el niño en su descubrimiento del mundo social¹⁴⁶. Al mismo tiempo, la teoría de la *tabula rasa* del empirismo inglés confluye con las teorías rousseauianas del buen salvaje. La maldad de la criatura, lejos de ser inherente, es aprehendida en el intercambio

145 Por este motivo, si bien resulta difícil concebir a la novela como una versión del mito del rebelde en su variante política, su historia sí fue leída en clave política en múltiples oportunidades. Jean-Jacques Lecercle (2001) la interpreta como una reflexión sobre la fascinación inicial de la intelectualidad liberal inglesa por el fenómeno de la Revolución Francesa y su posterior rechazo y condena. En esta lectura, la criatura queda configurada como un monstruo político nacido del arrobamiento y la repulsión provocados por las masas después de la gesta revolucionaria y la implantación del terror. De un modo semejante, Franco Moretti propone, en *Signs Taken for Wonders* (1983), la posibilidad de concebir a la criatura como una cifra de la clase obrera en expansión, despojada de nombre e individualidad. En este sentido, debe tenerse en cuenta que su escritura se produjo en pleno auge de la Revolución Industrial, aunque su autora decidió ubicar la acción en un momento indeterminado del siglo XVIII.

146 En este proceso, la lectura cumple un rol destacado. Oye a Felix, el hijo del ciego, comentar *Ruins, or Meditations on the Revolution of Empires* de Volney; estudia con pasión *Werther*, la historia del héroe romántico de Goethe, y *El Paraíso perdido* de Milton, el emblema de lo sublime. Como señala Alberto Manguel (2005), el despertar de Adán en el Paraíso es recuperado en el relato del monstruo sobre su propio despertar. La criatura se compara con los personajes de la obra de Milton y precisa que en ciertas ocasiones se siente como Adán y en otras como Satán.

con el exterior, en la interacción con la comunidad que lo expulsa de su seno. La voluntad aniquiladora de ese marco social sólo surge como respuesta a la exclusión inicial de la que es víctima.

La complejidad del texto literario se debe a su ambigua posición en relación con esta figura monstruosa. En el juego de relatos encastrados que conforma su estructura, a la criatura sólo se le asigna de manera restringida el punto de vista. Y éste queda encorsetado en los relatos marco de Victor Frankenstein y Robert Walton. Así, su carácter monstruoso es mayoritariamente percibido desde el punto de vista de la racionalidad europea que teme sus efectos perniciosos. Mary Shelley narra doblemente la gestación del monstruo: en primer lugar, se asiste a su formación por parte del científico; en segundo lugar, se describen los episodios que asimilan esa anomalía física a la moral¹⁴⁷. El carácter monstruoso de la criatura se define en contraposición con la normalidad establecida por la cultura europea. El capitán del barco que rescata a Victor Frankenstein señala, al ver por primera vez la silueta lejana del médico, que “Al contrario que el viajero divisado la noche anterior, no era un ser salvaje, habitante de una isla inexplorada todavía, sino un europeo” (Shelley, 1986: 138). Su apariencia (piel amarilla, dientes blancos, ojos vidriosos, labios negruzcos) despierta la aversión inmediata. La contradicción de la novela se acentúa al puntualizar, por un lado, que su crueldad no es inherente, sino adquirida a causa de los rechazos padecidos; y señalar, por otro lado, que “sus rasgos traslucían la maldad y la perfidia” (*Ibid.*: 133). En esa tensión irresuelta se cifra la riqueza del relato y se encuentra la clave para pensar su productividad.

Aunque el origen de *Frankenstein* es literario, su conversión en mito es cinematográfica. Si bien a lo largo del siglo XIX la historia del científico y su criatura había tenido una repercusión notable, sólo adquirió estatuto mítico a partir del estreno en 1931 de *Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale) y su secuela, *La novia de Frankenstein* (*The Bride of Frankenstein*, Whale, 1935). En tanto el primer film traspone una versión teatral de la novela, *Frankenstein: An Adventure in the Macabre*, de Peggy Webling¹⁴⁸ (1927), el

147 En algunos de sus cuentos, como “La transformación” (“The Transformation”, 1851) e “Historia de pasiones” (“A Tale of the Passions, 1828), se asiste a una equiparación semejante de los valores éticos y estéticos.

148 Antes de esta versión, se habían realizado dos trasposiciones filmicas: *Frankenstein* (J. Searle Dawley, 1910) y *Life Without Soul* (Joseph W. Smiley, 1915).

segundo retoma el texto de Shelley. En los dos casos se trata de relatos enmarcados preocupados por subrayar su voluntad didáctica y moralizante. La transgresión operada por Victor Frankenstein en su intento de apropiación de los poderes divinos recibe un castigo ejemplificador. En el inicio de *La novia de Frankenstein* se muestra a los asistentes a las veladas de Villa Diodati escuchando el relato de Mary Shelley. Allí, la autora puntualiza que “Mi propósito fue escribir una lección moral sobre el castigo que sufrió un mortal que se atrevió a emular a Dios”.

Entre las múltiples modificaciones introducidas en el film de 1931, la bondad natural de la criatura se encuentra disminuida, dado que el doctor Frankenstein le trasplanta, accidentalmente, el cerebro de un criminal. A pesar de esto, su conducta no es criminal antes de ser expulsado de la comunidad humana. A partir de allí, una vez que su furia es puesta en marcha, devuelve a la sociedad la imagen que ésta ha proyectado sobre él. En la secuela, se recupera la estrategia de asignarle, de manera acotada, el punto de vista a la criatura. Sin embargo, su relato no tiene la elocuencia retórica que posee en la novela, sino que presenta un hablar precario centrado inicialmente en una escasa serie de palabras pertenecientes al campo discursivo del cristianismo (pan, vino).

La tosquedad discursiva funciona como un complemento adecuado para la tosquedad de su apariencia. Ésta, debida al trabajo del maquillador Jack Pierce, retoma un célebre grabado de la serie de los *Caprichos* de Francisco de Goya. Como señala Alberto Manguel (2005), en las dimensiones desmesuradas de la criatura se formaliza el producto exagerado de los poderes creadores del hombre. Sus proporciones siniestras emergen como el fruto de una imaginación desbordada. El interés del texto filmico reside, precisamente, en la tensión que establece entre esta monstruosidad (moral y estética) y su definición como el mero producto de la monstruosa búsqueda del conocimiento científico. Su ubicación ambigua como víctima y victimario, causa y consecuencia de la violencia, se acentúa en la apelación a una imagen crística en el desenlace para dar cuenta del linchamiento por parte de la muchedumbre.

En torno a la historia del autómatas y su creador se desplegó una proliferación abrumadora de reescrituras. Entre las versiones epigonales de los años cuarenta, las parodias de esa misma década, las trasposiciones producidas en Inglaterra en los años sesenta y las del cine de terror italiano se cuentan innumerables variaciones. Cada una de ellas acudió a claves de

interpretación diversas a partir de la matriz establecida por el texto de Mary Shelley. En 1990, Tim Burton dirigió una de las versiones más heterodoxas, por sus múltiples alejamientos de la historia y porque sólo de manera oblicua se la puede considerar perteneciente a este linaje. Se trata de *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*), un abordaje audaz del vínculo creador-criatura y de los intentos denodados de ésta por incluirse en el tejido social. Alejados de la historia de Shelley, Timothy y Stephen Quay realizaron en *El afinador de terremotos* (*The Piano Tuner of EarthQuakes*, 2005) una profunda indagación de los vínculos entre la creación artística, la investigación científica y la gestación de vida artificial.

IX- Espacios reclusivos (*El joven manos de tijera*)

1- La figura del autor

La producción audiovisual realizada desde fines del siglo XX no puede ser analizada a partir de la categoría clásica de autor cinematográfico. Entre los fenómenos que propiciaron esta imposibilidad pueden mencionarse la proliferación de la tecnología digital, la yuxtaposición del cine con otras manifestaciones visuales, la multiplicación de los canales de distribución, la modificación de la noción de propiedad intelectual y la comprensión de las figuras del curador y/o programador como autores. La combinación de estos y otros

factores condujo a la crisis de la noción de autor defendida tradicionalmente por la “política de los autores”¹⁴⁹.

Sin embargo, a pesar de las crisis recurrentes, la noción de autor no desapareció. Ante al fracaso de los repetidos intentos de supresión debe impulsarse una necesaria revisión. Frente a la idea de autoría promovida previamente, puede fomentarse una noción de autor atenta a las condiciones de producción, a la inscripción genérica, a los diálogos con movimientos estéticos, a la aceptación del carácter colectivo de la realización cinematográfica. Los films del *corpus* constituyen un terreno fértil para ensayar esta posibilidad.

En primer lugar, es necesario dilucidar en qué medida es posible sostener que un realizador, o un autor, imprime su firma en el texto. La noción tradicional de autor es solidaria de la de intencionalidad. Y ambas parecen apuntar a una definición comunicativa del cine (o de la escritura). Desde este punto de vista, el cineasta sería el encargado de comunicar un mensaje, a través de un canal, que llegaría indemne a su destinatario¹⁵⁰. Al respecto, en

149 Impulsada principalmente desde *Cahiers du Cinéma* a lo largo de la década de 1950, la política de los autores dependía del privilegio asignado al autor por sobre la obra. Su premisa fundamental sostenía que determinados cineastas resultaban capaces de imprimir, en los films que dirigían, una visión del mundo conformada a partir de ciertas recurrencias temáticas y estilísticas. Para André Bazin, fundador de la revista y mentor de sus críticos, el autor se distinguía por presentar “siempre la misma mirada y el mismo juicio moral arrojado sobre la acción y los personajes” (Bazin, 2000: 96). En este sentido, la política de los autores implicaba una notoria valoración de la homogeneidad. De ésta derivaba, a su vez, una apreciación de la totalidad, dado que la producción global de un autor quedaba sometida al descubrimiento de esta visión unívoca del mundo. Finalmente, en esta lógica, la búsqueda de esta totalidad se orientaba a la negación de las transformaciones operadas en las trayectorias de los realizadores. Debe tenerse en cuenta que el auge de la política de los autores coincidió con la necesidad de promover la legitimación del cine como arte. Frente a su consideración como un entretenimiento de carácter industrial y popular, la crítica francesa apeló a la figura del autor para propiciar esta legitimación. Para conseguirlo, recurrió a las estrategias ya implementadas en los campos del arte y la literatura. Por eso, sucumbió a las posturas más extremas del romanticismo. Así, retomó las teorías de la realidad superior del arte y del artista como genio creador características del siglo XIX. Esta dependencia de las asunciones románticas del arte implicaron la repetición de ciertas matrices de la metafísica occidental, como la comprensión de las obras como meras réplicas de la interioridad de los artistas. De este modo, los films eran muchas veces percibidos en un aislamiento radical de sus condiciones de producción, a pesar del notable interés esgrimido por los representantes de la política de los autores por el cine realizado en Hollywood. Junto con las condiciones de producción, también solían ser ignoradas la adscripción genérica de los films, la importancia de los equipos técnicos y artísticos y la variabilidad en el marco de las filmografías de los cineastas. Entre la muy abundante bibliografía sobre la política de los autores, véase Antoine de Baecque (2003), John Caughie (2005) y Peter Wollen (1972).

150 Esta asimilación de la escritura al cine puede pensarse a partir de la posibilidad, abierta por Derrida, de extender la noción de escritura a todas las especies de signos y comunicación.

“Firma, acontecimiento, contexto”¹⁵¹, Jacques Derrida discute la concepción comunicativa y representativa de la escritura. Para llevar adelante su cuestionamiento, erige a Étienne Bonnot, abate de Condillac, como representante de esta tradición. Condillac establece, en *Ensayo sobre el origen de los conocimientos humanos* (1746), un orden jerárquico y cronológico que se dirige desde el pensamiento a la comunicación y desde ésta a la escritura. En esta concepción, el contenido del mensaje sería transmitido por diferentes canales, pero siempre “en un medio fundamentalmente continuo e igual a sí mismo, en un elemento homogéneo, a través del cual la unidad, la integridad del sentido no se vería esencialmente afectada” (Derrida, 1988: 351). En el desarrollo argumentativo sostenido por Condillac, la escritura depende de la necesidad de los hombres de comunicar. A partir de esta premisa, se sostiene que

si los hombres escriben es porque tienen algo que comunicar, porque lo que tienen que comunicar es su “pensamiento”, sus “ideas”, sus representaciones. El pensamiento representativo precede y rige la comunicación que transporta la “idea”, el contenido significado, porque los hombres se encuentran ya en situación de comunicar y de comunicarse su pensamiento cuando inventan, de manera continua, este medio de comunicación que es la escritura (*Ibid.*: 352).

Derrida postula la necesidad de introducir un quiebre en esta concepción. Y lo concreta al sostener que las condiciones de posibilidad de la escritura son la diferencia y la ausencia del destinatario. También Condillac sugiere que la comunicación parte de una ausencia; pero ésta se suple por una presencia diferida. Derrida, en cambio, lleva al extremo una lógica de la ausencia. Por un lado, sostiene que esta presencia diferida o lejana del destinatario no es un hecho, sino una posibilidad. Propone la existencia de un “absoluto de

151 Publicado por Derrida en *Márgenes de la filosofía* en 1972. La publicación de este artículo generó una difundida discusión con J. R. Searle, uno de los más importantes representantes de la teoría anglo-americana de los actos de habla. La réplica de Searle, “Reiteración de las diferencias. Respuesta a Derrida”, fue publicada en la revista americana *Glyph*, en la que también se publicó la respuesta de Derrida a Searle, “Limited Inc a b c”.

la ausencia” en la definición misma de la escritura¹⁵². Por otro lado, Derrida suma la ausencia del emisor. El autor se separa del mensaje emitido, y éste “continúa produciendo efectos más allá de su presencia y de la actualidad presente de su querer decir, incluso más allá de su misma vida” (*Ibid.*: 354). De este modo, se genera una concepción de la escritura como una “estructura reiterativa, separada de toda responsabilidad absoluta, de la conciencia como autoridad de última instancia” (*Ibid.*: 356). Un aspecto notable de la propuesta de Derrida es que rompe con la comprensión de la comunicación como intercambio entre las conciencias o como transporte semántico del querer decir. Esta autonomía del mensaje respecto a su contexto de emisión (que nunca es absolutamente determinable) permite romper con el respeto a una supuesta intencionalidad manifiesta, exhaustiva y recuperable del emisor¹⁵³.

De la operación realizada por Derrida surgirían dos consecuencias: la concepción del signo escrito como “una marca que queda, que no se agota en el presente de su inscripción y que puede dar lugar a una iteración en ausencia y más allá de la presencia del sujeto empíricamente determinado que, en un contexto dado, la ha emitido o producido” (Goldschmit, 2004: 161); y la aceptación de la fuerza de ruptura que posee todo signo escrito en relación con su contexto. La condición de posibilidad de la escritura es que debe poder ser repetida y reproducida “en otro contexto diferente a aquel en el que ha sido producida y emitida; debe entonces poder significar fuera de su contexto de emisión: no existe, en este sentido, escritura fuera de contexto” (*Ibid.*: 161).

Derrida complementa la deconstrucción de la noción de escritura con la de la noción de “firma” o “signatura”. La concepción tradicional de firma presupone la presencia de un autor, quien se inscribe a través suyo en el texto. La firma señalaría su presencia única. Para Derrida, la signatura no permite que la intención significativa se vuelva una intención presente a sí misma y consciente de todas las significaciones posibles. Propone una noción

152 “Una escritura que no fuese estructuralmente legible –reiterable- más allá de la muerte del destinatario no sería una escritura” (Derrida, 1988: 356).

153 Este gesto no busca desconocer la existencia de una posible intención, sino quitarle la exclusividad en la determinación de la significación del mensaje. “Lo que está puesto en cuestión (en SEC) no es la intención o la intencionalidad, sino su *telos* (el fin como cumplimiento natural), lo que orienta y organiza su movimiento, la posibilidad de su cumplimiento, de su plenitud actual y presente, presente a sí, idéntica a sí” (Goldschmit, 2004: 169).

de firma alejada de la metafísica de la presencia y solidaria de su comprensión de la escritura. Para hacerlo, parte de una premisa: una firma escrita implica la no presencia actual o empírica del signatario. Sin embargo, allí donde la concepción tradicional sostiene que la firma “señala también y recuerda su haber estado presente en un ahora pasado, que será todavía un ahora futuro, por tanto un ahora en general, en la forma trascendental del mantenimiento” (*Ibid.*: 370), Derrida opone una deconstrucción de este mantenimiento inscrito en la puntualidad presente de la forma de la firma. En tanto la comprensión tradicional supone que su ligadura con la fuente depende de la retención de “la singularidad absoluta de un acontecimiento de firma y de una forma de firma: la reproductibilidad pura de un acontecimiento puro” (*Ibid.*: 370), Derrida no cree que esta singularidad absoluta de un acontecimiento se produzca alguna vez. Por el contrario, “para ser legible, una firma debe poseer una forma repetible, iterable, imitable; debe poder desprenderse de la intención presente y singular de su producción” (*Ibid.*: 371). La originalidad de la postura derridiana surge de asumir que “la signatura deconstruye la posibilidad de la ‘mantenencia’ de la significación por un sujeto consciente, la posibilidad del dominio del sujeto sobre el texto que firma” (Goldschmit, 2004: 162). Así, firmar sería separarse de lo que se firma y aún de la signatura.

El cuestionamiento de la naturaleza comunicativa de la escritura, trasladable al dominio del discurso cinematográfico, permite dejar a un lado la atención a la intencionalidad supuesta del autor. Si no se piensa en la escritura como comunicación de las conciencias, entonces no hay un contenido semántico preciso a develar¹⁵⁴. La imposibilidad de reconstruir la intención del autor abre la recontextualización infinita del texto. Si la lectura se establece como una instancia necesaria del proceso de escritura, entonces a la noción de firma se debe sumar la de “contra-firma”. Esto se debe, como indica Jorge Panesi, a que

el requerimiento o la demanda de la firma reclama otra firma, la
contra-firma de la lectura y los efectos contaminantes, dispersivos y

154 En este punto resulta manifiesta la crisis de la política de los autores, que sostenía, y sostiene aún, una concepción comunicativa e intencionalista del cine. Vale la pena recordar que para esta política los temas expresaban la visión del mundo del autor. Por otro lado, también se desmorona la tendencia a pensar que la función del crítico, pero también de la recepción en general, consiste en reconstruir el contenido semántico del mensaje emitido por el autor.

repetitivos del futuro, de la supervivencia y la no menos fantasmática obligación afirmativa de un lector que estará obligado a decirle “sí” a mi texto (Panesi, 2000: 101).

La variabilidad de las lecturas reafirma la heterogeneidad identitaria de todo autor. Los autores de los films del *corpus* se conciben en este sentido. De esta manera, Tim Burton¹⁵⁵ no se asimilará a una identidad fija y coherente, cerrada sobre sí misma y regida por una serie de principios inmodificables, sino a una polifonía de voces, multiplicadas por el efecto dispersivo de las lecturas. Así, Tim Burton, al igual que el resto de los cineastas (Guy Maddin, Stephen Frears, Alejandro Amenábar, Tomas Alfredson y Stepehn y Timothy Quay), conforma una firma repetida, pero no una esencia a ser reconstruida. No es posible buscar su origen, su ser antes de los textos. Sólo una detenida atención dirigida a estos puede evitar los riesgos del encierro metafísico en la consideración de la manifestación sensible como una mera representación segunda. Por este motivo, en los estudios presentados en esta tesis se propone una revisión analítica de la categoría de autor y se incluyen aquellos rasgos ignorados o subestimados en las aproximaciones habituales a esta figura.

155 Tim Burton (1958-) se formó en el interior del cine de animación. Durante sus primeros años, se desempeñó como ilustrador en Disney. Sus largometrajes manifiestan una clara incidencia de esa experiencia. Sus textos filmicos evidencian un notorio interés en la cultura popular; en especial aquella surgida en los medios de comunicación alrededor de las décadas de 1950 y 1960. Sus films suelen abordar, de manera paródica, los tópicos del cine de terror y del cine de ciencia ficción. A lo largo de su extensa filmografía se destacan: *Beetlejuice* (*Beetlejuice*, 1988), *Batman* (*Batman*, 1989), *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, 1990), *Batman vuelve* (*Batman Returns*, 1992), *Ed Wood* (*Ed Wood*, 1994), *¡Marcianos al ataque!* (*Mars Attacks!*, 1996), *La leyenda del jinete sin cabeza* (*Sleepy Hollow*, 1999), *El cadáver de la novia* (*Corpse Bride*, 2005) y *Sombras tenebrosas* (*Dark Shadows*, 2012). Su ubicación en el campo cinematográfico americano contemporáneo resulta compleja por su participación en el marco del cine producido por los grandes estudios hollywoodenses y la conservación simultánea de cierta autonomía característica del cine independiente. Véase: Ferenczi (2010), Rodríguez (2006), Arza (2004), Fernández Valenti (1997), Hanke (2000), Merschmann (1999), Salisbury (1995) y Sánchez Navarro (2000).

2- Delimitaciones espaciales

Los conflictos suscitados por la irrupción de la otredad suelen manifestarse en la distribución espacial. La relación polémica entre lo otro y lo mismo tiende a espacializarse y a concebirse como un dilema que se plantea en términos topográficos. En este sentido, el combate entre la mismidad y la otredad se materializa en las luchas que las oponen territorialmente. Ambas se afincan geográficamente y defienden sus territorios de las amenazas que intuyen en sus respectivos otros. Por este motivo, todo análisis de la alteridad debe ser sensible a los valores topográficos de las representaciones. En el caso de *El joven manos de tijera*, la configuración espacial se pone al servicio de la delimitación precisa de los ámbitos enfrentados de lo mismo y lo otro. Así, la dimensión espacial se estructura, inicialmente, en términos binarios. Esta construcción dual promueve una concepción de los representantes de la alteridad como figuras inasimilables, pertenecientes a un universo distinto, radicalmente ajeno¹⁵⁶.

La teoría constructivista desarrollada por David Bordwell (1996) puede resultar productiva en la realización de un análisis exhaustivo de la configuración espacial. Esta teoría sostiene que los textos filmicos ofrecen claves a las que el espectador aplica una serie de conocimientos denominados “esquemas”. Guiados por éstos, el espectador hace asunciones e inferencias y formula hipótesis sobre los acontecimientos de la historia y las coordenadas espacio-temporales. Esta teoría presupone la participación de un espectador activo que

156 En gran medida, el interés de *El joven manos de tijera* reside en su reescritura de las historias de la creación de vida. En relación con *Frankenstein*, su modelo canónico, presenta una serie de continuidades y rupturas. Entre las primeras, se destaca la equiparación del proceso de hominización con la idea lockiana de la *tabula rasa*. Entre las segundas, la asignación del punto de vista a la criatura y la sustitución del *mad doctor* negativo por un inventor que crea objetos productivos y lúdicos. Finalmente, la principal divergencia radica en su rechazo a cumplir una función pedagógica y a condenar a los sujetos que se atreven a desafiar las limitaciones (sociales, religiosas, morales, científicas) en su búsqueda del conocimiento. El interés de Burton en el mito frankensteiniano se había manifestado con anterioridad en el rodaje de su cortometraje *Frankenweenie* (1984) y, luego, en su propia reelaboración como largometraje animado, *Frankenweenie* (*Frankenweenie*, 2012).

trabaja a partir de los indicios suministrados por el film. Durante el transcurso de éste, el espectador elabora hipótesis que deben ser comprobadas, transformando a la recepción en un proceso dinámico. En éste, según Bordwell, “el observador examina los planos respecto a lo que espera ver y ajusta las hipótesis de acuerdo con ello” (Bordwell, 1996: 112).

La teoría constructivista afirma que la representación espacial se elabora en función de un propósito narrativo. Esta presuposición, aplicada principalmente al modelo del cine clásico, se cumple manifiestamente en la configuración de *El joven manos de tijera*. Su construcción se articula en torno a un principio de comunicabilidad espacial. La intención narrativa requiere que el territorio representado sea claro, total y coherente. Desde el inicio, es necesario que se proponga un “mapa del espacio escenográfico”, es decir, del espacio imaginario de la ficción. Al respecto, Bordwell puntualiza que, en general, “el mapa es más bien una codificación y un almacenaje selectivo de los elementos más sobresalientes narrativa y espacialmente” (*Ibid.*: 113). Si bien el espectador no puede evocar una réplica detallada del espacio, sí es capaz de descifrar las principales configuraciones que le permiten orientarse en la construcción topográfica. La comunicabilidad se sustenta en el establecimiento temprano de un mapa del espacio global del film orientado a explicitar la ubicación de los ambientes representados.

En *El joven manos de tijera* esta cartografía se establece a través de la conjunción de dos *travellings* aéreos, estructurados como planos únicos de larga duración. Se trata de los planos que permiten el pasaje de la primera a la segunda escena y que describen el trayecto que conduce desde la casa de Kim hasta la mansión de Edward en la montaña, atravesando el ámbito de la pequeña comunidad que media entre ambos¹⁵⁷. Desde esta presentación, la función narrativa del mapa del espacio escenográfico se orienta a señalar la delimitación de los dominios enfrentados de lo mismo y lo otro.

Esta necesidad de establecer una delimitación precisa requiere la proposición de un repertorio de figuras de la demarcación. Éstas cumplen la función de indicar la cercanía y, simultáneamente, la abismal separación de los ámbitos. En *El joven manos de tijera*, esta demarcación territorial incluye objetos carcelarios como rejas o jaulas. Estos elementos se

157 Estos planos se caracterizan por proponer un recorrido de carácter espacial y temporal. A medida que el plano recorre el terreno, se produce una analepsis. De este modo, se propone una imbricación temporo-espacial.

ponen al servicio del señalamiento de la reclusión de la figura de la otredad. La mansión que habita Edward está aislada del resto de la ciudad, a la que no pertenece, por dos rejas: una se encuentra en la base de la montaña y otra rodea la propiedad. Esta doble demarcación parece sugerir la peligrosidad de aquello que se esconde en el interior, aunque, finalmente, ambas resultan fácilmente transgredidas.

Otra figura de la demarcación se encuentra en la recurrente aparición de rutas y carreteras. Los desplazamientos espaciales son constantes y permiten apreciar la distancia, geográfica y simbólica, que separa los ámbitos de lo mismo y lo otro. La mansión de Edward se encuentra en un considerable aislamiento en relación con la ciudad de los alrededores. Las carreteras, como las otras figuras de la demarcación, parecen combinar la función comunicativa, la indicación de la proximidad, con la puntualización rigurosa del alejamiento. Cada figura señala la ambigüedad que la constituye: la imposible reconciliación de la proximidad geográfica y la distancia simbólica (Imagen 7).

Esta misma delimitación puede analizarse en la dimensión de los espacios institucionales. Su representación señala claramente la no pertenencia del protagonista a estos marcos institucionales. En la ciudad se hallan un banco, una escuela, un centro comercial, un local de comida rápida, una comisaría y un juzgado. Estos lugares se introducen en el relato a través de planos de establecimiento estáticos de sus fachadas. En éstas, se hace hincapié en la función social que los define mediante la incorporación de carteles. La representación, sin embargo, desnaturaliza estos dominios de lo social. A través de diferentes procedimientos, introduce breves rupturas en su construcción. En algunos casos, como en el plano del banco al que acude Edward, apela a marcados contrapicados que subrayan el poderío de las instituciones en relación con los individuos no inscriptos en ellas. En otros, como en la presentación del centro comercial, recurre a planos oblicuos para acentuar su visión distorsionada. De estas maneras, se propone una mirada desnaturalizada de los ámbitos de la normalidad social y se señala la no inclusión del protagonista.

El binarismo espacial de *El joven manos de tijera* subraya el enfrentamiento de dos territorios. Por una parte, el vecindario característico de las décadas del cincuenta y del sesenta. Su cohesión espacial está asegurada por la falta de referentes históricos o culturales compartidos. La recurrencia a una misma gama cromática, en torno a los colores pálidos

(amarillo, rosa, verde y celeste), pone de manifiesto la homogeneidad de las casas. La reiteración de un parámetro arquitectónico similar en su diseño (una única planta, ventanas pequeñas, jardines austeros) subraya su carácter uniforme. Por otra parte, como desafío a esta dimensión se presenta el dominio habitado por Edward, la lóbrega mansión gótica en la montaña.

El contraste entre el vecindario y la mansión se produce en diversas dimensiones. Por un lado, a partir de la diferencia entre la quietud y el movimiento. El vecindario es presentado, inicialmente, en planos fijos. De este modo, se introduce el inmovilismo de ese entorno suburbano. Éste experimenta una primera ruptura a partir del momento en el que Peg decide visitar la mansión. Desde allí, el relato incorpora el movimiento. Por otro lado, la oposición se construye en el par antinómico horizontal-vertical. No se trata sólo del emplazamiento de la mansión en la montaña, sino que ésta es filmada en *travellings* verticales que refuerzan el sentido ascensional. Por el contrario, los suburbios son filmados mediante *travellings* laterales que acentúan el efecto de horizontalidad (Imagen 8). Si la narrativa gótica implica siempre una emoción del espacio, debería acotarse que se trata de una emoción del espacio vertical. La necesidad de huir del dominio de lo pragmático se expresa en esta preponderancia de lo alto, de aquello que señala un gesto ininterrumpido de huida del mundo. También la iluminación señala la diferencia entre la luz diurna del vecindario y la penumbra permanente de la mansión. Si la transparencia de la ciudad permite apreciar sus apariencias, la oscuridad remite a aquello no visible o que escapa al control racional de los sentidos. La estética *kitsch* de la comunidad, la predilección por los colores llamativos y los múltiples objetos que decoran las casas, implican un contraste evidente con el vacío y el despojamiento de la mansión. Los amplios salones no ornamentados, los techos abovedados, el gris de las paredes y de las máquinas (en una dislocada reconstrucción del imaginario maquínico del siglo XIX), indican un rechazo extremo a la concepción utilitaria del espacio del vecindario. Si la pequeña ciudad responde a una noción del espacio centrada en lo útil y en la acumulación, característica de la sociedad de consumo, la propiedad de Edward implica la entrada en un universo imaginario. La morada negra procedente de los cuentos de terror se opone a las casas de los suburbios de los Estados Unidos. Así, el cuento de hadas se constituye como el opuesto del *kitsch* consumista.

3- La guarida gótica

En la composición binaria diseñada, los contrastes se refuerzan por la apelación a los principales tópicos espaciales de la narrativa gótica para caracterizar el dominio habitado por Edward. En su configuración se recurre a los rasgos determinantes de su origen en la arquitectura medieval. Este estilo arquitectónico, dominante en la Baja Edad Media, se distinguió por la conversión de la desmesura en su categoría estética privilegiada. A diferencia de la búsqueda clásica de la armonía, el equilibrio y la economía en el empleo de los recursos, la arquitectura gótica se centró en aquello que escapaba a lo mensurable. La construcción de las catedrales, emblemas de este período¹⁵⁸, se rigió por la preponderancia que el efecto de lo inmenso debía tener en los feligreses. Esta búsqueda determinó la elección de los procedimientos necesarios y las dimensiones requeridas. La desmesura fue así uno de los ejes que condujo al deslumbramiento de quienes contemplaban la magnificencia de las catedrales medievales¹⁵⁹. Si la desmesura fue el principio rector de la arquitectura gótica, su espectro puede percibirse todavía en los espacios del CGC. En *El joven manos de tijera*, su aparición se vislumbra en el exceso de las dimensiones humanas detentado por la mansión. Esta desmesura no se limita a la cuantificación de su tamaño y proporciones, sino que se incrementa por su presentación a través de *travellings* ascendentes. Éstos planos también recurren a pronunciados contrapicados que acentúan la

158 En general tiende a considerarse que las catedrales más notables construidas en el período de esplendor de la arquitectura gótica en Francia son: Saint-Denis, Sens, Amiens, Chartres y Reims, entre otras.

159 Wilhelm Wörringer señala que esta tendencia a la desmesura genera el enfrentamiento de la arquitectura gótica con la arquitectura clásica y relaciona esta contraposición con la existente entre lo dionisiaco y lo apolíneo en la filosofía nietzscheana. En sus palabras, “el desenfreno subversivo, la reivindicación de la naturaleza salvaje contra la civilización, de la sabiduría lindante con el horror, del éxtasis de la embriaguez (Nietzsche) concuerda con la abstracción de lo inorgánico, la expresión de la vida interior, la movilidad centrífuga, la fuerza de expresión, la asimetría” que definen la concepción gótica de la arquitectura (Wörringer, 1967: 163).

inmensidad del edificio. La sumatoria del movimiento y la angulación propicia un efecto de majestuosidad frente a su contemplación.

A su vez, debe recordarse la predilección de la arquitectura gótica por la inclusión del hombre en la naturaleza. Su arquetipo se basó en los refugios naturales; fundamentalmente en las cavernas, consideradas una confluencia sintética de las dos principales moradas naturales del hombre: el útero y el sepulcro. Su arraigo en la tierra, la ausencia de una delimitación clara en relación con la roca de la que formaba parte, la convertía en la manifestación privilegiada de la concepción gótica de la morada negra. Este espacio de encierro adquirió diversas figuras en las representaciones literarias y cinematográficas; sin embargo, el sustento de sus concepciones espaciales no varió.

En la narrativa gótica la trama se organiza siempre en función de un *locus*. Las moradas negras, caracterizadas por el extremismo de su aislamiento, constituyen algo más que el escenario del drama. La lucha por su apropiación se erige como el conflicto central de los relatos. Desde el inicial *El castillo de Otranto*, el combate por el territorio articula la narración y formaliza la acción. El intento de Edward de insertarse en el marco comunitario se inscribe en este linaje de historias centradas en las querellas por el espacio. Si el conflicto estructural se relaciona con la posesión o apropiación de los diferentes dominios, o con la posibilidad de inserción en los contornos del cuerpo social, el drama se desarrolla en esta batalla declarada por la defensa o la invasión territorial.

En *El joven manos de tijera*, la recurrencia a la espacialidad gótica también se aboca a la recuperación de ciertas figuras e imágenes constitutivas de esta narrativa; en particular, en la caracterización del entorno reclusivo del protagonista. La inscripción del film en el modo fantástico resulta consustancial a la elección del personaje, definido como un habitante de la periferia, un sujeto aislado de la comunidad. Su ubicación es un desplazamiento, un alejamiento del centro. Rosmary Jackson (1986) recurre a la noción de “espacio paraxial” para definir los territorios situados a cada lado del eje principal. Para Jackson, la literatura fantástica elabora su narrativa a partir de la amenaza que este ámbito ejerce sobre el central. En *El joven manos de tijera* se materializa la idea de un espacio paraxial y se le atribuye una serie de propiedades relacionadas con las moradas negras de la literatura gótica. Así, el film se inscribe en “una tradición cinematográfica en la que la casa se mostraba como el foco

principal, como el escenario solitario y tenebroso en el que la desgracia cae sobre los protagonistas” (Arza: 2004: 97). Entre las figuras más evidentes de esta tradición se encuentra el marcado arcaísmo de estas mansiones o castillos abandonados. La supervivencia de la mansión de Edward se opone a la comunidad que la rodea, liberada de toda relación con la historia.

Al mismo tiempo, este arcaísmo confluye con un marcado anacronismo. La irrupción de lo anacrónico constituye un tópico de las consideraciones topográficas del modo fantástico, dado que permite espacializar las confusiones temporales. La anacronía posibilita la yuxtaposición de distintos tiempos: el pasado, el presente y el futuro. Esta pérdida de la secuencia cronológica puede percibirse en la imposibilidad de adjudicar un tiempo preciso a *El joven manos de tijera*. Su temporalidad se construye a través de la sumatoria equívoca de informantes anacrónicos. En su construcción se alternan elementos tecnológicos de fines del siglo XX, como reproductores de discos compactos; vestuario y edificaciones de mediados del mismo siglo; y la mansión que remite a los castillos góticos configurados por el imaginario romántico del siglo XIX.

Más allá de esta identidad escindida, otra característica recurrente es su irrupción sorpresiva. La aparición de estas propiedades siempre resulta inesperada, imprevisible. Se las aísla de las ciudades para señalar la absoluta distancia que las separa de su exterior. Para conseguir este señalamiento, se apela a la problematización de la visión: Peg percibe la mansión a través del espejo de su auto (Imagen 9). Esta apelación al espejo resulta sintomática dentro de la narrativa gótica. Allí, el espejo funciona como la superficie comunicante de diferentes planos de existencia. Lo imaginario y lo real confluyen en la imagen proyectada. En su delgada superficie se ponen en contacto dominios extraños, opuestos y, muchas veces, irreconciliables. En palabras de Jackson,

muchos de los mundos extraños del *fantasy* moderno se localizan en, o a través, o más allá del espejo. Son espacios que están detrás de lo visible, detrás de la imagen, presentando áreas oscuras de las que puede surgir cualquier cosa (Jackson, 1986: 40).

La visibilidad de la mansión a través de su imagen reflejada en el espejo pone de manifiesto la preocupación del modo fantástico por la temática de lo visible. Por ello, “la topografía

del fantástico moderno sugiere una preocupación por los problemas de visión y visibilidad, ya que se estructuran alrededor de imágenes espectrales: espejos, cristales, reflejos, retratos, ojos” (*Ibid.*: 41). Estas mediaciones permiten hacer visible lo invisible.

Este lugar invisible, aislado y arcaico se encuentra, además, rodeado por distintos elementos climáticos que duplican su extrañeza. La nieve, un recurso frecuente en la narrativa gótica (presente también en *Criatura de la noche*), se introduce en escenas claves del film. También se suma la niebla, un elemento inseparable del clima melancólico que se imprime a esta morada. Esta diferencia entre los cristalinos dominios comunitarios y los opacos territorios paraxiales, abrumados por elementos que obstaculizan su visión, recupera una certeza de Jackson: los parajes góticos son espacios desolados, “vacíos e indeterminados, menos definibles como lugares que como espacios, como huecos blancos, grises o sombreados” (*Ibid.*: 40).

En el interior de las moradas se repite el aislamiento. La narrativa gótica se ordena como un juego de cajas chinas. La duplicación produce la sensación de infinitud que orienta también la estructura narrativa -la narrativa gótica describe círculos, proponiendo la ausencia de clausura. En esta economía, el ático ocupa un lugar destacado. Éste, de acuerdo con María Negroni (1999), es habitado por los testigos silenciados de la sociedad. Edward espera allí, luego de la muerte de su inventor, para ser concluido. El ático funciona como un territorio seguro cuando el resto de los espacios son invadidos por los representantes del exterior. Este encierro voluntario es la reacción frente a la cercanía del afuera. Si en el cine de terror, el ático es el terreno donde ocurre lo siniestro, la inversión operada en este film lo convierte en la guarida protectora del otro, el territorio donde puede evadirse la persecución tenaz de los representantes del orden social.

Su ubicación en la montaña refuerza la capacidad estratégica de su emplazamiento. La morada negra funciona como un centro indudable de poder. Su posición dominante, su ubicación privilegiada, permite la visibilidad del exterior y la opacidad del interior. Su construcción recuerda una fortaleza caída en el olvido. Finalmente, la compenetración del espacio y quien lo habita conduce a una equiparación de ambos. La mansión en la montaña duplica a Edward. Su aislamiento, su vastedad, su arcaísmo, su anacronía y su invisibilidad, constituyen al sujeto y su ámbito.

4- Comunidad

Edward ocupa las periferias de la sociedad, es un habitante de sus contornos. Desde esa posición, sin embargo, deviene una amenaza para el orden social. El peligro que representa no depende necesariamente de su accionar, o de su voluntad, sino de su propia existencia. Su presencia resulta perturbadora. Por ello, el equilibrio sólo puede sostenerse a través de la separación rigurosa de los espacios. El conflicto, por consiguiente, estalla cuando esa frontera es transgredida.

La presencia de Edward puede ser inicialmente tolerada. La calle se postula como el primer lugar de convivencia. Este ámbito se hace presente de manera recurrente y se acentúa la participación del protagonista en los acontecimientos del vecindario. Las calles y sus sustitutos (centros comerciales, escuelas, juzgados) se instalan como los ámbitos de la convivencia temporaria. Estos dominios se representan en planos generales, no sólo por una necesidad de amplitud, sino porque están regidos por la intención de señalar la copresencia en el campo de los distintos personajes: los representantes de lo otro y de lo mismo. Hasta ese punto, entonces, la convivencia en un territorio común se evidencia a través del empleo del campo compartido.

A pesar de esto, la integración nunca deja de ser parcial y la inclusión de este representante de la alteridad no llega a realizarse por completo. La supervivencia de una línea divisoria imaginaria se materializa en el empleo de ciertos recursos del montaje. Así, en el film se propone una representación homogénea de los miembros de la comunidad que excluye a Edward. En las dos escenas que muestran los diálogos telefónicos sostenidos por las vecinas, se recurre al procedimiento del plano/contraplano. Este procedimiento es utilizado habitualmente para dar cuenta de la pertenencia de dos encuadres a un mismo espacio. Sin embargo, en estos casos se lo utiliza para producir una anulación de la distancia existente entre los ámbitos presentados. De esta manera, se genera la impresión de inclusión en un

mismo espacio. Las hablantes se representan en una situación de copresencia y se subraya, de este modo, su homogeneidad. Por otro lado, la simultaneidad con la que se relatan la partida y la llegada de los habitantes masculinos del barrio indica, con ironía, la masificación de sus conductas. La mostración de las largas hileras de mujeres esperando que Edward les corte el cabello, se lo corte a sus mascotas o pade sus árboles, también se orienta a subrayar el funcionamiento de este proceso homogeneizador.

La noción que domina esta construcción espacial es la de comunidad. La comprensión del rol que ésta cumple en el film requiere tener en cuenta la “teoría de la comunidad” desarrollada por Zygmunt Bauman¹⁶⁰. La posibilidad de propiciar un cruce de esta teoría con el discurso cinematográfico se debe a la importancia adjudicada al espacio en el análisis de la contemporaneidad realizado por este sociólogo polaco. En su explicación, el afianzamiento de la búsqueda comunitaria surge como respuesta a la incertidumbre característica del período de la “modernidad líquida”. Frente a la creciente licuefacción de la vida moderna, los sujetos se recluyen en la seguridad comunitaria. Ésta se postula como la promesa de un refugio eficaz ante los efectos devastadores de la globalización. La potencia de las fuerzas desintegradoras impulsadas por la modernidad líquida fomenta la recuperación de las evocaciones paradisíacas de la idea de comunidad. Dentro de esta perspectiva, la comunidad ideal sería un completo “*mappa mundi*: un mundo total, que proporciona todo lo necesario para una vida significativa y gratificante” (Bauman, 2005b: 183). El mundo comunitario está completo porque todos los demás son irrelevantes u hostiles. Bauman indica que “la armonía interna del mundo comunitario reluce y centellea contra el fondo de la oscura y enmarañada jungla que empieza del otro lado del portal” (*Ibid.*: 183). Si la modernidad líquida y la fluidez de las tecnologías de la comunicación convierten en vaporosos los límites de la comunidad, entonces ésta comienza a ser percibida como “una fortaleza asediada y bombardeada por enemigos externos y desgarrada por los disturbios internos” (*Ibid.*: 21).

La defensa del dogma comunitario impulsa la demonización del otro. Esta conversión es requerida por la incertidumbre ontológica experimentada por los integrantes de la comunidad. Su clausura, su renuencia a aceptar la existencia de algo exterior a sus límites,

¹⁶⁰ La teoría de Bauman sobre la comunidad se desarrolla principalmente en textos como *Modernidad líquida* (2005), *Comunidad* (2005) y *En busca de la política* (2006).

configura uno de los aspectos centrales de la representación espacial de *El joven manos de tijera*. Esto se puede plantear en dos dimensiones: por una parte, en la exclusión casi absoluta de todo espacio exterior. Éste permanece fuera de campo y sólo se actualiza breve y esporádicamente. Por otra parte, el representante de la otredad, quien parece ser extraño a la comunidad, pertenece en realidad a su límite. Es, al mismo tiempo, exterior e interior, propio y ajeno. Es un mal tolerado, una proximidad no elegida.

A su vez, el funcionamiento de la comunidad no requiere que sus miembros sean iguales en todos los aspectos. Sólo es necesario que las semejanzas jerarquizadas neutralicen las diferencias existentes. Por eso, Bauman precisa que “El aspecto en el que todos somos iguales es decididamente más significativo que todo lo que nos distingue” (*Ibid.*: 187). Las estrategias homogeneizadoras se ponen al servicio de subsumir la diferencia a la norma comunitaria. De manera complementaria, tampoco los representantes de la otredad difieren en todos los aspectos, pero sí lo hacen en un rasgo más importante que los demás. En este juego de similitudes y diferencias se trazan fronteras visibles y rigurosas¹⁶¹. La prosperidad comunitaria depende de su encarnación territorial y del delineamiento de contornos precisos.

Por este motivo, Bauman concluye que la idea de una comunidad inclusiva implica una contradicción en los términos. Toda comunidad es definida por aquello que expulsa de sus límites. En su argumentación, Bauman retoma las investigaciones desarrolladas por Robert Redfield. Este antropólogo norteamericano caracteriza a las comunidades por la confluencia de tres rasgos: -distintivas: la división entre mismidad y otredad es tan exhaustiva como disyuntiva, no quedan casos intermedios, -pequeñas: la comunicación entre sus miembros es omniabarcante y densa, y las señales que esporádicamente llegan desde el exterior se presentan así a una luz desfavorable debido a su rareza, superficialidad y negligencia comparativas; -autosuficientes: “el aislamiento de ‘ellos’ es punto menos que completo, las ocasiones para romperlo son escasas y alejadas en el tiempo” (Bauman, 2005a: 18-19). La unidad comunitaria depende del bloqueo de las líneas de comunicación

161 En gran medida, la preocupación de Bauman acerca de la problemática de la comunidad se vincula con los conflictos suscitados tanto por el funcionamiento efectivo del Estado-nación como por su crisis actual. Por este motivo, en su argumentación adjudica una importancia crucial a las temáticas del “nacionalismo” y el “patrioterismo”.

con el exterior. En este sentido, “la mismidad se evapora una vez que la comunicación entre sus miembros y el mundo externo se hace más intensa y más importante que los intercambios mutuos entre sus miembros” (*Ibid.*: 19).

Bauman señala que la limitación de la propuesta de Redfield reside en que sólo puede aplicarse a comunidades pequeñas con una interacción restringida con el afuera. Sin embargo, la comunidad de *El joven manos de tijera* cumple rigurosamente con su definición y materializa este carácter distintivo, pequeño y autosuficiente. La recurrencia a la matriz de los cuentos de hadas¹⁶² justifica la supervivencia anacrónica de una comunidad de esta clase. De hecho, lo analizado hasta ahora permite comprender que la construcción del espacio apunta a subrayar su aislamiento y demarcación. La separación descrita entre el nosotros y el ellos se configura a partir de la separación de los planos y la delimitación de los dominios de cada sector. La vida comunitaria implica el contacto con una reducida asociación de conocidos, en la que resulta perceptible y llamativa la aparición de un sujeto extraño.

El resultado de este proceso de gestación comunitaria es que ésta sólo puede configurarse como una “comunidad de mismidad”¹⁶³. En esta homogeneidad fundacional se establece la ironía que guía su existencia: la consecución de la seguridad implica la aceptación de la renuncia a la libertad individual. Para Bauman, allí radica la necesidad comunitaria de desarrollar estrategias que le permitan transformar a la comunidad “de un temido adversario de la libertad de elección individual, en una manifestación y reconfirmación (genuina o ilusoria) de la autonomía individual” (Bauman, 2005b: 84). La consecución de esta cohesión puede estar dada por la existencia de una amenaza verdadera o supuesta o por algo que representa la figura del enemigo público. Toda comunidad sostiene su existencia a partir de aquellas otras que suprime. En este sentido, la figura del otro resulta central en la

162 Esta matriz se encuentra presente desde el prólogo, en el que una abuela le cuenta a su nieta la historia que constituye el centro del film, en el marco de una habitación infantil ambientada en concordancia con las ilustraciones de los cuentos de hadas.

163 Según Bauman, “En tanto necesitan ser defendidas para sobrevivir, y necesitan apelar a sus propios miembros para garantizar su supervivencia mediante las elecciones individuales y la responsabilidad individual de esa supervivencia, todas las comunidades son una *postulación*, un proyecto y no una realidad, algo que viene *después* y no *antes* de la elección individual” (Bauman, 2005b: 180).

conformación comunitaria. Al respecto, Bauman puntualiza que en “En la figura del extraño (que no es sólo el ‘desconocido’, sino el *ajeno*, el que está ‘fuera de lugar’), los temores de la incertidumbre, presentes en la totalidad de la experiencia de la vida, encuentran su encarnación ávidamente buscada y por tanto bienvenida” (*Ibid.*: 137). La demarcación del peligro exterior es un requisito imprescindible en el proceso de conformación comunitaria. La exclusión de sus otros es una parte nuclear de la construcción de la mismidad.

5- Reclusión invasiva

El joven manos de tijera constituye un ejemplo privilegiado de los abordajes propuestos por el CGC para pensar la espacialización de la otredad. El texto parte de una situación de orden en la que las esferas de lo mismo y lo otro se encuentran aisladas. La ruptura se ocasiona cuando el representante de la otredad incursiona en el territorio de la normalidad social. Como ya fue señalado, su entrada genera una aceptación inicial, cristalizada en las obras escultóricas realizadas por Edward con los árboles del vecindario. En ellas se pone de manifiesto no sólo su inclusión, sino la transformación del espacio público propiciada por su llegada. Esta intervención estética se postula como el logro de la convivencia.

Sin embargo, también es una acción sobre el espacio la que desencadena la animosidad de la comunidad: la entrada del protagonista en la propiedad de Jim. A partir de allí, se lo considera una amenaza concreta a la supervivencia del vecindario. Edward deviene así en un enemigo público, en una condensación de la inseguridad padecida por los habitantes de los suburbios. Su violación de la propiedad privada, cimiento indudable de la arquitectura comunitaria, pone en movimiento las acciones que conducen al repudio final.

Si el orden es puesto en crisis a través de una alteración del espacio, su recuperación depende, nuevamente, de un reestablecimiento del orden topográfico. Peg, constituida en vocera de la voluntad colectiva, se encarga de subrayar la necesidad de reconquistar el

equilibrio social perdido: Edward debe volver a su hogar para recuperar la armonía previa. Expulsar al otro del espacio público es la única estrategia que puede aplacar la hostilidad que despierta su presencia. En este punto, la comunidad apela a efectivas políticas de confinamiento. Éstas suelen emplearse como un gesto extremo ante el otro, interior o exterior, renuente a las prácticas de las tecnologías normalizadoras.

Al mismo tiempo, debe precisarse que la reclusión final es tanto impuesta como elegida. La voluntad de supresión comunitaria coincide con la voluntad de alejamiento de Edward. Si desde un punto de vista, el encierro es concebido como una forma de evitar la contaminación y la peligrosidad del otro; desde el punto de vista inverso, remite a la certeza romántica del necesario recurso a un encierro literal que permite evadir el enclaustramiento que supone la aceptación sumisa de las pautas del orden cultural. Así, los muros de la mansión en la montaña son más permeables que las paredes invisibles que aseguran el funcionamiento de la comunidad.

El escape reclusivo acentúa la distancia existente entre Edward y la comunidad. En tanto ésta se construye a partir de la repetición de los principios homogeneizadores, Edward se configura como la figura de una otredad individualizada. No alegoriza una otredad particular, sino que se erige en el representante de una otredad radical. Ningún colectivo reclama su pertenencia. Esta renuencia a ser incluido en una comunidad lo constituye como representante extremo de la diferencia, de la otredad en su carácter inasimilable. En ese rasgo que lo aísla se encuentra la fortaleza del monstruo, la potencia activa del agente de la otredad.

La frágil clausura del film introduce, al respecto, cuatro aspectos relevantes. El primero es el viaje circular que describe la narración. Edward comienza y concluye la historia recluso en su territorio. Esta preponderancia de la circularidad se vincula con el repudio gótico tanto a la noción de progreso como a la mirada esperanzadora en el devenir de la historia. Los viajes concluyen en el mismo lugar en el que se iniciaron. Rosmary Jackson (1986) deriva de este rasgo la función subversiva de la literatura gótica. Su carencia de fe en las nociones orgánicas de totalidad vence todo rasgo optimista de confianza en el progreso y, por ello, se configura como la negación radical del positivismo de fines del siglo XVIII y sus múltiples variantes posteriores.

En segundo lugar, esta mansión representa tanto el enclaustramiento de Edward como la consecución de su libertad. Fiel al ideal romántico que sustenta el film (materializado en su recuperación de la figura del artista solitario, melancólico e incomprendido por su marco histórico), el alejamiento de la sociedad implica la obtención de un mayor margen de libertad. La prisión y la libertad coinciden en una misma definición espacial y, por oposición, el espacio comunitario equivale a una novedosa forma de aprisionamiento. Por eso, la reclusión gótica puede percibirse como una de las formas que adquiere la resistencia ante los intentos normalizadores y disciplinarios.

En tercer lugar, la historia romántica, que funciona como el sustento de la matriz melodramática del texto filmico, se clausura con una nueva construcción espacial: cada uno de los protagonistas, Kim y Edward, concluye ocupando el fuera de campo del otro. Si bien es un fuera de campo que se actualiza, su empleo señala la irreconciliable distancia que los separa. Este procedimiento es el encargado de explicitar la demarcación de los espacios, la imposible pertenencia de ambos a un mismo territorio. A pesar de la cercanía espacial, los espacios y los sujetos pertenecen a encuadres sociales inconmensurables.

Finalmente, se presenta un último elemento destacable, que relativiza las aseveraciones previas: en la comunidad nieva. Si la nieve se postula como el aporte de Edward a ese vecindario suburbano, su irrupción anual implica que su expulsión no pudo ser definitiva. La ocupación del espacio público a través de los copos de nieve indica la persistente presencia mediada del monstruo.

En este sentido, la reclusión en la montaña no implica el abandono de la política de re-apropiación territorial, sino que supone el desarrollo de estrategias oblicuas de participación en la cerca comunitaria. De esta manera, se desafía el orden cerrado de la comunidad y se amenaza la supervivencia de una concepción binaria de la otredad basada en la separación de los territorios y en la demarcación precisa de sus límites. Por el contrario, la delicada invasión de la nieve sugiere la posibilidad de encontrar mecanismos que cuestionen la efectividad de la reclusión y anuncia el hallazgo de soportes novedosos para la práctica invasiva de la seguridad comunitaria. Así, la nieve denuncia el carácter imaginario de la confianza de la comunidad en su capacidad para erradicar definitivamente a los monstruos.

X- Espacios productivos (*The PianoTuner of EarthQuakes*)

1- La cultura de la apropiación

Surgidos del mundo de la animación, los hermanos Stephen y Timothy Quay realizaron en 2005 *The PianoTuner of EarthQuakes*¹⁶⁴. En el frenesí intertextual que suelen poner en escena en sus films, se destaca en este caso la apelación a dos exponentes claves de la literatura latinoamericana: Felisberto Hernández y Adolfo Bioy Casares¹⁶⁵. La recurrencia al autor uruguayo¹⁶⁶ se centra en su célebre *nouvelle Las hortensias*, en tanto la aparición del autor argentino¹⁶⁷ se debe al diálogo establecido con su novela *La invención de Morel*. La recurrencia a ambos autores se atestigua desde la elección de los nombres de los dos

164 Los hermanos gemelos Stephen y Timothy Quay (1947-) estudiaron en la Universidad de Artes de Filadelfia, en su país natal, y en el Royal College of Art en Londres, ciudad en la que residen desde 1969. Formados como ilustradores, la mayor parte de sus cortometrajes se basan en la técnica del *stop motion*. Entre sus múltiples y reconocidas obras sobresalen: *Nocturna Artificialia* (1979), *The Eternal Day of Michel De Ghelderode* (1981), *The Cabinet of Jan Švankmajer* (1987), *Street of Crocodiles* (1987), *Stille Nacht I* (1988), *The Calligrapher* (1991), *De Artificiali Perspectiva* (1993), *Are We Still Married* (1993), *Duet* (2000), *In Absentia* (2000), *Songs for Dead Children* (2003) y *Maska* (2010). *The PianoTuner of EarthQuakes* es su segundo largometraje de acción real después de *Institute Benjamenta* (1995).

165 Debe señalarse que ambos autores son analizados por María Negroni (2009) en su ensayo sobre la deriva de la literatura gótica en América Latina. Para Negroni, la literatura fantástica latinoamericana constituye una de las variantes de la narrativa gótica.

166 Felisberto Hernández (1902-1964) publicó por primera vez *Las hortensias* en la revista uruguaya *Escritura* en 1949. Entre sus obras previas deben mencionarse: *Fulano de tal* (1925), *Libro sin tapas* (1929), *La cara de Ana* (1930), *La envenenada* (1931), *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) y *El caballo perdido* (1943). Posteriormente, publicó *Nadie encendía las lámparas* (1950) y *La casa inundada* (1964), entre otras.

protagonistas de *The PianoTuner of EarthQuakes*: Adolfo y Felisberto Fernández (sic). Más allá de esa mención explícita, deben señalarse otras correspondencias. Al igual que en *Las hortensias*, aquí se manifiesta una perturbadora fascinación por las muñecas. También se construye un teatro-vitrina desde donde se asiste a las representaciones de las que aquellas participan. En la *nouvelle*, Horacio organiza en un gran salón tres habitaciones de vidrio para que funcionen como escenarios de sus fantasías. En esta circulación del deseo, la presencia del vidrio resulta clave porque añade a la función teatral la apariencia del recuerdo. En ese marco, el gran proyecto del protagonista consiste en conseguir que el fabricante otorgue a las muñecas la calidez y la anatomía del cuerpo femenino. Horacio requiere la adecuación del cuerpo de las muñecas al de sus originales porque descuenta que aquéllas poseen un alma semejante a la humana. Por eso, se pregunta si “¿necesariamente la transmigración de las almas se ha de producir sólo entre personas y animales?” (Hernández, 2011: 36). Esta búsqueda del componente en el que confluyen lo humano y lo inanimado estructura el relato. En esa misma presunción se articula *The PianoTuner of EarthQuakes*. Si la presencia de *Las hortensias* se limita a la irrupción de algunos de sus motivos privilegiados, la incidencia de *La invención de Morel* resulta más contundente y productiva. El fugitivo que narra la historia describe la sorpresa que le produce apreciar que “En las rocas hay una mujer mirando las puestas del sol, todas las tardes” (Bioy Casares, 2003: 32). Esta misma situación desencadena el conflicto en *The PianoTuner of EarthQuakes*. Tanto en el texto literario como en el filmico, la admiración obsesiva articula la narración y pone en juego el deseo del protagonista. El film también recupera la aparición simultánea de dos soles, la exploración de los procesos de creación y de la relación del arte con su referente, la isla solitaria como marco de la acción, la gestación de dispositivos destinados a contrarrestar ausencias y el anticipo de la eternidad compartida, aunque en el territorio cerrado del arte o la memoria.

167 La publicación de *La invención de Morel* en 1940 supuso la consagración literaria de Adolfo Bioy Casares (1914-1999). En su vasta obra, en la que se destaca su afición por la literatura fantástica y el género policial, sobresalen las novelas *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969), *Dormir al sol* (1973) y la colección de relatos *Una muñeca rusa* (1990). También escribió *Los que aman, odian* junto con Silvina Ocampo (1946) y diversos libros en colaboración con Jorge Luis Borges, bajo los seudónimos H. Bustos Domecq y B. Suárez Lynch, como *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) y *Dos fantasías memorables* (1946).

El vínculo establecido por este texto filmico con *Las hortensias* y *La invención de Morel* lo hace participar en la tendencia contemporánea a concebir al campo artístico como un repertorio de instrumentos a utilizar. En *Postproducción, Estética relacional y Radicante*, Nicolas Bourriaud propone una amplia serie de categorías para pensar este funcionamiento del arte contemporáneo. En principio, retoma la noción de “postproducción”, surgida del ámbito de la televisión, el cine y el video. Según Bourriaud, “Desde comienzos de los años noventa, un número cada vez mayor de artistas interpretan, reproducen, reexponen o utilizan obras realizadas por otros o productos culturales disponibles” (Bourriaud, 2007: 7). En este sentido, se manifiesta una notoria voluntad de inscribir la obra en el interior de una red de significaciones y ya no considerarla como una forma autónoma u original. De esta manera, “la obra de arte contemporánea no se ubicaría como la conclusión del ‘proceso creativo’ (un ‘producto finito’ para contemplar), sino como un sitio de orientación, un portal, un generador de actividades” (*Ibid.*: 16).

En ese marco, el artista se define como un “semionauta”, un experto en promover recorridos imprevistos entre los signos¹⁶⁸. En esas travesías, los objetos encuentran nuevos usos potenciales. Por eso, Bourriaud apela a la imagen del mercado de pulgas para definir esta nueva modalidad del arte como lugar donde convergen productos de múltiples procedencias a la espera de nuevos usos. Así, “la historia del arte constituye un repertorio de formas, posturas e imágenes, una caja de herramientas de la que cada artista puede sacar algo” (Bourriaud, 2009: 196).

Si bien la apropiación de materiales y textos previos es consustancial a la práctica artística, y el postmodernismo se definió a través de la proliferación abrumadora de mecanismos intertextuales, Bourriaud indica que se trata de fenómenos diferentes. Según su argumentación, en las últimas dos décadas se asistió a la aparición de una nueva cultura, que denomina “cultura del uso” o “cultura de la actividad”. En ésta, la apropiación resulta el momento principal de la creación artística. A través de su operatoria, el arte se configura como una cadena infinita de contribuciones que se enlazan y combinan. De este modo, “la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos

168 En *Formas de vida*, precisa que “Llamaremos semionauta al artista que inventa recorridos personales a través de los signos. Un semionauta imagina itinerarios y los señala con obras, acciones y proyectos. Se emplea a trazar líneas de pensamiento en el campo de los fenómenos sociales, culturales o mentales” (Bourriaud, 2009: 109).

interconectados, como un relato que continuaría y reinterpretaría los relatos anteriores” (Bourriaud, 2007: 17). En este aspecto se establece la distancia entre el arte postmoderno de la cita y el arte contemporáneo de la apropiación. Para Bourriaud, “Practicar la cita es apelar a la autoridad: midiéndose con el maestro, el artista se posiciona en una línea histórica por la que legitima primero su propia posición pero también, tácitamente, una visión de la cultura por la cual los signos ‘pertenecen’ inequívocamente a un autor (el artista x o y), a quien el trabajo presente remite” (Bourriaud, 2009: 196). El arte de la cita naturaliza la ideología de la propiedad privada de las formas por el mero hecho de tejer un vínculo indisoluble entre éstas y la autoridad de una firma individual o colectiva. Por el contrario, el arte de la apropiación se funda en una abolición de la propiedad de las formas. En gran medida, esta nueva cultura deriva de las proposiciones esgrimidas por Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor” en 1968¹⁶⁹. En ambos casos, Barthes eleva la tarea del lector, alienta su carácter activo, y relega al autor. Al respecto, Bourriaud señala que “Dado que se escribe leyendo y que se produce una obra de arte en tanto que observador, el receptor se vuelve la figura central de la cultura –en desmedro del culto al autor” (Bourriaud, 2007: 114). En esta nueva fase de la cultura, tanto el creador como el consumidor se definen a través de una nueva figura: la del “usuario de formas”. Esta concepción del usuario de formas tiene dos consecuencias notables. Por un lado, al generar comportamientos en el receptor, desafía y contradice la cultura pasiva que opone mercancías y consumidores. Por otro, propicia la emergencia de un “comunismo de las

169 En “La muerte del autor”, Barthes propone una de las críticas más radicales a la categoría de autor. Allí, precisa que la escritura funciona como la destrucción de toda voz y todo origen y como el territorio en el que se pierde la identidad del cuerpo que escribe. Luego de explicar las condiciones históricas, sociales, económicas y filosóficas que propiciaron la hegemonía de la noción de autor, Barthes plantea su prescindencia actual. A partir del desarrollo de la lingüística, el autor puede ser desplazado porque se constata que la enunciación constituye un proceso vacío que funciona sin que sea necesario completarlo con las identidades empíricas de sus interlocutores. A su vez, Barthes temporaliza la diferencia entre la figura tradicional del autor (antecedente y padre de su texto) y el “escritor moderno” (quien nace de manera simultánea a su texto). Barthes explicita su concepción del texto como “un espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (Barthes, 1987: 45). En este sentido, las propuestas de Bourriaud parten de estos principios, aunque evitan asumir las consecuencias del mito romántico del lector que puede desprenderse de las teorías barthesianas.

formas”, un terreno cultural en el que las obras pertenecen a todos los sujetos. Para Bourriaud, lo llamativo de esta nueva etapa de la cultura reside en su oposición al modelo socio-económico neoliberal. La coincidencia entre esta visión “colectivista” del arte y la imposición del neoliberalismo en gran parte del mundo supone pensar que el universo de las formas concentra lo reprimido de ese sistema. El arte de la apropiación se inscribe así como una transgresión de la estructura socio-económica hegemónica.

Si los procesos de apropiación se proponen como uno de los rasgos centrales que definen la fase actual del arte, entonces los films del *corpus* ocupan un lugar destacado en esta cartografía. *The Piano Tuner of EarthQuakes* es representativo de las operatorias que rigen la construcción de los otros films¹⁷⁰. A su vez, se instala en un espacio privilegiado por su apropiación simultánea de los textos literarios latinoamericanos mencionados; pero también la apropiación de textos europeos como el *Tratado sobre los maniqués (Traktak o manekinach, 1936)* de Bruno Schulz, *El castillo de los Cárpatos (Le Château des Carpathes, 1892)* de Jules Verne, *El fantasma de la Ópera* de Leroux, *Locus Solus (Locus Solus, 1914)* de Raymond Roussel y, finalmente, el empleo de muñecos con historia, no construidos específicamente para el film, sino marcados por las huellas de sus usos previos. De esta manera, aún los elementos materiales incluidos proceden de marcos utilitarios anteriores que se manifiestan de alguna manera en su desempeño actual. A su vez, la construcción del espacio constituye una de las dimensiones en las que se explicita esta modalidad operativa del arte contemporáneo.

2- El espacio onírico

170 En este sentido, podrían destacarse las apropiaciones de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* de los recursos del cine primitivo y de los movimientos cinematográficos expresionista y surrealista; la apropiación de los tópicos de la narrativa vampírica en *Criatura de la noche*; la apropiación de las versiones de Frankenstein en *El joven manos de tijera* o la apropiación de las historias de casas embrujadas en *Los otros*. En todos los casos, se evade la tentación postmoderna de la cita, de la apelación a la figura del autor de la obra original, y se elabora un proceso de apropiación heterogéneo y activo.

Las teorías sobre el cine prestaron una notable atención a la definición temporal de este arte. La preponderancia atribuida a esta dimensión propició su concepción como un arte de la temporalidad. Sin embargo, esta valoración implicaba, en una parte considerable de los casos, el desconocimiento o el menosprecio del eje espacial. Frente a este estado de situación, distintos autores intentaron paliar este olvido. Así, se desarrollaron una serie de enfoques teóricos y críticos que colocaron al espacio en el centro de la escena. André Gaudreault y François Jost precisan al respecto que su importancia deriva del carácter icónico del significante cinematográfico. Por eso, sostienen que “la unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial” (Gaudreault-Jost, 1995: 87). Para estos autores, esta relevancia puede abordarse desde otro punto de vista: el espacio figura en el fotograma y el tiempo no y, dado que el fotograma es previo a la sucesión de fotogramas, la temporalidad en el cine debe apoyarse en el espacio para llegar a inscribirse en el seno del relato. Una de las conclusiones que derivan de este principio es que el espacio es el fundamento del significante cinematográfico.

Esta relevancia también puede percibirse en la inevitable inclusión del “cuadro situacional”. El cine narrativo, basado en la noción de personaje, no puede aislar a éste de su entorno, sino a través de procedimientos complejos. Gaudreault y Jost señalan que “el cine es un fenómeno que implica constantemente una multiplicidad de informaciones topográficas” (*Ibid.*: 89). El contexto de los personajes se inmiscuye en el cuadro de manera casi inevitable y de allí deriva la complejidad del significante cinematográfico¹⁷¹.

A partir de esta constatación de la importancia del espacio en la configuración del discurso cinematográfico, es posible retomar la “teoría del espacio narrativo” desarrollada por Stephen Heath en *Questions of cinema* (1981). Allí, Heath sostiene que el espacio cinematográfico se define por los acontecimientos que ocurren en él. Ordena su exposición proponiendo la división del análisis del espacio en dos momentos: en primer lugar, el examen del espacio en cuadro y, en segundo lugar, el estudio del espacio fuera de cuadro, espacio en ausencia y restituido por el montaje o por los movimientos de la cámara. En relación con el primer momento, Heath puntualiza que

171 La importancia del espacio en el cine también se percibe en la proliferación de films basados en el exotismo durante el período del cine primitivo. El cine “estaba destinado a representar [...] a los espectadores un espacio que, en un primer momento, se había presentado ante el aparato y que ellos descubrían, sin haberlo visto jamás” (*Ibid.*: 92).

la composición organizará el cuadro en función de las figuras humanas en sus acciones; lo que entra al cine es una lógica de movimiento y es esta lógica la que centra el cuadro. El espacio del cuadro, en otras palabras, está construido como espacio narrativo. Es la significación narrativa la que en cualquier momento establece el espacio del cuadro para ser seguido y “leído”, y que determina el desarrollo de las sugerencias cinematográficas en sus contribuciones a la definición del espacio en cuadro (Heath, 2000: 19).

En esta definición, las configuraciones del espacio dependen de las acciones desarrolladas por los personajes de la diégesis. Por eso, dado que las imágenes se mueven en el cuadro, se necesita cambiar de éste, a través de movimientos de cámara o del montaje, para asegurar la fluidez de la narración. Pero la recurrencia al montaje, o a los movimientos de cámara, inscribe dos nuevas problemáticas: la fragmentación y el rol del espectador. En relación con la fragmentación, el problema reside en analizar qué asegura la cohesión de un espacio construido de manera fragmentaria. ¿Cómo puede reconstruirse una noción de espacio global ante un universo configurado a partir de la sumatoria heterogénea de fragmentos? Heath plantea una respuesta acorde con su concepción del espacio narrativo: la cohesión es producida por la narratividad. En especial, cuando ésta se construye alrededor del personaje y el punto de vista.

Allí surge el segundo problema: el rol del espectador. Heath sostiene, y éste es uno de los mayores aportes de su teoría, que el espectador es construido como el sujeto unificado y unificador de la visión fragmentada del discurso cinematográfico. Heath indica que “lo único que se mueve en el cine es el espectador que está, inmóvil, frente a la pantalla” (*Ibid.*: 24). La mirada del espectador funciona como el principal operador espacial. En su visión se sutura la fragmentación constitutiva de los espacios cinematográficos. Heath recupera la noción de “sutura”, aparecida en un célebre artículo publicado por Jean-Pierre Oudart en *Cahiers du cinéma* en 1969. Allí, analizando los films de Robert Bresson, Oudart estudia la relación que se establece entre el campo filmico y el campo ausente. Sostiene al respecto que “a todo campo filmico, pues, le hace eco un campo ausente, el lugar de un personaje que coloca en él el imaginario del espectador, al que llamaremos el Ausente” (Oudart, 2005: 53). En esta interacción, las imágenes que se suceden no se imbrican entre ellas, sino que es el campo ausente el que habilita esa articulación. Para Oudart, la sutura consiste en

que, en el marco de un enunciado cinematográfico articulado en un campo-contracampo, a la aparición de un vacío bajo la forma de alguien (el Ausente), le sigue su abolición por alguien (o alguna cosa) situado en su campo. Esta actividad de llenado se realiza en el imaginario del espectador. Éste es el encargado de cubrir los vacíos abiertos por la fragmentación mediante la construcción de su mirada en esas grietas espaciales. Por lo tanto, su mirada constituye el lugar donde confluyen la narratividad, el espacio y el punto de vista.

Finalmente, Heath también retoma los análisis del espacio llevados a cabo por Noël Burch en *Praxis del cine*, en especial los vinculados con el fuera de campo. Para ambos, el espacio del campo y el fuera de campo se definen por su carácter intermitente. Ambas dimensiones se presentan en una rearticulación constante. De allí deriva la inestabilidad del espacio cinematográfico, pero, también, sus posibilidades narrativas. El valor de la construcción del espacio y, en particular, del fuera de campo, reside, como señala Heath, en que “estructurar esta fluctuación puede convertirse en una herramienta poderosa en manos de un realizador cinematográfico” (Heath, 2000: 26). La construcción espacial se presenta como uno de los ámbitos en los que se inscribe la producción de sentido del discurso cinematográfico.

Heath atribuye una importancia capital a periodizar la relación entre espacio y narración. Para ello, recupera las herencias del perspectivismo renacentista presentes en el cine clásico y las confronta con el “cine independiente” (que incluye, en su argumentación, tanto al cine moderno como al experimental). El quiebre introducido por éste se centra en la ruptura de la organicidad del cine clásico y en el desafío lanzado a la supremacía de la causalidad narrativa. Si la economía clásica del film se basaba en otorgarle al espectador una imagen ideal de la escena y convertirlo en un observador ubicuo, el cine independiente propone exploraciones de las dimensiones espaciales y temporales que tienden a desincorporar al espectador.

El cine independiente, según Ana Amado, “aparece aliado a la cuestión del espacio y su inevitable correlato temporal, en sus temas (desplazamientos, nomadismos, traslados, inestabilidad de la sobrevivencia de las ciudades, entre las cuestiones más reiteradas ligadas al presente cultural posmoderno) y como síntoma, exhibiendo de algún modo en su funcionamiento las cláusulas que debilitan o ponen en cuestión las certezas con las que el sujeto observador debiera interpretar al mundo por vía de las imágenes filmadas” (Amado,

2000: 4). En este sentido, la indagación de otros espacios se construye a través de procedimientos igualmente variables. Para Heath, el cine independiente se ocupa de desarrollar distintas instancias de perturbación que desintegran la relación clásica entre espacio, espectador y narración. Diversos procedimientos como la elección de emplazamientos imposibles de la cámara, o su autonomía en relación con el personaje, designan la presencia del dispositivo y cuestionan el propio origen de la narración. Sin embargo, estos recursos no pueden considerarse como integrantes de un repertorio de figuras que de manera inevitable suponga la aceptación del carácter construido del discurso cinematográfico. Por el contrario, en cada caso se apela a procedimientos diferentes para explorar múltiples formas de imbricar o desligar el espacio, la narración y el personaje.

Al respecto, en *The Piano Tuner of EarthQuakes* se exploran nuevas formas de vincular estas tres dimensiones. Allí, la topografía se construye en torno a la gestación de un universo onírico. El ámbito de la otredad se asimila a un ambiente dominado por un clima de sueños o pesadillas. En este sentido, a los múltiples procesos de apropiación ya mencionados debería sumarse la incorporación de dos cuadros célebres de la historia del arte, retomados en la creación de la isla donde se desarrolla la acción. En ambos casos, se trata de obras de artistas interesados en la indagación de lo onírico. Por un lado, se recurre a *La isla de los muertos* (*Die Toteninsel*, 1880) del suizo Arnold Böcklin (1827-1901). Este integrante del movimiento simbolista de la segunda mitad del siglo XIX dio forma a una isla rocosa a la que se acercan un remero y una enigmática figura blanca. Suele identificarse a ésta con Caronte así como suele interpretarse un objeto presente en la barca como un ataúd¹⁷². A su vez, la melancolía y aridez del paisaje y la pequeñez de los personajes ante la monumentalidad de la naturaleza derivan del Romanticismo decimonónico; en particular, del paisajismo romántico alemán de Caspar David Friedrich (1774-1840). Por otro lado, la configuración espacial también apela a *El imperio de las luces* (*L'empire des lumières*, 1954) de René Magritte (1898-1967). La obra de este surrealista belga se recupera por la gestación de un territorio marcado por la incongruencia, evidenciada en el contraste existente entre el cielo diurno, luminoso y despejado, y la plaza y el edificio sumidos en las penumbras nocturnas. La tensión irresoluble entre el día y la noche, la luz y la oscuridad,

172 Bocklin realizó cinco versiones del cuadro. El primero de ellos habría sido encomendado por Marie Berna luego de la muerte de su marido, Georg Berna.

introduce la concepción de una naturaleza onírica que reaparece en *The Piano Tuner of EarthQuakes* (Imagen 10). En el film, lo onírico se configura a través del subrayado de la artificialidad de los espacios representados. El rodaje en falsos exteriores acentúa su carácter escenográfico¹⁷³. La naturaleza construida encuentra en el bosque, el mar y la cueva submarina sus manifestaciones privilegiadas.

En gran medida, este carácter onírico deriva de la ausencia de marcos referenciales. Esta falta promueve la asignación espacial a una dimensión no realista. El vacío referencial se puede vislumbrar en una doble dimensión. Por una parte, en un sentido amplio, en la imposibilidad de determinar cuál es el espacio donde se sitúa la historia. Al respecto, sólo puede señalarse que se propone un imaginario acerca de lo latino¹⁷⁴. Éste (relacionado con las ya mencionadas apropiaciones de Hernández y Bioy Casares) se evidencia en la proliferación de nombres y apellidos de este origen (Assumpta, Fernández, Echeverría), en la denominación de las instalaciones (Villa Azucena), en el acento latino con el que distintos personajes pronuncian el idioma inglés y en elusivas referencias a un terremoto ocurrido en Lisboa que afectó a Salamanca. Al llegar a la isla, Felisberto sólo puede precisar “Vengo de allá”, indicando con un gesto el espacio que se extiende más allá del mar.

Por otra parte, la ausencia de planos de establecimiento genera una creciente confusión espacial. Las distorsiones de la racionalidad arquitectónica y topográfica propician la creación de una topografía imprecisa y variable. Esta imposibilidad de establecer coordenadas espaciales rigurosas y constantes se presenta en correspondencia con la propia ruptura identitaria de quienes habitan la isla. Así, Malvina puntualiza “No sé si estoy en este mundo o en otro” y de allí deriva su interrogante “¿Quién soy?”. De esta manera, la confusión espacial replica la confusión identitaria, la indefinición topográfica duplica la vaguedad de los personajes.

173 El film fue rodado en un estudio de marionetas. La escenografía fue realizada en un modelo de corcho y el agua fue agregada digitalmente. A esta combinación se le sumaron las imágenes con los actores.

174 Esta confusión se repite en el plano temporal. Es imposible aseverar en qué período histórico transcurre la historia, debido a lo evasivo y anacrónico de los informantes temporales.

La indeterminación del espacio onírico se acentúa por la continua inclusión de procedimientos de puesta en abismo. Tras su llegada, a Felisberto se le indica la existencia de un fresco pintado en los muros rocosos que representa su arribo a la isla. Desde ese momento inicial, la puesta en abismo se instaura como el principio que guía las construcciones espacial y narrativa. Los espacios dentro de espacios y las historias dentro de historias constituyen la base del film. La topografía se subsume a este proceso de duplicación. Una maqueta de la isla, incluida en una cúpula de cristal, es observada atentamente por el Dr. Droz. Sobre esa superficie, asiste a los eventos que ocurren efectivamente en el espacio representado. Estas duplicaciones se incrementan hacia el desenlace. En primer lugar, a través de la invitación del Dr. Droz a Felisberto para que participe de la función de ópera mediante la cual pretende curar a Malvina. Esa ópera no sólo se suma a la cadena de representaciones dentro de representaciones, sino que es una réplica de la primera secuencia del film. La reconstrucción del trauma de Malvina se produce para asegurar su salvación. En la clausura, Felisberto y Malvina permanecen recluidos en el interior de uno de los dispositivos que contenían a los autómatas. Así, se materializa la fusión entre la puesta en abismo espacial y la narrativa. Este predominio de la puesta en abismo también inscribe al film en el dominio del arte contemporáneo, dado que, como señala Pascal Bonitzer, en éste la representación se ofrece como un *trompe-l'esprit*. Esto se debe a que “La obra representa un drama que transcurre sobre varias escenas a la vez, el drama mismo de la representación, explícitamente puesto en escena como falso testimonio o como coartada” (Bonitzer, 2007: 80). A su vez, esta recurrencia a la duplicación y la puesta en abismo refuerza la adscripción del film a la narrativa gótica y sus concepciones espaciales. El empleo de espacios replicados, la reflexión sobre la representación, la inclusión de los personajes en nuevos planos narrativos constituyen algunos de los rasgos más recurrentes en esta narrativa.

La construcción espacial se aleja, mediante estos procedimientos, de la configuración clásica analizada en *El joven manos de tijera*. Por el contrario, incluye una serie de recursos orientados a presentar un espacio equívoco, complejo e indeterminado. En gran medida, esto desencadena la irrupción de ese ámbito fantástico en su extrañeza que es la isla donde se desarrolla la historia. Allí se postula, a su vez, una notable reflexión sobre el espacio y la gestación de la otredad.

3- Heterotopías

En diciembre de 1966, Michel Foucault dictó una conferencia titulada “Las heterotopías”¹⁷⁵. Allí, procedió a analizar el espacio no desde las escuelas arquitectónicas o desde las formas de producción, sino desde su imbricación con el ejercicio del poder. De esta manera, sumó su reflexión acerca de las heterotopías a su exploración de las tecnologías de poder. En su argumentación, instituyó al espacio como el territorio ideal para comprender su funcionamiento. A su vez, su abordaje se encontraba en relación con una nueva valoración del espacio propuesta en la clausura de los años sesenta. Al respecto, Foucault señala que el problema acuciante consistía en “saber qué relaciones de vecindad, qué tipo de almacenamiento, de circulación, de localización, de clasificación de los elementos humanos deben ser preferentemente tenidos en cuenta en tal o cual situación para llegar a tal o cual fin” (Foucault, 2010: 66).

Su interés en indagar la dimensión política del espacio lo orientó al estudio de las utopías. En su conferencia, constata que existen países sin lugar e historias sin cronologías, así como “ciudades, planetas, continentes, universos cuya huella sería muy imposible detectar en ningún mapa ni en cielo alguno, muy sencillamente porque no pertenecen a ningún espacio” (*Ibid.*: 19). Se trata de utopías, espacios que surgieron de la imaginación de los hombres y que no cuentan con correlatos efectivos. Su existencia sólo se da en los intersticios de las palabras.

Al mismo tiempo, Foucault precisa que también hay “utopías que tienen un lugar preciso y real, un lugar que se puede situar en un mapa” (*Ibid.*: 19). En esta deriva, su interés se centra en la proliferación de estos dominios que, aunque se encuentren ubicados geográfica

175 También en 1966 había publicado *Las palabras y las cosas*. En su inicio, Foucault había definido la “heterotopía” como el desorden que hace brillar los fragmentos de un gran número de órdenes posibles. En este sentido, las heterotopías funcionan como un límite del pensamiento. En la conferencia pronunciada el mismo año, incorpora un nuevo uso para esta categoría. Así, como señala Daniel Defert, “no depende ya de un análisis de los discursos sino de los espacios” (Defert, 2010: 38).

y socialmente, poseen un carácter radicalmente distinto e inasimilable al de su entorno. Se trata de contraespacios, “utopías localizadas”, lugares reales fuera de todos los lugares. Entre éstos, Foucault menciona a los jardines, los cementerios, los asilos, los prostíbulos, las prisiones y aún al Club Méditerranée. Para Foucault, su abordaje debería conducir a la fundación de una nueva ciencia que se dedicara a estudiar “no las utopías, puesto que hay que reservar ese nombre a lo que no tiene realmente ningún lugar, sino las heterotopías, los espacios absolutamente diferentes” (*Ibid.*: 21).

Esta ciencia, la “heterotopología”, se basaría en una serie de principios. El primero es que no hay sociedad que no haya construido sus heterotopías. Éstas constituyen una constante en todo marco social. El segundo principio indica que en el curso de su historia, toda sociedad puede reabsorber y hacer desaparecer una heterotopía y organizar otras que no existían. Por este motivo, su definición debe ser necesariamente histórica y sensible a sus procesos y desplazamientos. Su tercer principio es que “la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles” (*Ibid.*: 25). Este carácter híbrido se destaca como uno de sus rasgos centrales. El cine y el teatro conforman ejemplos privilegiados de esta característica. El cuarto principio destaca que las heterotopías suelen ligarse a recortes singulares del tiempo, las “heterocronías”. En este sentido, el cementerio se distingue como el lugar en el que el tiempo ya no transcurre. También los museos y las bibliotecas constituyen heterotopías que se estrechan con recorridos temporales particulares, críticos de la hegemonía cronológica. Algunas heterotopías se ligan al tiempo no por su recurso a la eternidad sino por la instauración de un tiempo de la fiesta. Finalmente, otras se estrechan al pasaje y la transformación, como los colegios, los cuarteles y las prisiones¹⁷⁶. Por último, el quinto principio puntualiza que las heterotopías tienen un sistema de apertura y cierre que las aísla respecto del espacio circundante. Foucault precisa que “o bien uno entra porque está obligado a hacerlo (evidentemente las prisiones), o bien cuando uno se ha sometido a ritos, a una purificación” (*Ibid.*: 28).

176 En todos los casos, Foucault indica que “la heterotopía se pone a funcionar a pleno cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (*Ibid.*: 76).

Como conclusión a esta enumeración, Foucault destaca que las heterotopías funcionan como la impugnación de todos los otros espacios. Esta impugnación puede producirse de dos maneras: mediante la creación de una ilusión que denuncie el carácter igualmente ilusorio del resto de la realidad o a través de la gestación de un espacio real tan perfecto, meticuloso y arreglado que evidencie la imperfección y el caos del espacio hegemónico. A su vez, estos contraespacios se hallan interpenetrados por todos los otros dominios que ellos cuestionan. Como señala Daniel Defert en su estudio de las categorías espaciales propuestas por Foucault, las heterotopías “ritualizan escisiones, umbrales, desviaciones, y los localizan” (Defert, 2010: 38). Implican siempre una ruptura de las homogeneidades espaciotemporales. De esta manera, suman una grieta a la definición monolítica de la subjetividad, dado que conforman lugares donde el sujeto es y no es.

La categoría de heterotopía puede resultar significativa para analizar las conformaciones espaciales de la narrativa gótica. En este sentido, ilumina el funcionamiento de determinadas configuraciones, su vinculación con las construcciones temporales y su relación polémica con el entorno. La gestación de heterotopías sería así una de las constantes más notables de la narrativa gótica. El castillo medieval de *El castillo de Otranto*, el Palacio de Alkorremi de *Vathek*, la abadía de *El monje*, el laboratorio de *Frankenstein*, la mansión de “La caída de la casa Usher”, el castillo de Csejthe de *La condesa sangrienta*, la feria de *El gabinete del Dr. Caligari*, la residencia victoriana de *The Cat and the Canary*, el departamento de *Repulsión*, la isla de Fresia de *La hora del lobo* o la casa *Carpenter Gothic* de *El loco de la motosierra* constituyen otras tantas formalizaciones de las heterotopías. No sólo condensan los atributos mencionados, sino que se proponen como experimentaciones de sus posibilidades infinitas y su extrema variabilidad.

La isla donde transcurre *The PianoTuner of EarthQuakes* constituye un caso notable de heterotopía. En particular, por su yuxtaposición de espacios incompatibles. La isla se define de manera simultánea como un laboratorio, un ámbito de creación, un campo de batalla y un enclave reclusivo. En principio, se la concibe en tanto laboratorio. La versión oficial precisa que el Dr. Droz es un alienista, un experto en la cura de “pacientes con mentes rotas”. La isla entera funciona como una clínica en la que se llevan a cabo sus tratamientos. Assumpta, asistente y diario viviente del doctor, la caracteriza como una combinación de

asilo y santuario. Allí recurren quienes sufrieron “traumas” en un intento desesperado de salvación. El Dr. Droz experimenta en ese territorio nuevas maneras de reparar sus grietas. Así, en esta primera variante de la isla-laboratorio, el Dr. Droz conforma una novedosa encarnación de la figura del *mad doctor*. En este caso, se trata de un *mad doctor* en el que confluye el conocimiento de la ciencia y el arte. Un amante de la música dedicado a sanar, en términos científicos, los quiebres inexplicados de sus pacientes.

En la isla-laboratorio, el poder de Droz es, en gran medida, un poder escópico. Desde la primera escena del film, observa las acciones del resto de los personajes a través de un complejo dispositivo óptico. Recluido en su isla, asiste a los eventos que ocurren en el camarín del teatro que está del otro lado del mar. En su encierro, Droz posee la capacidad de acceder a todos los eventos lejanos y cercanos. A partir de allí, el poder de la mirada se asimila a la elevación espacial. Droz ejerce su control desde la altura. Tanto en su isla como en el teatro, esta ubicación le permite asistir a los acontecimientos desde un punto de vista privilegiado. La comprensión de éste como un equivalente topográfico del poder conduce a la inclusión de recurrentes planos cenitales¹⁷⁷ (Imagen 11). En este sentido, se refuerza la unión entre la distribución espacial y la distribución del poder. Al mismo tiempo, se acentúa la concepción de la mirada como un eficaz dispositivo de poder. En el film, el ejercicio escópico se dirige al control del cuerpo de Malvina. Esto se debe tanto a que el tratamiento de la paciente requiere su encierro como a que la obtención de la mujer amada implica su control obsesivo.

La isla también se define como una isla-fortaleza, el lugar del encierro definitivo. De este modo, se conforma como una utopía localizada surgida de la imaginación de un sujeto, aunque poseedora de una existencia concreta. Ese lugar real exterior a los lugares reales es un universo creado por el Dr. Droz. El afinador, Felisberto, señala que experimenta la sensación “de vivir en la imaginación de alguien”. El mundo concentrado en la isla depende de los gestos creadores de Droz. Esta capacidad demiúrgica propone la equiparación manifiesta de Droz con Dios¹⁷⁸. En “Villa Amalia”, su voluntad es incuestionable y su palabra es inobjetable. En el momento de secuestrar a Malvina, Droz sólo dice “Cantarás en

¹⁷⁷ Luego de los primeros planos cenitales adjudicados a la mirada de Droz, estos proliferan en prescindencia de toda justificación diegética. Los siguientes planos cenitales, oblicuos y dislocados, anulan su capacidad orientativa y autonomizan la posición superior de la visión subjetiva del doctor.

mi jaula”. En esa isla-fortaleza, o isla-jaula, Droz es quien dicta sus normas, quien regula su funcionamiento, quien ordena los cuerpos, quien dispone las leyes y sus límites.

A su vez, la isla es el lugar de la creación. En este sentido, se trata de una isla-atelier. Aún antes de representarla, en el film se muestra un teatro. De este modo, el interés en los procesos de la creación artística se establece desde la instancia inaugural. Si bien ninguno de los dos protagonistas es estrictamente un artista, los dos están ubicados en los límites de esa noción equívoca. Uno de ellos es un afinador de pianos, contratado para mejorar los dispositivos de los siete autómatas que participarán de una función teatral. El otro es un científico con pretensiones artísticas y compositor de una ópera. En la isla-atelier se lleva adelante una indagación sobre los mecanismos del arte, la relación del creador y sus criaturas, la vida como obra de arte.

Finalmente, la isla es un territorio en disputa. Por eso, se configura como una isla-campo de batalla. Los protagonistas combaten en su interior. Droz lucha para imponer su creación. Felisberto se opone mediante la proposición de una contra-creación. La batalla tiene dos objetivos: la sumisión/liberación de Malvina y la representación/no representación teatral. En los dos casos, se enfrentan una estrategia organizada desde el poder y un mecanismo de resistencia. En gran medida, el desafío al poder se plantea en términos espaciales. El modo de escapar a las tecnologías de poder supone la entrada a una nueva heterotopía que surge del colapso de la isla. En el desenlace, ante su desaparición sólo se conserva uno de los escenarios ocupados por los autómatas. Allí, ahora se reproduce interminablemente el momento en el que Felisberto y Malvina se conocieron. De esta manera, la heterotopía se yuxtapone a una heterocronía, a una concepción temporal circular y repetitiva que anula la concepción cronológica del tiempo. En esa reclusión final se asiste a un comienzo que se anticipa incansable en sus repeticiones¹⁷⁹. Al mismo tiempo, la equiparación de los humanos y los autómatas introduce una severa reflexión sobre la producción de la otredad y su estrecha relación con el espacio.

178 Aquí debe plantearse una mención al nombre del personaje. Por un lado, Emmanuel remite de manera evidente a la divinidad (su traducción del hebreo sería “Dios está con nosotros”). Por otro, Droz conduce a Henri Jacques-Droz, el célebre constructor de autómatas del siglo XIX. De esta manera, a través de su nombre el film subraya la cercanía de los inventores maquínicos y las figuras divinas. A esto puede sumarse su ubicación en las alturas.

4- Procesos de desubjetivación

En la isla se realiza un acto doble: una creación artística (una representación teatral) y una conversión de subjetividad (la curación de Malvina). Sólo una heterotopía posee la capacidad de imbricar estos espacios y estas prácticas. En ambos confluyen el arte y la ciencia, así como lo mecánico y lo humano. En este último aspecto reside, en gran medida, el interés de *The Piano Tuner of EarthQuakes*.

La última década del siglo XX y la primera del siglo XXI fueron prolíficas en la proposición de relatos sobre la humanización de la máquina y la mecanización de lo humano. En un contexto de redefinición de las nociones modernas de subjetividad, propiciada en parte por los vertiginosos cambios tecnológicos, estas narraciones dieron cuenta del acelerado acercamiento de la máquina y el ser humano¹⁸⁰. Según Santiago Koval, la proximidad progresiva de estas categorías depende de su participación en una organización social no binaria, en la que estas nociones “empiezan a perder sus atributos distintivos y resultan cada vez más homogéneas” (Koval, 2008: 16)¹⁸¹. Frente a estos procesos, diversas teorías comenzaron a interrogar la aparición de nuevas modalidades de

179 La clausura en la vitrina de los autómatas recupera el desenlace de *La invención de Morel*. Allí, el inventor explica “Nosotros viviremos en esa fotografía, siempre. Imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados” (Bioy Casares, 2003: 99). Los participantes de esa representación vivirán allí eternamente. Morel recuerda que “el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que, al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere” (*Ibid.*: 141). Finalmente, comprende que “la hipótesis de que las imágenes tienen alma parece necesitar, como fundamento, que los emisores la pierdan al ser tomados por los aparatos” (*Ibid.*: 142). Así, la consecución imaginaria de la inmortalidad con Faustine demanda su supresión como sujeto.

180 Entre los múltiples ejemplos, podrían mencionarse: *Blade Runner*, *Terminator*, *Terminator 2: el día del juicio final* (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1991), *Yo, robot* (*I, Robot*, Alex Proyas, 2004) e *Inteligencia artificial* (*Artificial Intelligence: AI*, Steven Spielberg, 2001).

la subjetividad. Entre ellas, se destacan las que piensan la irrupción de *cyborgs* y formas de lo poshumano¹⁸².

Sin embargo, en *The PianoTuner of EarthQuakes* la modificación del estatuto de lo humano no se aborda desde la contemporaneidad de estas teorías, sino a partir de concepciones de la relación humano-máquina características de los inicios del siglo XX, como la propuesta por Bruno Schulz en sus “Tratados sobre los maniqués”¹⁸³. Allí, Schulz se detiene en la observación minuciosa de la pérdida de individualidad del sujeto en la sociedad moderna. En su perspectiva, la civilización del consumo fomentó la caída de los rasgos tradicionalmente asignados a la definición de la humanidad. En este sentido, Schulz le atribuye una importancia equivalente a los procesos de asignación de características humanas a las máquinas como a la atribución de características maquínicas a los sujetos. En la descripción de estos procesos de desubjetivación se encuentra la relación de los cuentos de Schulz con el film dirigido por los hermanos Quay. En ambos casos se propone al maniquí/autómata como la figura que condensa la noción contemporánea de la subjetividad. En los tres cuentos que conforman los “Tratados de los maniqués”, el narrador repone la figura y la voz de su padre, un “prestidigitador metafísico”. Éste quiere arrancar al Demiurgo el monopolio de la creación. Cree que

181 Koval plantea este acercamiento en el marco de su estudio sobre el desarrollo de lo “poshumano”, un “ser humano con una capacidad física, intelectual y psicológica sin precedentes, autoprogramable, autoconfigurable, ilimitado y potencialmente inmortal, y cuya apariencia exterior y funcionamiento general lo convierten en casi indistinguible de su modelo mecánico” (Koval, 2008: 32). Su comprensión del fenómeno se incluye en un programa positivista en el que se confía en la superación de las limitaciones humanas.

182 La aproximación más interesante se encuentra en la teoría de los *cyborgs* propuesta por Donna Haraway en “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century” (1991). También puede consultarse su artículo “Las promesas de los monstruos” (1999).

183 Considerado uno de los escritores polacos más relevantes del siglo XX, la breve producción literaria de Bruno Schulz (1892-1942) quedó interrumpida por su asesinato por parte de la Gestapo durante la invasión alemana de Drohovicz en la Segunda Guerra Mundial. Sólo publicó dos libros de cuentos: *Las tiendas de canela* (*Sklepy cynamonowe*, 1934) y *Sanatorio de la Clepsidra* (*Wiadomości Literackie*, 1937). En el primero se encuentran los tres tratados sobre los maniqués: “Los maniqués”, “Tratado de los maniqués o el segundo génesis” y “Fin del tratado de los maniqués”. Antes del rodaje de *The PianoTuner of EarthQuakes*, los hermanos Quay habían realizado una trasposición de su cuento *La calle de los cocodrilos* en su cortometraje *Street of Crocodiles* (1987).

la creación es una potestad de todos los espíritus. La fecundidad de la materia es ilimitada, posee una fuerza vital inagotable, y, al mismo tiempo, un poder de seducción que nos lleva a moldearla. En el corazón oscuro y recóndito de la materia se esbozan sonrisas indefinidas, se crean tensiones y se concentran las formas larvarias. La materia late ante las posibilidades interminables que la atraviesan como vagorosos estremecimientos. Mientras espera un soplo de vida, la materia reverbera sin cesar y nos tienta con un sinfín de formas dulces y maleables, nacidas de sus oscuros delirios (Schulz, 2011: 24).

Luego de extensos períodos de sumisión ante el terror provocado por la perfección inalcanzable del Demiurgo, habría llegado el momento de movilizar la propia creación. Sin embargo, el protagonista no pretende igualar la obra del Demiurgo. Quiere, por el contrario, ser el creador de una esfera baja y propia. Con ese objetivo, desarrolla un “programa de la segunda demiurgia”, un “Génesis heterodoxo”. Su proyecto es manifiesto: crear al hombre por segunda vez, a imagen y semejanza del maniquí. Por eso, se orientará a la creación de figuras casi provisionales. Ya no se valorará a los materiales refinados, sino a aquellos descartados, menores, caídos en desuso. El nuevo programa se sustenta en una defensa de la materia. Si el “Demiurgo, ese gran señor y artista, hace la materia invisible al hacerla desaparecer bajo los ojos de la vida; nosotros, al contrario, amamos sus disonancias, sus resistencias, su torpeza de golem” (*Ibid.*: 29).

En su proyecto, el personaje analiza obsesivamente los puntos intermedios entre el sujeto y el autómatas, el ser humano y la máquina. Por un lado, narra la historia de las tribus que embalsaman a sus muertos; relata la agonía y muerte de un familiar reducido a ser sólo un tubo; él mismo comienza a caminar como un autómatas. Por otro, admira la capacidad vital contenida en la materia inerte, sus metamorfosis, sus potencialidades infinitas. Estudia las transformaciones y los estadios intermedios. Sueña con una *Generatio aequivoca*, con la emergencia de seres semi orgánicos, con la irrupción de una seudofauna y una seudoflora.

En la senda recorrida por Bruno Schulz, *The PianoTuner of EarthQuakes* recupera el interés en los procesos que equiparan a los sujetos con distintas modalidades de lo maquínico. La isla-laboratorio es el espacio de una producción experimental de subjetividades. Sus pacientes se comportan como autómatas, con movimientos férreamente sincronizados. Los movimientos están ajustados a la perfección por los mecanismos

regulatorios del Dr. Droz. En este sentido, poco parece diferenciarlos de los siete autómatas hidráulicos¹⁸⁴, definidos como maravillas mecánicas. Si esta semejanza está presente desde el inicio del film, su desarrollo permite asistir al intento de conversión de Malvina en una variación de los autómatas.

Droz señala con ironía que está preparando un último autómata para la representación. Se trata, por supuesto, de la equiparación de Malvina con una de sus creaciones¹⁸⁵. El desvanecimiento parcial de las fronteras entre lo humano y la máquina, la disolución de la separación rigurosa entre sus atributos definitorios, conduce a un proceso de homogeneización progresiva. Si bien las teorías de lo poshumano analizan este acercamiento a partir de la noción de una “integración endógena”, que maquiniza al ser humano a través de la inserción de tecnologías protésicas y organismos cibernéticos¹⁸⁶, en *The Piano Tuner of EarthQuakes* la mecanización de lo humano se opera mediante otros procedimientos. En particular, se pone en juego la efectividad del tratamiento reclusivo implementado por Droz. En el desenlace, Malvina participa de la representación con la asistencia de los pacientes que la sostienen como si se tratara de una marioneta.

En este sentido, la isla se define como un espacio de reclusión, pero también de producción. Allí se asiste al encierro no voluntario y a los procesos de conversión de los sujetos reclusos. En ese territorio se plantea el combate entre dos fuerzas: la maquinización de Malvina por parte de Droz y la restitución de lo humano intentada por Felisberto. El

184 Aquí surge una nueva equivalencia entre la creación artística y el relato bíblico de la creación. Debido a que el afinador repara un autómata por día, el proceso conjunto demanda siete días. El séptimo es el día de la representación.

185 Al respecto, puede recordarse que en el desenlace de “Las hortensias”, Horacio también comienza a vestirse con antifaz y a cubrir sus manos con guantes. Así, deshumaniza su apariencia e inicia su propia conversión en muñeco. A partir de allí, se lo define por su silencio de hombre de palo, y por la inquietud que producen “sus ojos fijos, como si fueran de vidrio y su quietud de muñeco” (Hernández, 2011:72). El impacto de su proceso se acentúa por su contraste con la última muñeca, Herminia, poseedora de ojos que parecen tener pensamiento.

186 Santiago Koval (2008) contrasta la integración endógena con la exógena, centrada en los procesos de humanización de la máquina. Los androides, los replicantes o los autómatas constituirían sus variedades más características. Edward, en *El joven manos de tijera*, sería un ejemplo de esta posibilidad. Para Koval, estos “personajes biotecnológicos encuentran su origen primitivo en los seres fisiológicos, conformados con materiales puramente orgánicos o inorgánicos no mecánicos” (Koval, 2008: 114).

resultado de la batalla es equívoco: Felisberto consiente en asumir a su manera la conversión en autómatas. Tanto el afinador como la paciente quedan, efectivamente, encerrados en una de las vitrinas-teatro. Sin embargo, Felisberto altera el mecanismo para que el espacio del autómata número seis los cobije y repita continuamente el momento en el que ambos se conocieron. De esta manera, se propone una hibridación de lo maquínico y lo humano, la apropiación de los intrincados mecanismos de los autómatas para eternizar el contacto humano (Imagen 12).

La relevancia narrativa de la isla heterotópica refuerza el valor que el CGC asigna al espacio en las batallas libradas en torno a la otredad. En este sentido, la isla constituye el territorio donde se asiste al intento de conformación de una subjetividad despojada de algunos atributos distintivos de lo humano. Ese proceso de sumisión de la diferencia, a partir de la implementación de específicas tecnologías de poder, encuentra su respuesta en una estrategia de apropiación territorial. Ésta se constituye como un proceso de ocupación espacial e inversión de la práctica del poder. Ante la reclusión forzada, la resistencia supone la posibilidad de encontrar mecanismos que desbaraten el control y hallen, en el campo del poder, espacios que impugnen el funcionamiento de la topología normativizada.



Imagen 7: La mansión rompe la horizontalidad de los suburbios en *El joven manos de tijera*.



Imagen 8: La uniformidad y el *kitsch* de los suburbios.

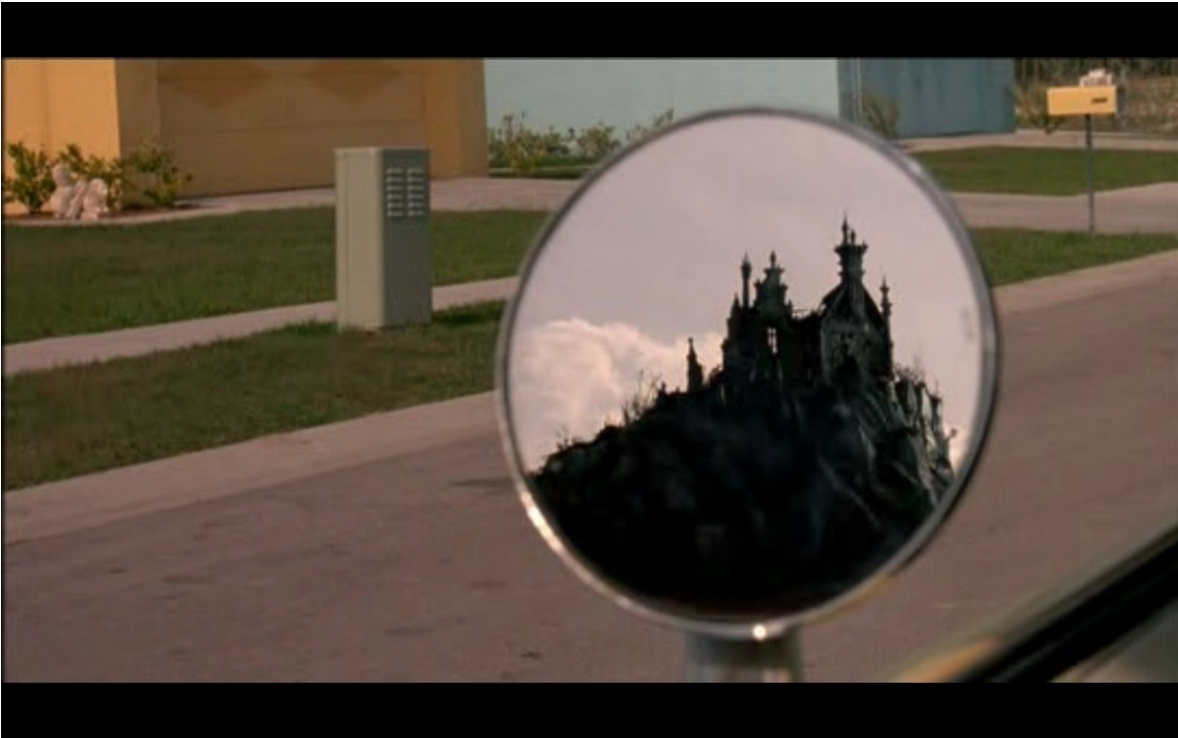


Imagen 9: La mansión irrumpe en el espejo retrovisor.



Imagen 10: De día en el cielo y de noche en la isla en *The Piano Tuner of EarthQuakes*.



Imagen 11: Los planos cenitales y la mirada del poder.



Imagen 12: Felisberto y Malvina ocupan el lugar de los autómatas.

XI- Figuras de la otredad: dobles

“¿Qué relación tenemos con nuestras sombras?
Si las proyectamos nosotros mismos,
¿no forman también parte de nosotros?” Valerie Martin

1- Dobles

La literatura formalizó en el tópico del doble las antiguas reflexiones acerca de la imagen refleja y la unidad del sujeto. La indagación sobre la sombra y la imagen especular como prolongaciones naturales del hombre permitió vislumbrar los dobleces escondidos detrás de la máscara unívoca del sujeto. En su variante literaria, las primeras manifestaciones de este tópico se produjeron en el seno de la comedia. La confusión entre Menaechmi de Epidamnus y Menaechmi de Siracusa en *Menaechmi* (206 a.C.), la célebre comedia de Plauto (254-184 a.C.), inició el camino del abordaje humorístico de la temática del doble, luego transitado por William Shakespeare en *La comedia de las equivocaciones* (*The Comedy of Errors*, 1592) y por Molière en *Anfitrión* (*Amphitruon*, 1668), entre muchos otros.

Sin embargo, más allá de este origen, centrado en los efectos cómicos promovidos por los equívocos, la historia del doble está ineludiblemente ligada a su redescubrimiento durante el Romanticismo. En ese período, esta temática se constituyó como el terreno apropiado para explorar las problemáticas vinculadas con los procesos de autodescubrimiento y bucear en los dominios siniestros ocultos en el sujeto. El doble se instituyó desde ese momento como una categoría eminentemente espacial, capaz de anticipar el estudio del sujeto descentrado y de las múltiples dimensiones que lo constituyen.

La prolífica producción narrativa fue acompañada por una igualmente prolífica producción teórica, crítica y ensayística. En *El doble*, su reconocido estudio de psicología literaria, el psicoanalista austriaco Otto Rank propone destituir la lectura alegórica tradicional de la figura del doble como una representación del pasado que se aferra a un sujeto y se convierte en su destino. Frente a esta interpretación, Rank promueve la concepción del doble como un mito narcisista¹⁸⁷. En su ensayo, este discípulo de Freud elabora una taxonomía para dar cuenta de las variantes que adquirió la figura del doble a lo largo de la literatura del siglo XIX. La primera categoría incluye aquellos textos en los que el doble se desprende de la sombra o el reflejo del protagonista. Rank analiza algunos casos distintivos, como “La sombra” (“Skygge”, 1847) de Hans Christian Andersen, el poema “Anna” (1838) de Nikolaus Lenau y *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adelbert von Chamisso.

Una segunda variante estaría constituida por aquellas historias basadas en la existencia de figuras reales del doble. Para Rank, se trata de personas físicas de una notoria semejanza externa y cuyos senderos se cruzan de manera recurrente. Entre los ejemplos posibles para ilustrar esta categoría, Rank privilegia *Los elixires del diablo* (*Die Elixiere des teufels*, 1815) de Hoffmann y *Siebenkäs* (1797) de Jean Paul.

En una tercera categoría se encuentran aquellas historias centradas en los relatos subjetivos de protagonistas que creen ser perseguidos o acechados por sus dobles. Rank ilustra estas creaciones a través de “El horla” (“Le horla”, 1886) de Guy de Maupassant y “La noche de diciembre” de Alfred de Musset. Rank también incluye dos de las obras cumbres de los relatos de dobles del siglo XIX, “William Wilson” de Poe y *El doble* (*Двойник*, 1846) de Fiódor Dostoievski. Por último, incluye la categoría de los relatos que narran casos de amnesia, en los que un mismo sujeto dispone de dos vidas distintas, y aquellos basados en los casos clínicos de las dobles conciencias.

En el análisis de Rank, la repetición de una serie de rasgos asegura la cohesión de estos relatos. En primer lugar, una de las partes debe definirse por aquello de lo que carece. Se caracteriza como una sombra y ocupa un lugar de dependencia. En segundo lugar, el doble es siempre una versión degradada, una materialización imperfecta. En tercer lugar, su

¹⁸⁷ En su análisis de la relación entre la literatura del doble y esta categoría psicoanalítica, Rank refuerza la importancia narrativa de los personajes femeninos que se disputan el protagonista y su doble. Para Rank, los protagonistas nunca pueden amar a estas mujeres porque siempre se interpone o interfiere su propia imagen especular.

aparición produce un efecto devastador en la figura original. En cuarto lugar, entre las causas que promueven la aparición del doble sobresalen, por su recurrencia, el amor y el dinero. Finalmente, su desaparición implica, ineludiblemente, la muerte de su original.

2- Dr. Jekyll y Mr. Hyde

En 1886, Robert L. Stevenson publicó *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*), uno de los abordajes más lúcidos del tópico literario del doble. En su novela, Stevenson propone un ajuste de este tópico a las corrientes sociales de su período. En el momento de mayor expansión del victorianismo (tanto en sus políticas imperiales como en la imposición de sus criterios morales), este escritor escocés articuló una historia que formaliza la doblez victoriana entre los vicios privados y las virtudes públicas¹⁸⁸.

El extraño caso... indaga la dualidad entre el bien y el mal que conforma a los sujetos. Si bien suele considerarse a cada uno de los personajes como la encarnación absoluta de estos valores, Vladimir Nabokov precisa que el Dr. Henry Jekyll no puede ser reducido a la imagen de la bondad pura, sino que debe ser pensado como un ente en sí mismo compuesto. En su estudio de esta novela, puntualiza que “La moral de Jekyll es escasa desde el punto de vista victoriano. Se trata de un ser hipócrita que oculta con esmero sus pequeños pecados” (Nabokov, 2010: 279)¹⁸⁹. Antes de la concreción de sus experimentos, Jekyll vive la disociación de deber esconder sus placeres, que lo acompañan desde su juventud, de la mirada escrutadora del puritanismo. Desde el origen, Edward Hyde se encuentra agazapado en su interior¹⁹⁰. Por eso, como señala Nabokov, el proceso que tiene lugar no es estrictamente el de una transformación, sino el de una proyección. Jekyll libera en la figura

188 Esta tensión constituye el núcleo de la ya mencionada novela de James Hogg de 1824 *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*.

189 En su confesión, el Dr. Jekyll explica que “la misma frontera (más marcada en mí que en la mayoría de los hombres), que separaba en mí esos dos dominios del bien y el mal, era la misma que divide y conjunta la doble naturaleza humana” (Stevenson, 1998: 63). Esos dos dominios, artificialmente separados, son igualmente definatorios del personaje.

de Hyde un concentrado de mal puro¹⁹¹. Así, una vez que la prueba da resultados positivos, Jekyll deja de percibirse como un hipócrita, dado que a partir de allí las dos partes pueden actuar de manera espontánea. De esta manera, el científico descubre que “el hombre no es verdaderamente uno, sino dos” (Stevenson, 1998: 64). Su proyecto de disociación parte de su certeza de que alojar a cada uno en una identidad distinta resuelve la maldición que arrastra la humanidad: vivir condenada a atar esos haces incongruentes de manera forzada. Por ese motivo, Hyde es exterior e interior al mismo tiempo. En su confesión, Jekyll repite “Yo también era ese” (*passim* Stevenson, 1998). Ese ente desprendido de su propio ser le pertenece. Al mismo tiempo, habla de Hyde en tercera persona y explica que “no puedo decir yo” (*Ibid.*: 75). En esa contradicción entre el reconocimiento y la extrañeza se postula la tragedia de la disociación, tan irresoluble como la tragedia, previamente mencionada, de la conjunción¹⁹².

El conflicto entre estas dimensiones se focaliza mediante la narración de dos personajes de la periferia de la acción, el abogado de Jekyll, John Utterson, y uno de sus amigos, Richard Enfield. Estos hombres sensatos, poco propensos a los poderes de la imaginación, se instituyen como representantes de las normas victorianas. Su arreglo a las prácticas y a los

190 Los nombres de los personajes fueron largamente interpretados. Nabokov plantea su origen escandinavo. En su explicación, “Hyde viene del anglosajón *hyd*, que es el danés *hide*, ‘puerto, abra’. Y Jekyll procede del danés *Jökulle*, y quiere decir ‘carámbano’” (Nabokov, 2010: 279). También podría rastrearse la cercanía entre Hyde y hide (To hide: esconder en inglés) y Jekyll y Je (el pronombre personal de la primera persona singular en francés) y kyll-kill (to kill: asesinar en inglés).

191 Los placeres y pecados son aludidos, pero no mencionados. Nabokov señala sagazmente la extrañeza que genera esta ausencia en el marco de un texto que apela al efecto realista y pragmático. Ese vacío promovió una notoria efervescencia hermenéutica. Nabokov mismo subraya la sorprendente construcción de un mundo cerrado, articulado como una comunidad de monjes. No sólo los protagonistas son hombres, sino que además son solteros (Utterson, Jekyll, Poole, posiblemente Enfield). Esta ausencia sensible de lo femenino orientó a algunas lecturas del texto a encontrar el origen del escándalo en las prácticas homosexuales del protagonista. Estas también parecen ser las sospechas de los demás personajes de la historia acerca de la relación entre Jekyll y Hyde. Sin embargo, lo único que se explicita en relación con sus acciones es su carácter sádico y el goce que experimenta ante el dolor de los demás. A su vez, Hyde puede llevar hasta el límite de la aberración estos placeres debido a su inexistencia legal.

192 Al respecto, debe señalarse que el proceso de desdoblamiento se narra en una oscilación entre el nacimiento y la muerte.

valores de su tiempo los tornan confiables, al mismo tiempo que introducen el efecto de vacilación compartido por el lector. Su principal valor narrativo reside en sus descripciones de Edward Hyde. Enfield, testigo de los golpes asestados por Hyde a una niña, describe su caminar renqueante, su baja estatura, y señala con horror la sensación de estar frente a algo que “no parecía humano” (*Ibid.*: 9). La visión de ese ser le produce una aversión inolvidable. Le llama la atención la fuerte impresión de deformidad que desprende, aunque no puede determinar cuál es la fuente de este efecto. Indica que ninguna de las palabras de las que dispone logra explicar la repulsión provocada. Utterson coincide con su amigo, “El señor Hyde era pálido y diminuto; daba la impresión de una deformidad que no residía en nada concreto” (*Ibid.*: 18). El abogado comprende que la revulsión no se debe exclusivamente al horror visible. Algo inexplicable ocasiona el rechazo inmediato frente a su presencia. Ese algo monstruoso, no identificable en ninguno de sus rasgos, es la inscripción de la maldad. El doble es la versión degradada de Jekyll y la versión degradada de un ser humano. La pierna renqueante lo distingue de su otro yo. Su mayordomo distingue los pasos arrastrados de Hyde de la pisada firme y resuelta de Jekyll.

A diferencia del monstruo, Jekyll es descrito sin la mediación de ningún personaje de la diégesis. Así, al médico se lo define como un “cincuentón, alto, apuesto, de rostro proporcionado, con cierto aire de reserva, pero con todos los signos de la inteligencia y la bondad” (*Ibid.*: 21). La diferencia entre los dos también se percibe, desde el título de la novela, en la forma de sus respectivas inscripciones sociales: en tanto Jekyll es Dr., Hyde es Sr.

Junto con su contraposición a Hyde, el Dr. Jekyll participa de otra dualidad, derivada del conflicto existente entre dos formas de ejercer la medicina. Si Henry Jekyll se postula como la encarnación del médico temerario, aventurero en sus proyectos y tenaz en sus búsquedas, su amigo y rival, el Dr. Lanyon, ve en los experimentos de su colega meras herejías científicas. Lanyon introduce en la novela la idea de una ciencia racionalmente ejercida, sujeta a sus protocolos y fronteras. Sin embargo, su racionalismo extremo se ve perturbado al ser el único testigo del fenómeno del desdoblamiento de Jekyll/Hyde. La degradación moral que percibe en ese gesto lo condena a la muerte. Lo aniquila la comprobación del posible carácter criminal de la ciencia.

Los desdoblamientos y duplicidades que organizan la historia se replican a su vez en una cartografía de la dualidad. La construcción de los espacios sintetiza la configuración de un universo binario. La mansión victoriana de Jekyll constituye la figura arquitectónica del doble. El científico sumó a su propiedad una casa vecina que el anterior propietario, un cirujano, usaba como sala de disecciones. Desde su propia utilización para diseccionar, la sala se convierte en el refugio del experimento y el desdoblamiento. En su exterior, este laboratorio se presenta como el frente de lo desconocido, dado que no tiene ventanas y sólo posee una puerta. Su apariencia es tan siniestra en las descripciones como el semblante de Hyde. Este laboratorio funciona como una entrada lateral de la casa de Jekyll, su costado ominoso. Por el contrario, el frente presenta los atributos positivos de una suntuosa mansión victoriana. Desde el exterior resulta imposible adivinar que ambas propiedades están relacionadas por un patio interior. Al mismo tiempo, en tanto la calle lateral es un muestrario de la miseria de la exclusión victoriana, el frente es luminoso y elegante y se inscribe en un paisaje urbano desarrollado.

La novela de Stevenson resultó traspuesta al cine en múltiples oportunidades. Tal vez esto se deba a que, como señala Otto Rank en *El doble*, el cine constituye el hogar natural para las historias de dobles. En su explicación, esto se debe a que la técnica cinematográfica puede formalizar al doble debido a su capacidad para “expresar algunos hechos y relaciones psicológicos –que a menudo el escritor es incapaz de describir con claridad verbal-, con imágenes tan claras y patentes” (Rank, 1982: 32). Entre las diferentes versiones cinematográficas¹⁹³, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (John S. Robertson, 1920) resulta ilustrativa de algunas políticas de lectura del mito stevensiano del doble. En el marco del cine silente, y con antelación al afianzamiento del género del terror, esta trasposición acentúa la confrontación entre las dos dimensiones del bien y el mal e introduce algunas modificaciones significativas al texto literario.

193 La primera trasposición conocida es *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Lucius Henderson, 1912). En el período del cine clásico americano se distinguen *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1931) y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Victor Fleming, 1941). Jean Renoir dirigió una notable trasposición en *Le testament du Docteur Cordelier* (1959). Finalmente, entre muchas otras, puede mencionarse la parodia realizada por Jerry Lewis en *El profesor chiflado* (*The Nutty Professor*, Lewis, 1963).

En el prólogo, los intertítulos anticipan que existen siempre dos naturalezas en guerra en el hombre: la bondad y la maldad. En concordancia con la doctrina del libre albedrío, se precisa que la responsabilidad de elegir correctamente recae en el hombre. A diferencia de la complejidad del personaje literario, en este caso Jekyll es la encarnación de la bondad pura y ya no de la hipocresía victoriana. Es definido insistentemente como un idealista y un filántropo. Los personajes que lo rodean acentúan este carácter casi sacro al compararlo con San Antonio y sus obras caritativas. A su vez, su trabajo experimental en el laboratorio se complementa con su dedicación a los indigentes a quienes atiende en un consultorio ambulatorio. En gran medida, su pureza se relaciona, de acuerdo con la moral victoriana, con un rechazo radical del erotismo y una concentración compulsiva en el trabajo. En contraposición con el texto de Stevenson, no es Jekyll quien reflexiona acerca de la dualidad de lo humano, sino su amigo George Carew, padre de su prometida, quien le dice que todos los hombres están compuestos por dos partes y que “No se puede desconocer la parte salvaje del hombre”. Convencido de esa imposibilidad, George lleva a Henry a un cabaret donde es seducido por una prostituta. Si bien su fortaleza le permite rechazar la tentación, los intertítulos subrayan que “Se despierta por primera vez un instinto básico de la naturaleza”. Sólo a partir de este recorrido por los territorios del deseo, Henry decide dirigir sus experimentos hacia el desdoblamiento del sujeto. Su objetivo es encontrar mecanismos que le permitan preservar la pureza inmarcesible de su bondad.

Antes de obtener éxito en sus estudios, la figura de Jekyll se contrasta con dos personajes de su entorno. Por un lado, su devoción cristiana se opone a la frivolidad de su amigo George. Frente a la liviandad de éste, se destaca la austeridad y la severidad del protagonista. Por otro lado, se lo confronta con Richard Lanyon, el científico conservador, quien actúa en función de un apego irrestricto a las normas éticas de su profesión. Si a Jekyll lo motiva interrogar qué puede hacer la ciencia con el cuerpo y la mente de sus pacientes, Lanyon sólo puede evaluar los peligros de acercarse a lo sobrenatural y advertir sobre los peligros de esa conducta. En este juego de dualidades, Jekyll manifiesta el desplazamiento de la conducta apropiada, la caridad cristiana de la burguesía, a la prohibida, los desafíos lanzados a la aceptación de los límites humanos. En esa travesía se configura la tragedia de Jekyll y se establecen las bases de la expiación final.

Si el texto filmico conserva la idea del doble como degradación (su caracterización se basa en la mostración de sus manos delgadas y alargadas, la forma triangular de su cabeza y una joroba), el horror físico que despierta su visión, la relación estrecha entre represión y salvajismo, el terror del médico ante la liberación progresiva de Hyde y la distribución topográfica de los personajes, existe sin embargo una diferencia notoria. En el film se acentúa la matriz melodramática a través de la introducción del universo femenino que había quedado desterrado del texto literario. Si el mundo de Stevenson era exclusivamente masculino, en este caso se incluye y subraya la importancia narrativa de los personajes femeninos. En esta dimensión, se repite la dualidad que articula la historia. Henry Jekyll está comprometido con la casta Millicent, hija de su amigo George; pero su deseo se arrebatada con Gina, una prostituta a quien conoce por acción de George. La tensión entre estas dos mujeres se resuelve cuando la escisión entre Jekyll y Hyde permite que cada uno de ellos se relacione con la mujer que le corresponde. Jekyll torturará despiadadamente a Gina, en tanto Jekyll abandonará progresivamente a Millicent a medida que la transformación pierde el control. En la lógica férreamente binaria del texto filmico, la oposición de ambas se realiza en todas las dimensiones: Gina es morecha y Millicent rubia, una es italiana y la otra sajona, una es bailarina y prostituta y la otra es una doncella que vive en la clausura de su hogar, una se pasea semidesnuda y la otra se viste de acuerdo con la moral victoriana, una es erótica y la otra virginal, una se mueve en el espacio público y otra en el privado, una es inmoral y la otra moral, una no tiene familia y la otra sí.

Las diversas variaciones cinematográficas en torno a esta figura propiciaron exploraciones de sus posibilidades narrativas. En el CGC dos textos filmicos se introdujeron en el terreno problemática del doble. Uno de ellos, *El secreto de Mary Reilly*, se incluye en este dominio mediante una reescritura de la novela de Stevenson. El otro, *Institute Benjamenta*, se arriesga por caminos menos transitados en la tradición de la narrativa gótica.

XII- Miradas dislocadas (*El secreto de Mary Reilly*)

1- La caída de la función del Amo.

En *El acoso de las fantasías*, Slavoj Žižek manifiesta su interés por la aparición de un procedimiento recurrente en determinadas producciones culturales de las últimas décadas: en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1967), el checo Tom Stoppard reescribe *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1599) a través de la asignación del punto de vista a estos dos personajes periféricos en la tragedia shakespeariana; en *Ancho mar de los Sargazos* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), la dominicana Jean Rhys propone una reelaboración de la célebre *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brönte mediante la atribución del punto de vista a Antoniette Cosway (Bertha Mason en la novela decimonónica), la primera mujer de Rochester, la loca encerrada en el ático; en la actualidad, expertos en tecnología digital intervienen los episodios de la serie televisiva *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*, 1966-1969)

para hacer explícita la tensión homosexual existente entre sus protagonistas. En todos los casos, las estrategias de reescritura amenazan la estabilidad de los textos y abren sus posibilidades significantes.

A Žižek le interesa puntualizar la coincidencia del auge de estas políticas de reescritura con la expansión de un contexto artístico-cultural que no tolera la aparición de vacíos. Esta confluencia requiere el llenado de las lagunas textuales y la explicitación de lo que había quedado en suspenso. La intolerancia ante la falta está en la base de estas reescrituras polémicas que ponen de manifiesto los contenidos latentes de los relatos. A su vez, en estas intervenciones sobre los textos, en muchos casos canónicos, sobresalen dos rasgos destacados.

Por una parte, estas reescrituras afectan inevitablemente la noción de autor. En concordancia con las teorías que cuestionan la hegemonía de esta figura, y se atreven a desafiar su dominio textual, estos nuevos textos desintegran “la autoridad del autor” (*pássim* Žižek, 1999). Por eso, Žižek los aborda desde una probable suspensión de la función del Amo. Si la noción de autor era tradicionalmente equiparada con la noción de Amo, el propietario incuestionable del texto y fuente de la que derivaban las interpretaciones legítimas, estas prácticas de reescritura desmontan esta certeza e inauguran la posibilidad de aceptar que no existen las versiones definitivas.

Por otra parte, estos procedimientos introducen una transformación topológica al ubicar en el centro del relato a personajes marginales (o ausentes) en el hipotexto¹⁹⁴. Y no sólo se promueve esta redistribución, sino que se establece a estos personajes como el foco a través del cual se narra la historia. En este sentido, estas estrategias resultan solidarias de políticas de inscripción de subjetividades representantes de distintas formas de otredad. Así, estas prácticas se constituyen como recursos privilegiados para posicionamientos feministas,

194 Gérard Genette expone, en *Palimpsestos* (1989), su teoría sobre la “transtextualidad”. Allí, propone la categoría de “hipertextualidad” para analizar “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14).

subalternos, postcoloniales, *queer*¹⁹⁵. En gran medida, son textos que hacen hablar a lo silenciado en el texto original y abren otras miradas y perspectivas.

En 1990, la novelista norteamericana Valerie Martin (1948-) publicó *Mary Reilly*. Allí, narra la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde desde el punto de vista de un personaje inexistente en la novela de Robert L. Stevenson: una empleada doméstica de la mansión victoriana. La novela se presenta como un diario íntimo escrito por Mary Reilly a pedido de su empleador. A través de sus anotaciones cotidianas, la joven reconstruye su pasado y relata su presente. De esta manera, se asiste tanto a la transformación de sus vínculos con el doctor y el asistente como a las modificaciones operadas en los personajes masculinos.

La notoria subjetividad del relato en primera persona evidencia la subversión de la estrategia de focalización en relación con el hipotexto. En el texto de Stevenson, Utterson, el abogado del Dr. Jekyll, introduce el relato. Así, la historia queda signada por la figura de la ley y el patriarcado y por los valores sociales y morales de la alta burguesía. Por el contrario, la novela de Martin redistribuye las fuentes narrativas y asigna a Mary Reilly la capacidad de narrar la historia. En este sentido, la alteración supone la asignación de la voz

195 Estos procedimientos de reescritura también se vieron favorecidos por la implementación de novedosas y radicales políticas de lectura en esos mismos años. La irrupción de determinadas teorías en las últimas décadas (las teorías postcoloniales, las teorías subalternas, las teorías *queer* o las teorías feministas) propició la posibilidad de leer los textos en sus márgenes y en sus elementos ocultos o silenciados. Al respecto, se puede tomar a Edward Said como representante. Su aproximación a los textos canónicos de la literatura occidental a través de la representación (velada) del imperialismo resultó transformadora de las interpretaciones vigentes sobre éstos. Así, en *Cultura e imperialismo* aborda *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen a partir del análisis de las escasas referencias a la finca que la familia Bertram posee en la isla de Antigua. A pesar de estas esporádicas menciones, la isla remota produce las abundantes riquezas familiares. Para Said, esta novela, perteneciente a un período previo a la imposición internacional del imperialismo, anticipa y legitima, en el campo de la literatura, las políticas efectivas que se terminarían de implementar pocas décadas después. Por eso, señala que “la novela inicia con firmeza, aunque con modestia, una amplia expansión de la cultura doméstica imperialista sin la cual la subsecuente adquisición de territorio por parte de Gran Bretaña hubiese sido imposible” (Said, 1996: 163). Su interpretación de la novela de Jane Austen evidencia, en el campo de la teoría y la crítica, la tendencia a hacer visible lo oculto y audible lo silenciado que también se manifiesta en el dominio de la producción artística y literaria. Al respecto, también puede recuperarse una aseeración de otro integrante de la teoría postcolonial, Homi Bhabha, quien sostiene que “el crítico debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico” (Bhabha, 2002: 29).

a un sujeto doblemente minoritario (por su condición social y genérica) en pleno esplendor victoriano.

En 1996, Stephen Frears¹⁹⁶ realizó una trasposición cinematográfica del texto literario de Martin. De este modo, no sólo se sumó un nuevo eslabón a la cadena textual, sino que se operó otra serie de desplazamientos. Uno de los más destacados es que en el texto filmico no se recurre a la narración en primera persona a través de una *voice over*, aunque sí se configura a Mary Reilly como el personaje a través del cual se accede a la historia¹⁹⁷.

Si el universo de la novela de Stevenson resulta, en palabras de María Negroni (1999), frenéticamente masculino, el texto filmico se define por la irrupción de un personaje femenino como centro del relato¹⁹⁸. Su preponderancia en la economía narrativa produce una desviación destacable: el título ya no se centra en los dos protagonistas masculinos, sino en este personaje inexistente en la novela original. Y no sólo se apropia del título, sino que opera una transformación radical en la tradición narrativa gótica al desafiar la frecuente pasividad de sus doncellas. Lejos de constituirse como una víctima sumisa del poder, Mary

196 Frears (1941-) constituye un caso notable en el marco del cine contemporáneo. Perteneciente a la generación de cineastas británicos formada en la BBC de Londres desde fines de los años sesenta, bajo el influjo del *free cinema* inglés, su consagración en el campo cinematográfico se produjo en la década del ochenta con *Ropa limpia, negocios sucios* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), *Susurros en tus oídos* (*Prick Up Your Ears*, 1987) y *Sammy y Rosie van a la cama* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987). El eclecticismo de su trayectoria a partir de esa trilogía lanza un desafío a la noción tradicional de autor. A lo largo de su prolífica filmografía se alternan films rodados para la industria del cine hollywoodense de gran presupuesto como *Relaciones peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988) y films independientes como *Esperando al bebé* (*The Snapper*, 1993). A su vez, la trilogía realista inicial se enfrenta a films cuidadosamente estilizados como *Ambiciones prohibidas* (*The Grifters*, 1990), comedias como *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, 2000) y melodramas como *Chéri* (*Chéri*, 2009).

197 Otros textos filmicos del *corpus* implementan transformaciones y alteraciones equivalentes. *El joven manos de tijera* se concibe como una relectura del mito frankensteiniano desde la perspectiva de la criatura; *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* se narra desde el punto de vista de Lucy y *Los otros* retoma elementos de la narrativa de fantasmas desde la percepción de los espectros.

198 Esta ausencia de lo femenino en la propiedad de Jekyll se refuerza mediante los diálogos. Una empleada que trabaja allí precisa que ninguna mujer atravesó jamás la puerta de calle. Otros dos films propusieron la introducción de personajes femeninos en esta historia: *Docteur Jekyll et les femmes* (Walerian Borowczyk, 1981) y *Mi nombre es sombra* (Gonzalo Suárez, 1996).

Reilly se establece como una heroína detectivesca que indaga con curiosidad y perseverancia¹⁹⁹.

Mary Reilly se concibe como el foco cognitivo y perceptivo del relato. En este punto, es necesario retomar algunas categorías propuestas por la narratología para analizar la problemática del punto de vista. Este texto filmico, articulado a través de una focalización interna fija, se apega al punto de vista cognitivo de Mary Reilly. La dependencia de sus descubrimientos supone la identificación del espectador con el personaje y la dilucidación progresiva del misterio. Esta estrategia focalizadora es frecuente en las historias centradas en una investigación porque favorecen la equiparación del saber del espectador con el saber del personaje y propician el avance simultáneo de ambos recorridos²⁰⁰. Así, Mary Reilly se define como una testigo privilegiada de los eventos y como una protagonista de la acción. A medida que transcurre el relato, su actividad se acrecienta y deja de ser una observadora atenta para convertirse en una participante clave en el devenir de los acontecimientos.

En cuanto a la dimensión perceptiva, el film apela de manera recurrente a la ocularización interna²⁰¹. De este modo, tiende a equiparar la percepción del personaje con la del espectador. En las primeras secuencias, este recurso es relevante porque Mary se define como una espía, alguien que indaga en los eventos extraños que la rodean. Por eso, su mirada es configurada como la introductora a la historia. A lo largo del film, se reitera un encuadre: el personaje observa, detrás de una ventana, la entrada del doctor Jekyll a su laboratorio. La recurrencia de este plano puntúa cambios relevantes en la narración: la sorpresa, el interés, la aventura, el descubrimiento. Cada reiteración del encuadre acentúa el compromiso creciente de la protagonista en los eventos (y en el destino del doctor) así

199 Nabokov ya había propuesto a la novela de Stevenson como una variante de la literatura detectivesca.

200 A su vez, dado que la trama de la novela es ampliamente conocida, la aceptación de esta equivalencia requiere el establecimiento de un contrato de lectura que acepte la validez y la novedad de esta dilucidación progresiva.

201 Gaudreault y Jost proponen la categoría de “ocularización” para analizar la dimensión perceptiva del punto de vista. Su importancia depende de la necesidad de distinguir un punto de vista cognitivo de un punto de vista perceptivo, es decir, de articular una divergencia entre el saber y el ver. En relación con el punto de vista perceptivo, plantean la siguiente alternativa: “un plano, o bien está anclado en la mirada de una instancia interna a la diégesis y se produce entonces una ocularización interna, o bien no conlleva una tal mirada y es una ocularización cero” (Gaudreault y Jost, 1995: 141).

como puntualiza las modificaciones en su actitud y el incremento de su participación y su capacidad de actuar (Imagen 13).

Al mismo tiempo, no puede subestimarse la importancia de la visión en un texto fantástico. Al respecto, Rosmary Jackson (1986) sostiene que la literatura fantástica propició una revisión de la temática de la visibilidad en el siglo XIX. Si el positivismo decimonónico había aceptado como norma el valor de “ver para creer”, la literatura fantástica propició su crisis al señalar la potencia de lo invisible, de aquello que desafía la capacidad de la visión. En este sentido, la puesta en duda de lo visible suponía un cuestionamiento efectivo de la racionalidad, el saber y la creencia. Por eso, en el desenlace del film, sólo a través de la mirada atónita de la protagonista se puede aseverar la validez del relato de Mr. Hyde acerca de las metamorfosis del Dr. Jekyll. La visión resulta así tanto impugnada como reforzada, dado que sólo se cree en el relato fantástico cuando la visión de Mary atestigua la existencia del fenómeno sobrenatural.

Finalmente, la subjetividad del personaje también se constituye a través de otros dos procedimientos: la inclusión de imágenes mentales (en particular, las pesadillas iniciales y los sueños eróticos con Mr. Hyde) y la sumatoria de analepsis que dan cuenta de determinadas experiencias de su pasado. En este aspecto, el texto hace hincapié en la experiencia traumática de la violencia sufrida por Mary por parte de su padre. Sus vestigios, materializados en las cicatrices que conserva en sus brazos y rostro, constituyen el motivo del acercamiento inicial del Dr. Jekyll. Su interés científico se activa al percibir las marcas de las mordidas de las ratas presentes en el cuerpo de la protagonista.

A través de la confluencia de este repertorio de recursos, el texto filmico construye un “sitio de enunciación radical” (Bhabha, 2002): un dominio que es interior y exterior al universo que narra. Testifica y participa de la acción. Se incluye en el hogar burgués y lo percibe desde la ajenidad. Está enmarcado en el imperio de la moral victoriana aunque se encuentre ubicado en la periferia de su estructura social. A través del punto de vista de Mary Reilly emerge una mirada dislocada, una perspectiva interior que narra a la sociedad victoriana desde afuera.

2- La crisis del dualismo

José Miguel Cortés indica en *Orden y caos*, su estudio cultural sobre la representación de lo monstruoso en el arte, que la problemática del doble definió a la producción artística y literaria del siglo XIX. De acuerdo con su argumentación, la proliferación de relatos sobre este tema se vinculó con la revolución radical que experimentó la categoría de sujeto en aquella centuria. Así, la irrupción del doble se relacionaría con una conjunción de prácticas y discursos desarrollados durante aquel siglo y confluyentes en la pérdida de soberanía de la noción de sujeto que había sostenido la modernidad. Ante el derrumbe de esta concepción, propiciado a lo largo del siglo XIX por las teorías de Freud en el plano de la psiquis y las de Darwin en el plano de la biología, los dobles de la literatura y el arte formalizaron nuevas percepciones de la subjetividad y materializaron las pesadillas decimonónicas. Al respecto, Cortés señala que con “el cuestionamiento de la identidad del ser humano, el sujeto aparece fragmentado y mutilado por un conjunto de fuerzas dislocadoras: los automatismos físicos, los sueños, las acciones reflejas, las pulsiones del inconsciente, etc.” (Cortés, 1997: 94)²⁰².

En el terreno de la literatura gótica del siglo XIX, las figuras del doble tendieron a pensarse como derivaciones del sujeto y adquirieron la forma de la imagen refleja y la sombra. Frente a esta tendencia, Robert L. Stevenson, en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, no propone la irrupción de un ente que se desprende del sujeto, sino la generación de un ser corpóreo y vital. De este modo, se postula un cuerpo humano material y generador de nuevas corporalidades, con fronteras lábiles y definido por su potencial apertura reproductora.

A su vez, ambas existencias no son simultáneas, sino alternas. Román Gubern precisa que “El hallazgo feliz de Stevenson residió en la coexistencia de dos personalidades opuestas en una misma identidad o cuerpo humano [...] El doble no se manifiesta aquí como desdoblamiento corporal, sino de forma alternante, como dos modalidades de un único sujeto” (Gubern, 2002: 252)²⁰³. El proceso de secularización atravesado por la literatura fantástica a lo largo del siglo XIX propició esta sustitución del otro exterior por el

202 No sólo el desarrollo de la teoría psicoanalítica contribuyó con la expansión de este proceso, sino también la práctica de la hipnosis operada por Hipolyte Bernheim, la teoría de Charles Richet sobre el sonambulismo y los tratamientos sobre la histeria implementados por Jean-Marie Charcot en la Salpêtrière.

descubrimiento de los múltiples otros que podían habitar al sujeto. Al respecto, Rosmary Jackson sostiene que “En el curso del siglo diecinueve, los *fantasy* estructurados en torno del dualismo [...] revelan el origen *interno* del otro. Lo demoníaco no es sobrenatural, sino un aspecto de la vida personal e interpersonal, una manifestación del deseo inconsciente” (Jackson, 1986: 52).

Esta interiorización de la otredad dificulta la conservación de la polarización entre el bien y el mal. Al respecto, Stevenson articula su texto como un intercambio entre el yo y el yo como otro. Si su novela fue comprendida como una parábola del dualismo, y una reflexión sobre la hipocresía y la represión victorianas, esto dependió de la figuración de esta polémica entre distintas dimensiones constitutivas de lo humano. Según Jackson, en esta novela “El otro lado de lo humano regresa para actuar los impulsos libidinales que el ego social esconde” (*Ibid.*: 116). En este sentido, la parábola de Stevenson complejiza la representación tradicional de la lucha entre el bien y el mal, dado que “El texto mismo maneja el ‘mal’ como una categoría moral relativa, como una noción impuesta sobre el desorden natural” (*Ibid.*: 116).

Estas indagaciones acerca del dualismo condujeron a la pérdida de la noción monista del personaje. Así, el texto formalizó las amenazas de la pérdida de la identidad que se presentaron a lo largo de su siglo. En consonancia con estos peligros, Stevenson postula que el médico recurre a los procedimientos del positivismo científico para practicar su experimento. Jekyll encuentra las claves para esta práctica de desposesión del yo en la ciencia de su época. La misma ciencia que había impulsado la concepción moderna de sujeto aporta los elementos que posibilitan su aniquilación. De esta manera, el texto inaugura un cuestionamiento de la noción de sujeto como un todo coherente, indivisible y continuo. Por este motivo, Tzvetan Todorov (2003) comprende a la literatura fantástica como la conciencia desasosegada del positivismo del siglo XIX.

En relación con esta concepción gótico-decimonónica del dualismo, *El secreto de Mary Reilly* introduce dos rupturas significativas. La primera supone la desaparición de una de las

203 Al mismo tiempo, Gubern compara la novela de Stevenson con *La isla del doctor Moreau* de H. G. Wells (*The Island of Doctor Moreau*, 1896). Gubern señala que el doctor Moreau “se erigió en contrafigura del doctor Jekyll, quien quiso descubrir al animal que llevamos dentro, mientras el doctor Moreau intentó en cambio humanizar al animal. En ambos casos, los resultados fueron catastróficos” (Gubern, 2002: 52).

bases de la representación canónica del doble. Si éste (imagen especular, sombra o relevo corporal) solía definirse a partir de la carencia de algún atributo definitorio de lo humano, y eso lo posicionaba como una versión degradada del original, el texto filmico repudia esta concepción derivada o dependiente. En este caso, Mr. Hyde ya no es concebido exclusivamente por su falta, sino también por sus posesiones. El personaje se destaca por la portación de todo aquello que está ausente en el doctor Jekyll, como el erotismo y la sensualidad, la independencia respecto de los juicios públicos, la emancipación moral, la fortaleza física, la juventud y la vitalidad²⁰⁴.

La segunda ruptura radicaliza una sugerencia del texto literario de Stevenson. Si en éste, el doctor Jekyll anticipa que “Otros sobrepasarán estos conocimientos y me atrevo a predecir que el hombre finalmente será concebido como una sola comunidad de ciudadanos varios, discrepantes e interdependientes” (*Ibid.*: 64), *El secreto de Mary Reilly* cumple ese pronóstico y desarticula el dualismo a través de la introducción, mediante el personaje de la empleada doméstica, de la terceridad. Esta inclusión desafía la hegemonía de los pares binarios y se instituye como la cifra que amenaza la supervivencia de las estructuras duales²⁰⁵. Así, se presenta como una alternativa para pensar las transformaciones que debe atravesar la narrativa sobre el doble en un contexto de crisis del dualismo.

A su vez, la irrupción de la terceridad no conduce al establecimiento de estructuras triádicas rígidas en sustitución del binarismo colapsado. Por el contrario, su aparición dificulta el afianzamiento de esquemas fijos e inamovibles. La crisis del sistema binario promueve

204 En esta revisión de la tradición narrativa sobre el doble, las modificaciones se alternan con ciertas continuidades. Entre éstas, podría mencionarse que en el texto filmico abundan los primeros planos de Jekyll con iluminación lateral. Ésta propicia que la mitad de su rostro quede sumido en la oscuridad. De este modo, se encuentra un equivalente visual para la sugerencia de un lado visible y otro invisible en el personaje. Sin embargo, a diferencia del texto de Stevenson y de las representaciones cinematográficas previas, en este caso la discrepancia física entre ambos personajes está disminuida. No sólo un mismo actor interpreta a los dos personajes (recurso consuetudinario en las trasposiciones anteriores), sino que se incorporan mínimas transformaciones en su apariencia. Esta elección puede deberse, por un lado, a que se presupone que los espectadores del film conocen la trama; por otro lado, a que refuerza la idea de que ambos constituyen versiones variables del sujeto. Finalmente, también recupera la valoración de las variabilidades esbozadas del cuerpo analizadas en *Criatura de la noche*. El proceso de mutación representado implica una notable violencia. Resulta equiparado a un nacimiento debido al sonido de un llanto de bebé y a la aparición de un cuerpo que combate por emerger del otro. Así, el cuerpo del Jekyll se concibe como la guarida o el receptáculo de Hyde.

nuevas aperturas y discontinuidades. De esta manera, la inclusión de la terceridad afecta la distribución de los pares centrados en dos categorías centrales de la definición identitaria: la clase y el género. A partir de allí, conduce a una modificación radical de las configuraciones de la otredad.

3- La clase y el género

Las alteraciones en las concepciones de la otredad derivan, en gran medida, de la reconfiguración de los cruces, intercambios y conflictos entre la clase y el género. En principio, debe destacarse que una de las características más notables del CGC reside en su reintroducción de la problemática de la clase. Ésta se consolida como uno de sus elementos nucleares y adquiere un lugar dominante en la economía narrativa, aunque lo hace a través de un diálogo polémico con otros ejes definitorios de lo identitario como el género y la raza.

En concordancia con la tendencia del CGC a asignarle relevancia narrativa al cuerpo, y a abordar a través suyo su reflexión sobre la otredad, en *El secreto de Mary Reilly* la problemática de la clase adquiere una visibilidad notable a partir de su representación de los cuerpos. En la primera escena, la protagonista, arrodillada en la entrada de la mansión

205 La construcción espacial replica este desmontaje de las estructuras binarias a través de la introducción de la terceridad. Las trasposiciones clásicas de la novela de Stevenson se articulan topológicamente en la oposición del hogar burgués (caracterizado mediante los procedimientos del clasicismo arquitectónico) y el laboratorio del *mad doctor* (ambientado a través de las concepciones espaciales y arquitectónicas del goticismo). En *El secreto de Mary Reilly* también se recupera esta oposición. La suntuosidad de la morada burguesa se contrapone al ascetismo del laboratorio. La visible opulencia del interior victoriano se enfrenta a la clausura de la guarida. Sin embargo, en este caso al dualismo espacial se suma la inclusión de un tercer ámbito, tradicionalmente ignorado o relegado: las calles de Londres. La inclusión del exterior desmonta la dualidad de la configuración espacial. La ciudad multitudinaria se constituye como el escenario privilegiado del crimen. La metrópolis aparece como un territorio plagado de sangre y suciedad, ocupado por mercados, carnicerías, morgues, hospitales y prostíbulos, pero también atravesado por los burgueses y sus empleados.

victoriana, friega las losas. Frente a ella, se impone el cuerpo erguido del doctor. Desde el inicio, ambas posiciones resumen la distribución del poder que se establece entre los personajes. De esta manera, la diferencia de clases se inscribe en sus posturas y el contraste de las alturas conduce a una distancia en las miradas²⁰⁶.

La divergencia entre los personajes también se replica en la oposición entre la individualidad inicial de Jekyll y la pertenencia al colectivo de los empleados domésticos de Mary²⁰⁷. Al respecto, debe señalarse la perfecta sincronización de los movimientos de los empleados. Sus desplazamientos, así como las tareas que cumplen, se encuentran rigurosamente coreografiados. La estilización extrema de cada aspecto del ceremonial diario (desde planchar los cordones de los zapatos del doctor hasta decorar las bandejas en las que se sirve la comida) señala su carácter ritual. Cada una de sus acciones se inscribe en una organización métrica (acentuada por el empleo de la música extradiegética) que refuerza su sentido mecánico y repetitivo.

La irrupción de Hyde desarticula esta primera oposición entre Mary Reilly y Henry Jekyll. En primer lugar, esto se debe al carácter ambiguo de su inserción social. El mayordomo de la propiedad, el señor Poole, indica que “Nadie podría jamás confundir a Hyde con un caballero”. Este comentario pone de manifiesto la obsesión decimonónica inglesa por identificar socialmente a los sujetos. En *Un placer inconfesable o la idea de clase social*, Philip Furbank estudia la Inglaterra del período victoriano a partir del desarrollo de un sutil sistema de contraseñas de clases basado en una certeza: “el origen social puede inferirse a partir de ciertos pequeños indicadores” (Furbank, 2005: 176). La visibilidad de estos indicadores sociales asedió al siglo XIX y propició la expansión de un riguroso sistema organizado en torno a su reconocimiento. En el film, el carácter no caballeresco de Hyde es

206 La relevancia del cuerpo en la organización narrativa también se evidencia en la escasa dimensión del ático que Mary comparte con otra empleada. Debido a la inclinación del techo de esta habitación, debe agachar la cabeza para subir a la cama. Así, la sumisión de los cuerpos se evidencia aún en sus movimientos más cotidianos y presuntamente alejados de todo vínculo con el poder. La muerte de su madre permite duplicar esta posición de sometimiento. El propietario de la habitación que la madre alquilaba guarda el cadáver en un armario empotrado que replica la inclinación del techo y genera el aprisionamiento del cuerpo en el mínimo espacio disponible.

207 Una empleada de la mansión victoriana se pregunta por qué hace falta tanta gente para atender a un solo hombre.

denunciado por el mayordomo, constituido como el representante de los discursos sociales y morales del período. Mary Reilly teme al poder que este personaje tiene sobre ella y el doctor Jekyll lo percibe como un vigilante del orden social (se refiere a él, irónicamente, como “el virtuoso señor Poole”). El empleado asegura el cumplimiento de las leyes no escritas del victorianismo. Así, se instituye como la voz del patriarcado y de la necesaria conservación del respeto de la diferencia de clases.

En segundo lugar, la inclusión de Hyde desarma la oposición planteada hasta allí en términos binarios²⁰⁸. El enfrentamiento entre Mary Reilly y el doctor Jekyll reproduce la contraposición entre las clases alta y baja. La sumatoria de Hyde como un nexo entre los personajes desmonta la simple oposición y establece la tríada también en términos sociales. En este sentido, debe señalarse que la clasificación en clases sociales (central en Inglaterra después de la Reforma de 1832²⁰⁹) es tripartita, dado que organiza la estructura social a través de la existencia de las clases alta, baja y media (a diferencia del esquema marxista tradicional, que opone a la burguesía y el proletariado). Sin embargo, *El secreto de Mary Reilly* suprime la representación de la clase media²¹⁰ y se centra en los extremos de la escala social. De todos modos, si bien esta exclusión refuerza inicialmente la oposición binaria, la inclusión de Hyde desarticula ese enfrentamiento y problematiza el dualismo social. Hyde constituye una figura inasimilable en el marco de la rígida estructura social decimonónica. A pesar de ser el desprendimiento de un caballero, no es considerado tal. Su pertenencia a la clase media es imposible por su renuencia a respetar sus principios morales. A su vez, posee rasgos que lo acercan tanto a la empleada doméstica como a su empleador. De este modo, queda constituido como un territorio conflictivo que permite el encuentro y la oposición de los otros protagonistas.

208 Por supuesto, este desmontaje se suma al que había sido introducido por la presencia del personaje de Mary Reilly en la relación entre Jekyll y Hyde.

209 En 1832 se aprobó la Ley de Reforma electoral que implicó una redistribución de los escaños parlamentarios. En gran medida, su importancia dependió de la duplicación del cuerpo electoral a través de la inclusión del derecho al voto de los propietarios de inmuebles con una renta mayor a diez libras por año. Esto supuso la participación en las elecciones de un porcentaje destacado de la clase media. A partir de allí, se produjo un redescubrimiento de su valor político, social y económico.

210 La ausencia de toda referencia a la clase media resulta significativa debido a que el siglo XIX constituyó, en el marco inglés, el período de su triunfo social y moral.

Si la distribución inicial del poder (social) se materializa en las posturas de los cuerpos, el desarrollo de la historia y su desenlace introducen rupturas significativas en esa misma dimensión. Entre ellas, debe señalarse un primer acercamiento entre los personajes mediante la recurrente aparición de cuerpos marcados: Mary Reilly conserva las marcas de las mordidas de una rata que la atacó durante su infancia (Imagen 14); Hyde presenta una cicatriz en su mano luego de un accidente con una taza; Jekyll no sólo comparte esta cicatriz, sino que su cuerpo atestigua su progresiva decadencia. En este sentido, su posición imponente y altiva es sustituida por la figura de la caída. El cuerpo antes erecto se convierte en débil, enfermizo y luego agonizante. Su caída condensa la degradación de una clase y anticipa el fin de un período socio-histórico. Finalmente, la redistribución espacial y social se confirma en la clausura narrativa. Allí, el cuerpo yacente de Jekyll sobre la mesa del laboratorio es acompañado por el cuerpo de Mary Reilly. Luego del extenso recorrido de ambos personajes, del ascenso de Mary y el derrumbe de Jekyll, la posición final los iguala transitoriamente.

El vínculo conflictivo entre las clases se espacializa en la importancia narrativa adquirida por la escalera (Imagen 15). Tanto la escalera central de la propiedad como la que se encuentra oculta detrás de las paredes (utilizada por los empleados, relegados a una política laboral que los invisibiliza) se constituyen como la figura del espacio liminal, el entre medio donde se dirimen las identidades. A lo largo del film, los múltiples desplazamientos de los personajes sugieren que el movimiento que se produce allí duplica el que se propone en el interior de la rígida estructura social victoriana. Los abundantes cambios de posiciones señalan la voluntad de evitar que las identidades se fijen en sus extremos. El interés en las extremidades resulta consuetudinario en la narrativa gótica. El sótano y el ático constituyen dos de sus ambientes más recurrentes. Esta polaridad vertical suele vincularse con la problemática clasista. Se trata de dos lugares invisibles destinados a las clases bajas y depositarios de los secretos aterradoros.

La complejidad de la estructura social se incrementa por su confluencia con los conflictos suscitados en torno al género. El posicionamiento doblemente subordinado de Mary Reilly depende de su ubicación social tanto como de su condición genérica. En este sentido, el personaje se encuentra en un lugar de sometimiento aún en el interior de su propia clase. Esta segregación múltiple se evidencia en el recuerdo traumático de su infancia. Más allá

de los castigos físicos padecidos, se sugiere la reiteración de abusos sexuales por parte de su padre. En la figura de éste se establece la posibilidad de pensar un sujeto que se encuentra en una posición de subordinación social y dominio genérico.

Al mismo tiempo, el padre presenta una semejanza notable con Mr. Hyde: ambos arrastran una pierna al caminar. Los personajes que describen sus movimientos explican que no se trata de una cojera, sino de algo distinto e indescriptible. Ambos resultan identificables por el sonido que producen al desplazarse. El sonido que los acompaña se concibe como el anticipo del horror y la violencia. Así, se propone un acercamiento de la deformidad física con la atrocidad moral. Para Mary Reilly, Mr. Hyde funciona como un doble de su padre, un sinónimo del poder y el abuso.

En el padre también se manifiesta la problemática del doble. Su progenitor, según la explicación de Mary, modificaba su conducta cuando se encontraba alcoholizado. Su relato hace hincapié en que en esas circunstancias se convertía en otro. Frente a esta explicación, Henry Jekyll le pregunta si el alcohol no liberaba simplemente un rasgo de su personalidad. En todo caso, y más allá de la respuesta a este interrogante, tanto el padre como Mr. Hyde se instituyen como representantes divergentes del patriarcado. En ambos casos, la estructura patriarcal se evidencia a través de actos concretos de violencia (las prostitutas abusadas por Hyde, la violencia doméstica del padre de Mary).

En este intercambio entre el padre de Mary y Hyde se percibe uno de los rasgos más notables del film: la imposibilidad de fijar las identidades de los personajes, su renuencia a aceptar las posiciones rígidas de las clasificaciones sociales. El vínculo establecido entre ambos explicita las convergencias y continuidades existentes entre otra serie de personajes. De esta manera, se propone una reflexión acerca de la discontinuidad entre la adscripción genérica y la definición social.

Esta discontinuidad también se actualiza en la relación entre los representantes de los dos extremos de la estructura social: Mary Reilly y Henry Jekyll. Los personajes se oponen por su clase social, su nivel de instrucción y su género. Sin embargo, en el texto filmico también se puntualizan los rasgos o aspectos que comparten. A través del señalamiento de estas recurrencias, se profundiza el proceso de desmontaje de las estructuras binarias configuradoras de la narrativa del doble. En primer lugar, el doctor y la empleada comparten el aislamiento frente a sus propias clases sociales de origen. Mary nunca logra

integrarse al conjunto de los empleados domésticos y Jekyll queda separado de la alta burguesía inglesa. A su vez, los dos se arriesgan en la indagación de territorios prohibidos por las pautas sociales y morales del período victoriano. Reconocen el terror que se provocan a sí mismos y exploran lo insondable (la violencia, el dolor, el erotismo). En este gesto de escrutinio se oponen, como señala María Negroni, “a la autoridad doméstica y social, representada por el mayordomo y la policía” (Negroni, 1999: 95). De esta manera, Mary Reilly se configura como cómplice, símil y testigo de Jekyll. Así, el doctor encuentra su doble no sólo en Hyde, sino también en esta figura compleja a quien se opone y replica simultáneamente²¹¹.

Sin embargo, una diferencia notoria se instala entre ellos: en tanto Jekyll debe apelar a Hyde como doble, Mary condensa en sí misma esa ambigüedad. Por eso, el doctor le declara que ella consiguió lo que él siempre anheló: “ser la herida y la daga al mismo tiempo”. A su vez, a diferencia del doctor, quien admira el coraje desafiante de Mr. Hyde, Mary se permite una actitud cuestionadora. Quizás porque conoció directamente los costos y consecuencias de tales actitudes. Por ese motivo, su deslumbramiento con Hyde y aún la identificación que se establece, se operan fuera de la conciencia y la voluntad.

A través de estas vinculaciones, los personajes quedan configurados como dobles mutuos, como contrapartidas y complementos necesarios. Todos son igualados en su diferencia, contactados en sus irregularidades, asimilados en sus divergencias. Estos procesos de identificación ponen en crisis la idea de una identidad definida de manera rígida por ciertas pertenencias o adscripciones. En este caso, los procesos identitarios sustituyen a las categorías reduccionistas de definición del sujeto y, por lo tanto, a las concepciones fijas de la otredad.

Al mismo tiempo, estas vinculaciones propician un cuestionamiento de las aproximaciones tradicionales a la figura del monstruo. Si en la narrativa decimonónica el Dr. Jekyll encuentra en Mr. Hyde la encarnación de su monstruosidad, en *El secreto de Mary Reilly* se abre un interrogante acerca del carácter del monstruo. El desmontaje del dualismo se lleva

211 En la novela de Valerie Martin, Mary Reilly percibe “la desagradable sensación de que el mundo entero se interponía entre nosotros y que no habría jamás forma de atravesarlo, pero también que en cierto modo éramos las dos caras de una misma moneda, cada uno realizando un trabajo diferente en la misma casa y tan cerca el uno del otro, aunque sin hablarnos, como el perro y su sombra” (Martin, 1994: 50-51).

al extremo de reconocer los puntos de contacto existentes entre la figura monstruosa y las representaciones menos radicales de la otredad. Así, se suma un nuevo señalamiento de la imposibilidad de sostener las distribuciones rígidas entre lo mismo y lo otro y se refuerza la cercanía entre el monstruo y sujetos menos amenazantes pertenecientes a las periferias del cuerpo social.

4- Sujetos dislocados

La complejidad de estos procesos de identificación, la dificultad para atribuir a los personajes a identidades fijas, puede analizarse a partir de la categoría de “sujeto dislocado” propuesta por Gayatri Chakravorty Spivak en *¿Puede hablar el subalterno?* En el marco de su apropiación de la teoría postcolonial²¹², Spivak apela a Marx para articular una teoría de la subjetividad organizada en torno a un modelo de sujeto dividido²¹³. Así, explica que tanto en el plano de la política (el agente histórico a nivel mundial) como en el plano de la economía (el capitalista), Marx configura un sujeto cuyas partes no son continuas ni

212 Spivak define su afiliación intelectual como marxista, feminista y deconstructivista. De acuerdo con Marcelo Topuzian, “La teoría postcolonial tal como la entendió Gayatri Chakravorty Spivak fue un intento de traducción de la deconstrucción derridiana en el marco de la politización de los estudios literarios universitarios en los Estados Unidos a partir de mediados de los años ochenta” (Topuzian, 2011: 111).

213 Spivak disecciona “Los intelectuales y el poder: una conversación entre Michel Foucault y Gilles Deleuze”, un diálogo entre estos dos intelectuales incluido en *Microfísica del poder*. Critica no sólo el rechazo de ambos intelectuales a abordar la problemática de la ideología, sino la indiferencia frente a su propia inserción en la historia intelectual y económica. Indica que esta doble negativa los aleja de la crítica inicial al sujeto autónomo y los acerca a una reintroducción del sujeto soberano en el que coinciden deseo e interés. Esto se facilita por su valoración no cuestionada de los oprimidos como sujetos y por el carácter transparente de los intelectuales, quienes se arrogan el derecho de representar a los grupos subalternos.

coherentes entre sí. A partir de esta recuperación inicial, Spivak postula su propia noción de sujeto dislocado²¹⁴.

En esta búsqueda, Spivak cuestiona la rigidez de las definiciones tradicionales de categorías como clase, raza y género. En el contexto postcolonial²¹⁵, estas tres categorías aparecen como “series heterogéneas, en el sentido de que no pueden reunirse en un planteo o una estrategia de intervención únicos, ni reducirse a un solo ‘concepto maestro’ sin operar a la vez un gesto de exclusión en la definición de la subalternidad y de las prácticas de resistencia, repitiendo así el gesto imperialista por excelencia” (Topuzian, 2011: 117). Por eso, Spivak sostiene que la identidad se constituye como negociación entre posiciones diversas en un determinado contexto y piensa la subalternidad²¹⁶ bajo el funcionamiento de una identidad diferencial. En esta dirección se establece la necesidad indicada por Spivak de desarrollar una producción contraideológica orientada a combatir, mediante procesos de generación o transformación, las nociones existentes y actuantes de subjetividad.

214 De acuerdo con Spivak, en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Marx sostiene que la definición descriptiva de una clase puede ser diferencial y consistir en su desconexión y diferencia de las otras clases. Al respecto, precisa que la formación de una clase es “artificial y económica, y su agenciamiento económico o *interés* es impersonal en tanto es sistemático y heterogéneo” (Spivak, 2011: 19). La intención de Spivak consiste en demostrar que Marx construye un sujeto dividido en el que no coinciden el deseo y el interés. Por eso, “Los proyectos de conciencia de clase y de transformación de la conciencia son para él cuestiones discontinuas” (Spivak, 2011: 24). Para Spivak, entre la conciencia y el conocimiento se inscribe la tarea de la producción ideológica. Por eso, la negativa de Foucault y Deleuze a recurrir a esta categoría los lleva a la recuperación de una definición soberana del sujeto.

215 Si bien el análisis de Spivak se focaliza en la historia de la India, lo propone como representativo de diversas otredades, internas y externas, en relación con Europa y como un modelo para pensar la subjetividad en distintos contextos de subalternización.

216 Spivak desarrolla su teoría de la subjetividad a partir de la subalternidad. La categoría “subalterno” procede de la teoría política de Antonio Gramsci. Su formulación se encuentra en su ensayo “Ai margini della storia (Storia dei gruppi social subalterni)”. Allí, subalterno remite a todas las posiciones de dominio. A comienzos de la década de 1980, un grupo de intelectuales nacidos en la India conformó el Grupo de Estudios Subalternos, dedicado a recuperar esta categoría gramsciana y a promover su aplicación al marco histórico de la India. En particular, su interés se orienta a la restitución de las voces subalternas. Sin embargo, una de sus mayores dificultades reside en que, ante la ausencia de textos producidos por los subalternos, debe rastrearlas en los textos coloniales y en los relatos historiográficos imperiales.

Al respecto, debe señalarse que otro representante heterodoxo de la teoría postcolonial, Homi Bhabha, también acentúa el valor político de operar un dislocamiento entre la clase y el género. En su argumentación,

el valor transformacional del cambio está en la rearticulación, o traducción, de elementos que no son *ni el Uno* (una clase obrera unitaria) *ni el Otro* (las políticas de género) *sino algo distinto*, que cuestiona los términos y los territorios de ambos. Hay una negociación entre género y clase, donde cada formación encuentra las fronteras desplazadas y diferenciadas de su representación de grupo y los sitios de enunciación en los cuales los límites y limitaciones del poder social se encuentran en una relación agonística (Bhabha, 2002: 48).

Así, la potencia política emerge como resultado del carácter discontinuo del sujeto. Tanto su discontinuidad como su división lo constituyen como un agente de cambio político atravesado por intereses e identidades conflictivas. Esta potencia se efectiviza por su oposición al requerimiento del poder de fijar las identidades con el fin de desarrollar estrategias efectivas de sumisión²¹⁷. En este sentido, Bhabha señala no sólo que la conformación del bloque social es en sí misma heterogénea, sino que el trabajo de la hegemonía consiste en articular un proceso de iteración y diferenciación. Esto se debe a su voluntad de promover imágenes alternativas (o antagónicas) producidas en conjunto y en competencia unas con otras. De este modo, el riesgo reside en la posibilidad de quedar fijados a las distribuciones identitarias operadas desde el poder. La dimensión individual, al igual que la colectiva, requiere la construcción de identidades variables, móviles e intersticiales, que se encuentren en procesos continuos de modificación de sus posicionamientos²¹⁸.

Por este motivo, Karina Bidaseca puntualiza que tanto Spivak como Bhabha explican el funcionamiento de la subjetividad subalterna mediante “procesos de sinecdoquización” tendientes a subrayar “la capacidad de ser ahora mujer, ahora negra, ahora musulmana, posibilidad que se desarrolla entre aquellas personas que no se encuentran atadas a una

217 En particular, Bhabha puntualiza que “Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de ‘fijeza’ en la construcción ideológica de la otredad” (Bhabha, 2002: 91).

identidad” (Bidaseca, 2010: 37)²¹⁹. Los personajes de *El secreto de Mary Reilly* constituyen manifestaciones notables de esta posibilidad de pensar a la subjetividad en sus discontinuidades, en sus territorios intersticiales y en el dislocamiento operado entre la clase y el género.

La variabilidad del sujeto dislocado también es abordada por Spivak en su dimensión epistemológica. Orientada a pensar las particularidades del sujeto colonial, presta atención a la conversión de los sujetos en objetos de discursos y saberes y, por lo tanto, en significantes que operan como reaseguro del colonizador. Si el colonialismo configura una relación estricta entre los objetos y los sujetos de conocimiento, el interrogante planteado por Spivak radica en saber si es posible subvertir esta distribución y alterar la asignación de estos roles epistemológicos.

Este aspecto de la conformación de la subjetividad resulta particularmente significativo en *El secreto de Mary Reilly*. En el film, el vínculo entre Henry Jekyll y su empleada se origina en la curiosidad científica del doctor frente a las cicatrices de Mary. La distribución de roles atribuye la curiosidad y la actividad al médico y la sumisión y la pasividad a la empleada. Sin embargo, el avance de la historia redistribuye estas asignaciones iniciales. No sólo Mary se convierte en una activa buscadora del saber (entre otras actividades, hojea con interés los libros de la biblioteca²²⁰), sino que su principal objeto de estudio lo constituye el mismo doctor. Su introducción en el universo del científico se incrementa paulatinamente. La distancia se disuelve y se acentúa su pertenencia indirecta al mundo del

218 La proposición de una subjetividad dislocada, cercana a la defendida por Bhabha, condujo a Spivak a la necesidad de recurrir a la figura retórica de la catacrexis para pensar la identidad. Según su argumentación, “se trata de nombrar algo que no tiene nombre dándole uno ‘traslaticio’, tomado de otro contexto o injertado. La identidad surge de este desplazamiento nominal, a menudo como solución de compromiso y circunstancial, que luego resulta sustancializada o literalizada” (Spivak, 2011: 122).

219 Sin embargo, Spivak comprende que en algunas circunstancias puede ser necesario recurrir a alguna forma de identidad fija. Por eso, propone la categoría de “esencialismo estratégico” relacionada con “la posibilidad de construir o negociar, en el campo abierto por las políticas de la diferencia, la heterogeneidad o, más apropiadamente, la subalternidad, alianzas o bloques por razones políticas que pudieran catalizar la intervención” (Topuzian, 2011: 115).

220 Así, encuentra un libro científico intervenido por Mr. Hyde, quien sumó ilustraciones eróticas y escribió frases como “El dolor empieza con el entendimiento” y “La belleza reside en la corrupción”.

médico. De todos modos, una diferencia debe observarse: en tanto el saber puesto en juego por Jekyll es un saber moderno, científicista y positivista, el saber desarrollado por Mary depende del compromiso emocional con lo investigado y la abolición de la separación entre sujeto y objeto de conocimiento. Así, su apropiación del rol activo en la búsqueda del conocimiento conduce a una transformación radical de la concepción del saber y de la vinculación entre los roles epistemológicos. En este sentido, no se produce una mera inversión de los roles, sino que se suprime la forma moderna de comprender las relaciones establecidas entre sujeto y objeto de conocimiento.

A su vez, la proposición de un sujeto dislocado modifica la comprensión tradicional de los sistemas de alianzas y la articulación de identidades colectivas. *El secreto de Mary Reilly* puede constituir un terreno apto para pensar la configuración de ciertas cofradías de la otredad, ausentes en los textos filmicos estudiados hasta ahora. Al respecto, es necesario interrogar la posibilidad de articular sistemas de alianzas entre diferentes modalidades de la subalternidad. Gayatri Chakravorty Spivak manifiesta su desconfianza acerca del establecimiento de políticas unitarias de colaboración. Señala que sólo los sectores dominantes de los grupos dominados apuestan a la conformación de alianzas. Por eso, explica que

la creencia en la plausibilidad de una política de alianzas global es también predominante entre las mujeres de los grupos sociales dominantes interesadas, en los países de economías dependientes, en un ‘feminismo internacional’. En el otro extremo de la escala, las más alejadas de cualquier posibilidad de una alianza [...] son justamente las mujeres del subproletariado urbano (Spivak, 2011: 55).

Entonces, ¿cuándo es posible un sistema de alianzas? En el texto filmico analizado, las alianzas se conciben como episodios transitorios y acercamientos estratégicos variables. Mary se alía con el doctor Jekyll frente al poder disciplinario del mayordomo y la policía; se une a Mr. Hyde en su descubrimiento del deseo. Sin embargo, las alianzas no se presentan como sistemas fijos de uniones. Se trata sólo de vinculaciones parciales y articuladas en torno a búsquedas específicas. Por eso, en el desenlace ambas alianzas resultan desmontadas. Aquí, debe mencionarse una alteración significativa del texto filmico en relación con el literario. En tanto la novela de Valerie Martin concluye con la muerte del

doctor Jekyll sobre la mesa del laboratorio, con Mary Reilly recostada a su lado, el film suma la imagen de Mary abandonando la mansión victoriana. Por un lado, la muerte de los protagonistas masculinos refuerza la transitoriedad de las posibles alianzas. Por otro, su derrota se opone a la emancipación obtenida por Mary. De esta manera, la figura doblemente subordinada es la que logra liberarse. La protagonista, en tanto subalterna de los subalternos, consigue independizarse de las ataduras sociales y morales del período victoriano materializadas en la suntuosidad del interior burgués, en un principio presentado como el refugio ante los peligros de un exterior amenazante. Al mismo tiempo, debe tenerse en cuenta que esta dificultad del establecimiento de sistemas de alianza efectivos se debe a un rasgo central de la subalternidad: su constitución como un espacio de diferencia no homogéneo. En este sentido, su rechazo a configurarse como una posición de identidad hace imposible la formación de una base sólida de acción política.

Al respecto, es necesario recuperar la discusión acerca de la categoría de subalterno planteada por Gayatri Spivak. En su explicación, debe desarticularse toda concepción monolítica del subalterno que suponga una identidad y una conciencia unitaria del sujeto. A su pregunta ¿puede hablar el subalterno?, Spivak responde que no, debido a que el subalterno es definido, precisamente, por su carencia de un espacio de enunciación. Por eso, critica la estrategia de ciertos intelectuales europeos de propiciar una mera restitución (transparente) de la voz (del otro). Como señala Karina Bidaseca, Spivak comprende que “la pretensión de *restituir la voz de la conciencia (subalterna)* podría caer en el espacio de una violencia logocéntrica ejercida desde el lugar de la experiencia” (Bidaseca, 2010: 33). Sólo al adquirir la capacidad de hablar los subalternos quiebran la posición de subalternidad.

De este modo, el recorrido atravesado por Mary Reilly puede concebirse como un proceso de alejamiento de la subalternidad. Su mirada dislocada sobre el universo social victoriano desmonta las estructuras binarias y pone en crisis las asignaciones clasistas y genéricas. Las rupturas introducidas por su accionar se pueden evaluar en tres dimensiones. Por un lado, en el colapso de las estructuras duales. En este desmontaje de las codificaciones de la tradición narrativa gótica sobre el doble se percibe el mayor interés del film. Por otro lado, en la reintroducción de las problemáticas de clase en su tensión con las definiciones genéricas. El CGC adquiere una de sus particularidades más relevantes en esta

incorporación compleja de la temática de la clase. Finalmente, el elemento que permite desarticular los marcos binarios y agrietar la distribución social clasista es la irrupción de un sujeto portador de una mirada dislocada. A diferencia de la concepción tradicional de la voz (la palabra) como elemento articulador del gesto de emancipación, en este caso se trata de la potencia liberadora de la mirada. La reversibilidad de la mirada que compone los roles variables de lo mismo y lo otro surge de esta modificación en la distribución de las miradas. La adición de esta nueva mirada, baja e invisible, propicia el desmoronamiento de las configuraciones identitarias fijas y evidencia la potencia política de las identidades variables, evadidas de las categorías rígidas implementadas desde el poder. A través de la construcción de esta mirada, de la apropiación de Mary Reilly de la capacidad de mirar (y a partir de ahí indagar, conocer y actuar), el personaje adopta una posición enunciativa que la arranca de la subalternidad y reformula el vínculo entre lo mismo y lo otro.

XIII- Miradas discrepantes (*Institute Benjamenta*)

1- Diálogos, referencia, linajes

La abarrotada complejidad de los textos filmicos dirigidos por Stephen y Timothy Quay condujo a la mayor parte de sus críticos a rastrear obsesivamente sus fuentes e influencias. Así, en el catálogo publicado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en ocasión de la inauguración de la primera exhibición integral de su obra²²¹, Edwin Carels (2012) postula la confluencia de la tradición del surrealismo checo de Jan Švankmajer, la obra del animador ruso Yuri Norstein, los cortometrajes del polaco Walerian Borowczyk y el surrealismo gráfico polaco de posters de las décadas del cincuenta y sesenta impulsado por Jan Lenica, Roman Ciešlewicz, Franciszek Starowieyski y Henryk Tomaszewski. Por su parte, Suzanne Buchan (2010) hace hincapié en la influencia de la literatura de Robert Walser, Franz Kafka y Bruno Schulz. A su vez, María Negroni (2009) los declara admiradores de Max Ernst, Igor Stravinsky, Raymond Roussel, Joseph Cornell y Michel de Ghelderode.

Más allá de la multiplicidad y variabilidad de los linajes construidos (en los que se combinan referentes literarios, plásticos, cinematográficos y gráficos, en un espectro temporal que recorre gran parte de los siglos XIX y XX), algunas apelaciones resultan notables y recurrentes. En principio, puede señalarse el interés por la tradición gótico-decadentista decimonónica, la cultura de Europa del Este y el universo esotérico. Al respecto, dos nombres condensan estas series de preocupaciones: Jan Švankmajer y Robert Walser.

El animador checo Jan Švankmajer (1934), resulta uno de los nombres claves para entender la emergencia del CGC²²². Una parte considerable de los realizadores comprendidos en este fenómeno (en especial, los hermanos Quay y Tim Burton) lo consideran un referente imprescindible en su propia formación. Desde su primer cortometraje, *El último truco del*

221 Muestra inaugurada el 12 de agosto de 2012 y clausurada el 7 de enero de 2013.

222 Jan Švankmajer estudió escenografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga y puesta en escena en la Facultad de Marionetas del DAMU. Sus cortometrajes de animación combinan técnicas heterogéneas como las marionetas (en la tradición de la escuela checa), los dibujos animados, la arcilla, la imagen real y la animación de objetos. Si bien es célebre como realizador de cortometrajes, desde finales de la década de 1980 también filmó largometrajes como *Neco z Alenky* (1988), una trasposición de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll, 1865), *Faust* (1994), una trasposición de la tragedia de Johann Wolfgang von Goethe (*Faust: der Tragödie erster Teil*, 1808, y *Faust: der Tragödie zweiter Teil*, 1832), *Špiklenci slasti* (1996), *Otesánek* (2000), una trasposición de una leyenda bohemia, *Insania* (2005) y *Prežit svůj život (teorie a praxe)* (2010).

Sr. Schwarcewallde y del Sr. Edgar (Poslední trik pana Schwarcewalldea a pana Edgara, 1964), su filmografía se orientó a la recuperación del acervo surrealista y en 1970 se integró al movimiento surrealista checo²²³. Junto con este compromiso, el valor de su obra también depende de su vinculación con la literatura gótica. En este sentido, puede ser concebido como un eslabón que conecta a los realizadores del CGC con sus antecedentes literarios de los siglos XVIII y XIX.

El rodaje de trasposiciones cinematográficas de textos claves como *El castillo de Otranto*, “La caída de la casa Usher” y “El pozo y el péndulo”²²⁴ confirman esta afiliación. Švankmajer precisa al respecto que

Quizá deba admitir una cierta debilidad por los géneros de arte popular un tanto venidos a menos: las marionetas y sus constructores, los juguetes viejos, las barracas de tiro y los blancos mecánicos de ferias; en literatura, la novela negra inglesa del siglo XVIII; y en cine, Georges Méliès, Louis Feuillade. Por no hablar de mi debilidad por la mayoría de los surrealistas. Con gusto me nutro de estos temas que después traslado a mis películas (Švankmajer, 2012: 85).

Esta recurrencia a la narrativa gótica lo posiciona en un rol clave en la cadena que conduce de la literatura gótica a sus apropiaciones cinematográficas recientes. Por eso, su

223 El Grupo Surrealista de Praga se constituyó en 1934, a partir de la publicación del manifiesto “El surrealismo en Checoslovaquia” (“Surrealismus v Československu”). La figura principal del movimiento fue Vratislav Effenberger, un teórico del arte y la literatura. Su historia está atravesada por las persecuciones padecidas luego de la implementación de las políticas stalinistas. La historia del surrealismo checo se aleja de la del surrealismo francés, en gran medida, como consecuencia de las muy diversas condiciones en las que ambos movimientos surgieron y se desarrollaron. El surrealismo checo apeló al humor negro como un recurso expresivo que le permitía sortear las restricciones impuestas. Para Švankmajer, “El objetivo principal del surrealismo sigue siendo (a pesar de la debacle política del marxismo) transformar el mundo (Marx) y cambiar la vida (Rimbaud). Aquí tenemos, por lo tanto, una constante revolucionaria permanente” (Švankmajer, 2012: 69). Aún en la actualidad, Švankmajer conserva su pertenencia al movimiento y es el Jefe de redacción de *Círculo*, una revista publicada en Praga.

224 Las ya mencionadas *Otrantský zámek* (Jan Svankmajer, 1977) y *Zánik domu Usheru* (Jan Svankmajer, 1982) y *Kyvadlo, jáma a naděje* (Jan Svankmajer, 1983), respectivamente.

filmografía funciona como un punto de unión entre el cine y la literatura y entre la tradición y la contemporaneidad.

En 1987, los hermanos Quay viajaron a Praga para filmar un documental sobre Švankmajer y su vinculación con el surrealismo checo. Emitido por Channel Four de Londres, *The Cabinet of Jan Švankmajer* evidencia no sólo el profundo conocimiento que poseen sobre la filmografía del realizador checo, sino su propia recuperación de técnicas y recursos (la combinación de acción viva con animación, las marionetas) así como de referencias literarias, plásticas y cinematográficas, entre las que sobresalen tanto los representantes más notables del surrealismo como los nombres más relevantes de la narrativa gótica.

En cuanto a su relación con la literatura de Robert Walser²²⁵, desde 1988 los hermanos Quay realizaron tres cortometrajes a partir de sus textos: *Stille nacht: Dramolet für Robert Walser in Herisau* (1988), *The Comb: from the Museums of Sleep* (1991) y *Tales from Vienna Woods* (1992). Estas piezas breves pueden concebirse como esbozos de la mayor trasposición de la literatura de Walser: *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life*, una versión de *Jakob von Gunten*²²⁶. Publicada en 1909, esta novela se propone como un *bildungsroman* decreciente, dado que no narra un proceso de aprendizaje, sino un arduo proceso de des-aprendizaje²²⁷. Aquí, la literatura de lo leve y lo minúsculo practicada por Walser inaugura un camino que retomaría luego la poética del absurdo. Explorador de lo silencioso y lo no dicho, Walser construye enigmas y repudia el valor del desciframiento. Así, establece lo indeterminado como su territorio privilegiado.

En *Institute Benjamenta*, los hermanos Quay llevan a cabo una trasposición basada en procesos de condensación, desplazamiento, acentuación y conservación sobre el texto

225 Robert Walser (1878-1956) fue un extraordinario aunque poco divulgado escritor suizo. Entre sus textos se destacan sus novelas *Los hermanos Tanner* (*Geschwister Tanner*, 1907) y *El paseo* (*Der Gehülfe*, 1908) y sus textos breves, escritos a lápiz, denominados *Microgramas* (*Mikrogramme*).

226 La novela suele considerarse un antecedente de *En la colonia penitenciaria* de Kafka (*In der Strafkolonie*, 1919). También debe señalarse la notoria valoración de la literatura de Walser por parte de Walter Benjamin, quien le dedicó un ensayo, “Robert Walser”, en 1929, y Giorgio Agamben, quien incluyó un ensayo sobre el autor, “Demoníaco”, en *La comunidad que viene*.

227 En 1992, Guy Maddin realizó *Careful*, un largometraje en el que también se percibe la presencia de *Jakob von Gunten*.

literario de Walser. La condensación más significativa se produce en la dimensión espacial. En tanto la acción de la novela fluctúa entre el Instituto para empleados domésticos y la ciudad donde éste se encuentra, el film se instala en el Instituto y no abandona sus límites. De esta manera, la historia adopta la estructura de una pieza de cámara. Esta estrategia suprime las reflexiones del personaje sobre las ciudades modernas (consideradas agitadas y bulliciosas, habitadas por las nuevas masas sociales, privadas de contacto con la naturaleza). A su vez, en el texto filmico se sitúa al Instituto en el límite exterior entre una ciudad anónima y un bosque. Al respecto, Jakob especifica que queda “fuera de un bosque y fuera de una ciudad”. En contraposición a la apertura al exterior presente en la novela, en el film se construye un espacio hermético y se propicia la generación de un efecto claustrofóbico.

El principal desplazamiento se evidencia en el título: la prioridad no se atribuye al personaje, sino al Instituto. En este sentido, el personaje se configura a través de lagunas y vacíos que no constan en la novela. En tanto en ésta se narra su pertenencia social (una familia distinguida de la alta burguesía), su marco familiar (que incluye recuerdos de sus padres y encuentros con su hermano), una motivación para inscribirse en el Instituto (tanto el terror a ahogarse en el ambiente de comodidad de su clase social de origen como su deseo de ponerse al servicio de los demás), el film se desprende de esta información. El personaje sólo existe a partir del comienzo del film. Su pasado permanece como un interrogante. De este modo, es desprovisto de una parte nuclear de los atributos que lo definen en el texto literario y se incrementa su concepción como un hueco, un vacío²²⁸.

228 De una manera compleja, este proceso de desindividualización se complementa con alusiones a la biografía de Walser. Si bien la escritura de la novela había partido de su experiencia en una escuela de formación de empleados domésticos durante su estadía en Berlín, y había introducido referencias veladamente autobiográficas (Pauls, 2000: 3), el film extrema esta posibilidad. Así, la reclusión en la institución educativa puede interpretarse a la luz de los extensos períodos de internación en los asilos de Waldau y Herisau vividos por Walser. Al mismo tiempo, el desenlace del film sustituye el escape al desierto que clausura la novela por una huida a los Alpes. De esta manera, se recupera la trágica muerte de Walser por congelamiento en las montañas suizas durante el 25 de diciembre de 1956. En el desenlace del film, cuando Jakob pierde el sombrero en medio de una tormenta de nieve, se reproduce la célebre foto del cadáver de Walser en la nieve con su sombrero a unos centímetros de distancia.

La principal acentuación radica en la relevancia asignada a los elementos procedentes de los cuentos de hadas. Si bien la novela de Walser introduce rasgos de estos²²⁹, el film radicaliza su importancia. No sólo los protagonistas pueden equipararse a los personajes de los cuentos de hadas (Herr Benjamenta funcionaría como el ogro y Jakob como el príncipe encantado), sino que se recuperan matrices nucleares de esta narrativa. Así, Lisa Benjamenta es caracterizada como la princesa dormida que aguarda la llegada del príncipe. En la primera secuencia del film, la protagonista presiente en sueños el arribo de quien la rescatará de su letargo. Sin embargo, el beso de Jakob no la despierta a la vida ni la arranca de su sopor. Por el contrario, es un beso de la muerte que termina tanto con la vida de Lisa como con la existencia del Instituto. La imposibilidad de precisar la ubicación geográfica de la academia también remite al universo imaginario de los cuentos de hadas. La oscilación del habla de los personajes entre el alemán y el inglés, con acentos que remiten a distintas nacionalidades, desterritorializa la historia. La confusión espacial confluye con la gestación de un espacio onírico que acoge esta subversión narrativa de los cuentos de hadas. Finalmente, la inclusión de estos rasgos se opera, en gran medida, a través de la apelación a elementos del universo animal que habita en los bosques. En particular, a los ciervos, un animal recurrente en los cuentos de hadas.

La principal conservación se centra en la gestación de un universo onírico en el que resulta imposible la distinción de las dimensiones diurnas y nocturnas, reales o imaginarias. En todo caso, todas ellas son atravesadas por un clima onírico semejante. En un cortometraje previo, *The Comb*, los hermanos Quay habían ensayado un acercamiento a *Jakob von Gunten* a través de la puesta en escena de los sueños de Lisa Benjamenta. Allí, se alterna la imagen de la joven durmiendo y sus diversos sueños. Sin embargo, las dos dimensiones se encuentran diferenciadas por un recurso estético: al personaje durmiendo se lo representa en blanco y negro y el mundo de los sueños se representa en color. Por el contrario, *Institute Benjamenta* es enteramente en blanco y negro. De esta manera, se incrementa la confusión entre los diversos planos narrativos y los mundos divergentes. A su vez, el subtítulo del film, *or This Dream Call Human Life*, procedente del diario que escribe Jakob

229 El interés de Walser por el universo de los cuentos de hadas se manifiesta en su escritura, en 1902, de *Blancanieves*, un *dramolette*, a partir del cuento de los hermanos Grimm.

en la novela, subraya la confluencia inescindible de lo real y lo onírico en el territorio de la ficción²³⁰.

Las relaciones que el texto filmico de los hermanos Quay establece tanto con la obra filmica de Švankmajer como con la obra literaria de Walser permiten reflexionar acerca de la potencia intertextual del CGC. Si bien debe diferenciarse la vinculación hipertextual²³¹ que *Institute Benjamenta* entabla con *Jakob von Gunten* de sus alusiones intertextuales a la filmografía de Švankmajer, en los dos casos se traman procesos de lectura activos que colaboran en la configuración del nuevo texto filmico.

En este sentido, la proliferación de fuentes, citas e influencias a la que se apela en el intento de explorar la filmografía de los hermanos Quay funciona como un indicio de la tendencia contemporánea a abordar una notoria multiplicidad de textos y referencias. De esta manera, se inaugura la posibilidad de establecer una genealogía del texto analizado en función de las autoridades a las que remite y en las que se legitima²³². En *Institute Benjamenta*, los dos diálogos propuestos afirman un linaje. En éste se imbrican la narrativa gótica y el surrealismo de Švankmajer con el antecedente del absurdo y la poética de lo leve de Walser. De esta manera, se articula una genealogía que extiende sus fuentes a la literatura gótica inglesa del siglo XVIII tamizada por el filtro del surrealismo checo y la literatura de Walser. En estos entrelazamientos se yuxtaponen la literatura y el cine, los pasados y el presente, los vestigios del goticismo con los anticipos del arte contemporáneo. Así, *Institute*

230 Sin embargo, esta conservación se produce en marcos diversos. En tanto la novela de Walser apela a un humor que anticipa el absurdo, el film establece un clima de severidad renuente a toda irrupción del humor.

231 Al respecto, debe señalarse que otros textos filmicos del *corpus* parten de relaciones hipertextuales: *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* traspone la novela de Stoker mediada por el ballet de Mark Godden; *Criatura de la noche* traspone *Déjame entrar* de John Lindqvist; *El secreto de Mary Reilly* traspone *Mary Reilly* de Valerie Martin; *La leyenda del jinete sin cabeza* traspone *La leyenda de Sleepy Hollow (The Legend of Sleepy Hollow)*, Washington Irving, 1820).

232 Al respecto, en *Una cultura de la fragmentación* Vicente Sánchez Biosca precisa que “una cita es a un mismo tiempo expresión de la legitimidad previa de algo superior que la sostiene y acto de legitimación de dicha autoridad producida por su mero ejercicio” (Sánchez Biosca, 1995: 23).

Benjamenta se afianza como un nuevo eslabón, heterodoxo, en la cadena de la narrativa gótica²³³.

2- Disciplina y estructuras duales

En *Institute Benjamenta* el abordaje de la otredad se imbrica con una serie de preocupaciones. En primer lugar, con la tradición narrativa del doble. En este sentido, su relectura funciona como un cuestionamiento de una parte considerable de las recurrencias de este acervo literario. En segundo lugar, con la representación de las instituciones y, en particular, con su poder disciplinario. Finalmente, con la mirada y la vigilancia así como con la posible configuración de estrategias de resistencia ante el poder. El presente análisis de estas problemáticas tomará como guía algunas categorías propuestas por Michel Foucault.

En “La sociedad disciplinaria y la exclusión”, una de las conferencias comprendidas en *La verdad y las formas jurídicas*²³⁴, Foucault propone un análisis de la reforma del sistema penal desarrollada hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX en Europa. Según su argumentación, hasta allí la ley penal representaba lo que era útil para la sociedad y castigaba lo que consideraba nocivo. Así, el crimen era concebido como un daño social y el criminal como quien damnificaba o perturbaba la sociedad. Sin embargo, a partir del siglo XIX se acentuó una transformación que alejó al sistema penal de lo socialmente útil y lo acercó al individuo. Por eso, “la penalidad del siglo XIX tiene en vista menos la defensa general de la sociedad que el control y la reforma psicológica y moral de las actitudes y el

233 Más allá de esta participación en la narrativa gótica a partir de la inscripción en un linaje, puede mencionarse la conservación de ciertos tópicos y rasgos como la importancia del espacio, la organización del conflicto en torno a un *locus*, el predominio de lo imaginario por sobre lo real, la relevancia de lo oculto (encarnado en los aposentos secretos de los directores), el interés en los climas gélidos y los paisajes nevados.

234 *La verdad y las formas jurídicas* reúne cinco conferencias dictadas por Michel Foucault en la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro entre el 21 y el 25 de mayo de 1973.

comportamiento de los individuos” (Foucault, 2008: 101). En este desplazamiento de la forma de operar y concebir la justicia se manifiesta el surgimiento de la “sociedad disciplinaria”. En esta edad de la “ortopedia social” se produjo un cambio aún de la noción de peligrosidad. Ésta comenzó a definirse más por las virtualidades de los individuos que por sus actos. Por este motivo, “El control de los individuos, esa suerte de control penal punitivo no puede ser efectuado por la justicia, sino por una serie de poderes laterales, al margen de la justicia, tales como la policía y toda una red de instituciones de vigilancia y corrección” (Foucault, 2008: 102).

En *Seguridad, territorio, población*, Foucault precisa su definición de la sociedad disciplinaria. Allí, señala que sus dispositivos se orientan al análisis y descomposición de individuos, lugares, tiempos, gestos, actos y operaciones con dos finalidades privilegiadas: en primer lugar, hacerlos perceptibles; en segundo lugar, modificarlos. En este marco, la “cuadrícula disciplinaria” es la encargada de llevar adelante una serie de procedimientos como clasificar los elementos identificados en función de objetivos determinados, establecer las secuencias o las coordinaciones óptimas, fijar los recursos de adiestramiento progresivo y control permanente de los individuos y distinguir entre quienes serán clasificados como ineptos e incapaces y los demás (Foucault, 2007: 75).

A partir de la instauración de estos procedimientos, es posible delimitar rigurosamente lo normal de lo anormal. Por eso, Foucault puntualiza que el objetivo de las técnicas disciplinarias se concentra en la búsqueda de la “normación”. Ésta consiste en plantear ante todo “un modelo óptimo que se construye en función de determinado resultado, y la operación de normalización disciplinaria pasa por intentar que la gente, los gestos y los actos se ajusten a ese modelo; lo normal es, precisamente, lo que es capaz de adecuarse a esa norma” (Foucault, 2007: 75). Para Foucault, en las sociedades disciplinarias la norma detenta un carácter organizador primario. Una vez que ésta fue establecida, desempeña su papel operativo: delimitar el campo de la normalidad de aquellos otros que quedan excluidos de su territorio. En este sentido, la definición inicial de la norma conduce a la definición de lo normal y ésta dirige la formación/reforma de las conductas.

Si bien una serie de instituciones adoptaron la responsabilidad de colaborar en la implementación de la norma y la corrección de las conductas (entre ellas, las fábricas, los hospitales y las prisiones), la maquinaria educativa siempre cumplió un rol destacado como

aparato disciplinario. La formación de los niños y los jóvenes adquirió un valor central en el principal proyecto de las sociedades disciplinarias: la transformación planificada y articulada de los individuos²³⁵.

En estos procesos de conversión de las subjetividades, los cuerpos adquieren un rol central. En *Vigilar y castigar*, Foucault propone la categoría de “cuerpos dóciles” para reflexionar acerca de la generación de cuerpos apropiados para el funcionamiento de las sociedades disciplinarias. Para Foucault, “Es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 1989: 140). El poder disciplinario establece la obediencia de los cuerpos como su búsqueda prioritaria. Su obtención requiere que se ejerza un poder continuo e infinitesimal. Por este motivo, Foucault concibe la disciplina como una anatomía política del detalle, atenta a cada una de las minúsculas características del cuerpo vigilado. Nada puede quedar fuera del control de esta mecánica del poder.

En *Institute Benjamenta*, las secuencias dedicadas a narrar las clases hacen hincapié en la conformación de cuerpos dóciles. En la primera clase a la que asiste Jakob, se les pide a sus compañeros que se presenten. Éstos dicen sus nombres y, mientras lo hacen, se arrojan sobre el suelo. La coincidencia del nombre y el gesto de subordinación ancla el sentido entero de la institución disciplinaria. En otra escena centrada en el proceso de aprendizaje, un *travelling* lateral acompaña los movimientos coreografiados de los estudiantes durante una clase en la que ensayan cómo comportarse en distintas actividades del servicio doméstico. La supresión inicial del sonido sincrónico y la conjunción de los desplazamientos con la música extradiegética componen la escena como un ballet de la sumisión (Imagen 16). En la segunda parte de la escena, se recupera el sonido sincrónico para adicionar, a los ensayos de los movimientos, las palabras correctas que deben pronunciar en cada ocasión. En este entrenamiento tenaz de los cuerpos y las palabras se condensa la intervención constante sobre los individuos a través de la modificación de las conductas.

235 A su vez, no debe perderse de vista que la narrativa gótica exploró desde sus comienzos los vínculos existentes entre las instituciones y el terror. Desde la composición aterradora de la institución familiar presente en *El castillo de Otranto*, la institución religiosa en *El monje* o la institución artística en *El retiro de Dorian Gray*, las instituciones conforman una de las materializaciones más notables del terror gótico.

La repetición continua de estos ejercicios se establece como procedimiento privilegiado en la academia de enseñanza para futuros empleados domésticos. Esta forma de empleo del tiempo, orientada a su capitalización y optimización, dialoga con la definición del “ejercicio”, concebido por Foucault como una “técnica por la cual se imponen a los cuerpos tareas a la vez repetitivas y diferentes, pero siempre graduadas” (Foucault, 1989: 165). En su disección de las modalidades operativas del poder disciplinario, Foucault precisa que éste implica una coerción constante e ininterrumpida de los individuos, más atenta a los procesos de la actividad que a sus resultados. Y esta coerción se ejerce según una codificación que reticula con la mayor precisión posible tanto el tiempo como el espacio y sus vinculaciones. De esta sumatoria de instancias de control emerge la producción del objeto central del poder disciplinario: el cuerpo²³⁶.

La optimización de la productividad del cuerpo se deriva, en gran medida, de la capitalización de las potencias del tiempo y el espacio. Por eso, “Toda la actividad del individuo disciplinado debe ser ritmada y sostenida por órdenes terminantes cuya eficacia reposa en la brevedad y la claridad” (Foucault, 1989: 170). En este sentido, *Institute Benjamenta* propone un repertorio inusitado de órdenes que adquieren la forma de leyes. Desde los créditos de presentación, en el film se introducen carteles y leyendas que anticipan el carácter disciplinario del instituto. Escritos en varios idiomas (si bien hay una variedad relativa en cada caso, oscilan entre el inglés, el alemán, el francés, el italiano y el castellano), adoptan la apariencia de breves y contundentes leyes que deben guiar las

236 La relación del film con la mencionada matriz de los cuentos de hadas propicia que la subordinación y la docilidad de los cuerpos se refuerce mediante su asimilación con animales. Este acercamiento se acentúa en la presentación de los estudiantes del instituto. Por una parte, esta equiparación depende de la literalización de ciertos recursos del texto literario. En el inicio de la novela, al narrar su llegada al instituto, Jakob señala que uno de sus compañeros, Kraus, tiene un aspecto simiesco y “en ese momento lo tomé simplemente por un mono” (Walser, 1998: 11). El texto filmico literaliza esta descripción e introduce a un simio como habitante permanente de la institución educativa. Por otra parte, el principal procedimiento de equiparación de los personajes a animales reside en la recurrente aparición de osamentas de ciervos colgadas en las paredes de la academia. Los encuadres logran enmarcar a los alumnos de tal modo que los cuernos parecen proceder de sus cabezas, superpuestas a las cabezas de los ciervos. A su vez, sobre las fotos de los ex alumnos que adornan los muros se instalan estas osamentas que refuerzan la semejanza señalada. También en el momento en el que revisan a Jakob luego de su arribo, su encuadre en contrapicado yuxtapone su cabeza con una osamenta que pende del muro.

conductas de los estudiantes. El cartel que aparece en los créditos, y luego se encuentra escrito en los muros del instituto, señala que “Rules have already thought of everything” (“Las reglas ya han pensado en todo”). De esta manera, se naturaliza la existencia de las reglas que rigen esa organización disciplinaria y se desconoce su procedencia. A su vez, se las encarna: la ley existe y regula la participación de quienes se encuentran en su territorio. A partir de esta instancia inaugural del film, la palabra impresa se articula como la representación de la ley. Otro cartel que decora las paredes indica “The beatification of zero” (“La beatificación del cero”). Este cartel refuerza la enseñanza principal del instituto: la conversión del sujeto en nada, su casi completa desaparición se condensa en esta expresión sumaria y definitiva. Un nuevo cartel precisa “Perpetual motion compels morality” (“El movimiento perpetuo compele a la moralidad”). Otro indica “A little, but thoroughly” (“Poco, pero perfectamente”). Finalmente, otro señala “Order is heaven’s first law” (“El orden es la primera ley del paraíso”).

Mediante la recurrencia de estos carteles se inscribe una moral, se instaura una conducta y se refuerza un eclipse (si no un colapso) de la voluntad individual. La capacidad pedagógica de los carteles confluye con la repetición incesante de las lecciones recibidas por los alumnos (y que constituyen una serie de normas a aprender, memorizar y aplicar) y con ciertas máximas que se escriben sobre el pizarrón. Una de ellas abarca la existencia entera del instituto: “Espera pacientemente con seriedad”²³⁷. En todos los casos, estas máximas, articuladas como leyes que regulan el funcionamiento de la institución, se definen como encarnaciones discursivas de los dispositivos disciplinarios.

Los cuerpos disciplinados se consolidan a partir de principios de uniformización. Si en el texto literario, cada uno de los compañeros de Jakob recibe una dedicación concentrada y se los individualiza detalladamente, el texto fílmico suprime casi definitivamente la posibilidad de identificación individual. Por el contrario, se los suma a un conjunto indeterminado en el que apenas se vislumbran rostros y voces. Desde la presentación inicial de los alumnos, en el marco de una clase de música, predominan los planos fragmentados (los cuerpos segmentados conforman menos individuos que sus restos o vestigios), la

237 En el texto literario, muchas de estas leyes/máximas/reglas se introducen como reflexiones de Jakob. En el film, se las exterioriza y se las desprende de las concepciones del personaje. Así, adquieren un nuevo estatuto como encarnaciones discursivas de la institución.

mostración de los personajes desde detrás (sus rostros ausentes también les quitan reconocimiento) y movimientos mecánicos y sincronizados. Sólo Kraus, el más dócil de los alumnos, adquiere un grado mayor de individualidad.

A su vez, la *voice over* de Jakob, articulada como una “voz.yo”²³⁸, explica que en el instituto se aprende poco. La memorización de las lecciones y la ritualización de los movimientos coreografiados no constituyen el núcleo de la formación. Jakob intuye, y el film confirma, que en esa institución no importan las lecciones, sino los procesos de subjetivación. Sólo la normación guía los supuestos procesos de aprendizaje. En el Institute Benjamenta se radicaliza la búsqueda de la maquinaria educativa: la formación o el diseño de subjetividades. Allí se corrige o educa a los individuos a través de la intervención sobre sus conductas. La construcción de cuerpos dóciles se materializa en la formación de futuros empleados domésticos, encarnaciones de la sumisión y la obediencia. En este proceso de conversión se subraya la forma capilar de existencia de un poder que afecta el núcleo mismo de los individuos, “alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana” (Foucault, 1992: 89).

El funcionamiento de este poder reticular se orienta, entre otros objetivos, al establecimiento riguroso de estructuras binarias. El universo disciplinario se configura como un territorio férreamente dual. Por eso, en *Vigilar y castigar* Foucault señala que

238 En “L’*enonciation impersonnelle, ou le site du film*”, Christian Metz retoma y profundiza esta categoría propuesta previamente por Michel Chion en *La voix au cinéma*. Para Metz, la voz-yo designa a aquellas *voices over* de personajes narradores. En su caracterización, precisa que se trata de una voz intermitente y no forzosamente la misma a lo largo del relato. Si bien por lo general hay algún indicio visual que permite encarnar la voz, como la insistencia de la enunciación sobre el rostro de un personaje, no se muestra el momento de la alocución. Su estatuto es ambiguo dado que si el personaje habla, nada explicita si recuerda con exactitud, si inventa o tergiversa. También resulta equívoca la relación entre sus palabras y las imágenes que las acompañan: la banda de imagen ¿representa imágenes mentales del personaje o sólo ilustraciones propuestas por la enunciación? Se le atribuye irresistiblemente algún poder de padrinazgo sobre lo visible, aunque las imágenes sean lo que menos controla. Metz también puntualiza que la voz yo es diegética, pero tiende a tomar vuelo por delante de la diégesis. No dialoga con los otros personajes, sino que está orientada hacia el exterior por la ausencia de toda interlocución en el film. Por eso, da la impresión de dirigirse al espectador y provenir de la fuente enunciativa. Por este motivo, Metz la define como una voz juxtadiegetica, una voz tutora, interior y exterior al mismo tiempo. Finalmente, indica que las dos grandes funciones que cumple son la reflexión y el comentario.

“todas las instancias de control individual funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación (loco-no loco; peligroso-inofensivo; normal-anormal); y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial (quién es; dónde debe estar; por qué caracterizarlo; cómo reconocerlo; cómo ejercer sobre él, de manera individual, una vigilancia constante, etc.)” (Foucault, 1989: 203).

En este sentido, *Institute Benjamenta* no sólo se articula a través de estas dualidades sino que éstas le permiten inscribirse tangencial y subversivamente en la tradición de la narrativa gótica del doble. Su vinculación con este linaje no recurre a las figuraciones habituales (ni el desdoblamiento del sujeto a través del repertorio habitual de procedimientos ni la duplicación especular), sino que se establece a partir de la proposición de pares binarios centrados en relaciones de poder. El señalamiento de estas estructuras duales atraviesa el texto filmico en su conjunto: desde la distinción más general (maestros y alumnos) hasta la más particular (Herr Benjamenta y Lisa Benjamenta; Jakob y Kraus), están conformadas a través de estrictas distribuciones de poder. En algunos casos se trata del enfrentamiento entre una institución disciplinaria (encarnada en los hermanos propietarios de la academia) y los individuos sometidos a su imperio. En otros, de las relaciones de poder en el interior del grupo dominante (Herr Benjamenta se impone sobre su hermana, incluyendo de manera oblicua la problemática genérica). Finalmente, aún entre los alumnos se instauran relaciones de poder (Jakob y Kraus) mediante la diferencia en la posibilidad de desarrollar alguna forma de resistencia y en relación con las preferencias de las autoridades.

La potencia articuladora del relato detentada por las divisiones binarias condensa la noción de otredad surgida de las sociedades disciplinarias. En un universo organizado en términos duales, y que toma como eje delimitador la relación que se establece con la norma, a la otredad pertenecen aquellos sujetos que (aún) no responden a ésta. La otredad, entonces, resulta equivalente a la anormalidad. Frente a este no cumplimiento de la norma, las instituciones disciplinarias se dirigen a instaurar esa ley y promover la inclusión de los excluidos. Ante las tecnologías de poder empleadas por la retícula disciplinaria sólo surgen dos alternativas: la sumisión y la resistencia. En ambos casos, la mirada constituye un territorio central en las batallas por el poder.

3- La mirada vigilante

En *Vigilar y castigar*, Foucault explora un modelo compacto del dispositivo disciplinario: el Panóptico. Diseñado por Jeremy Bentham en 1791, a pedido del rey George III, con el objetivo de reformar el sistema penitenciario inglés, el *Panopticon* se define como una máquina de hacer experiencias, modificar comportamientos, encauzar o reeducar las conductas de los individuos (Foucault, 1989: 207). Por eso, constituye una figura privilegiada de la tecnología política disciplinaria. Su principal objetivo no se dirige al castigo, sino a la vigilancia. Al respecto, Foucault puntualiza que el gran descubrimiento de la clausura del siglo XVIII y el inicio del XIX residió en asegurar que en la economía del poder resulta más eficaz y rentable vigilar que castigar.

La importancia atribuida a la figura del Panóptico en el pensamiento foucaultiano se debe tanto a su voluntad de mostrar al panoptismo en su funcionamiento cotidiano en instituciones que encuadran la vida y los cuerpos de los individuos aún en la contemporaneidad como a su interés en desmontar sus componentes articuladores: la vigilancia, el control y la corrección. Para Foucault, el Panóptico conforma una maquinaria de control, un microscopio de la conducta y una arquitectura de la observación.

En la indagación foucaultiana, la efectividad del poder disciplinario depende de su uso de instrumentos simples como la vigilancia jerárquica. Foucault introduce en su análisis una teoría sobre el poder disciplinario de la mirada, derivada de su certeza de que “la disciplina supone un dispositivo que coacciona por el juego de la mirada” (Foucault, 1989: 175). De este modo, la vigilancia implica un ejercicio de la visión y una apelación a la visibilidad. Por un lado, las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder; por otro, los medios coercitivos requieren hacer visibles a aquellos sobre quienes se ejecutan.

El Panóptico constituye una máquina que disocia la pareja ver-ser visto. Si su funcionamiento requiere la instauración de una visibilidad general, su mayor efecto reside en inducir

en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. Que la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio; que este aparato arquitectónico sea una máquina de crear y de sostener una relación de poder independiente de aquel que lo ejerce; en suma, que los detenidos se hallen insertos en una situación de poder de la que ellos mismos son los portadores (Foucault, 1989: 204).

En este marco, quien está sometido a un campo de visibilidad reproduce las coacciones del poder sobre sí mismo e inscribe sobre su cuerpo las relaciones de sometimiento.

A su vez, la implementación del poder disciplinario concentrado en el Panóptico requiere el establecimiento de una precisa configuración espacial y una rigurosa concepción del saber. En cuanto a la vinculación espacio-mirada-control, la sociedad disciplinaria desarrolló una arquitectura orientada a hacer visibles a quienes se encuentran en el interior de las diversas instituciones. De esta manera, a la arquitectura se le atribuyó un rol operativo destacado en la transformación de los individuos, dado que debía “obrar sobre aquellos a quienes abriga, [...] conducir hasta ellos los efectos del poder, ofrecerlos a un conocimiento, modificarlos” (Foucault, 1989: 177). En la gran pirámide de miradas que articula el Panóptico se manifiesta una arquitectura de la vigilancia y el control que cifra la potencia de la sociedad disciplinaria.

Esta concepción del espacio se duplica en una forma del saber que Foucault denomina “examen”. Éste está constituido como un sistema de “vigilancia permanente sobre los individuos por alguien que ejerce sobre ellos un poder –maestro de escuela, jefe de oficina, médico, psiquiatra, director de prisión- y que, porque ejerce ese poder, tiene la posibilidad no sólo de vigilar, sino también de construir un saber sobre aquellos a quienes vigila” (Foucault, 2008: 104-105). La particularidad del examen, en tanto figuración del poder disciplinario, reside en que “se ejerce haciéndose invisible; en cambio, impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio. En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos” (Foucault, 1989: 192). En la sociedad disciplinaria, la visibilidad y la invisibilidad se distribuyen en relación directa con los roles que se cumplen en la división binaria del poder.

Si el vigilado debe ser siempre visible, el poder debe permanecer en la invisibilidad. Sólo así asegura la conservación de su capacidad de examinar y controlar. Al mismo tiempo, su carácter invisible conduce a otro de sus rasgos: la imposibilidad de verificación. El vigilante podría o no encontrarse en su espacio de control, su invisibilidad refuerza su potencia y efectividad.

En *Institute Benjamenta*, tanto la topografía como la distribución y representación de los cuerpos se relaciona con esta espacialización del poder y la mirada. En la escena en la que Jakob es entrevistado por Herr Benjamenta para asegurar su aceptación en la academia, éste asiste al interrogatorio, en un primer momento, desde detrás de una puerta que lo torna invisible. Su voz y la mirada de Jakob construyen el fuera de campo desde el que se presenta al director del instituto. A través de la puerta, se muestran su brazo y su mano. Estos instrumentos duplican gestualmente las órdenes que da oralmente. En este sentido, esta representación acentúa la concepción de la presencia invisible del poder y, al mismo tiempo, su capacidad de ordenar y regular desde su presunta ausencia (Imagen 17).

Luego, una vez que el personaje entra en campo, el encuadre suprime sistemáticamente su rostro. El subrayado de esta falta, así como la presentación fragmentada de su cuerpo y de los dos bastones sobre los que se apoya para desplazarse, lo convierte en una entidad que observa, pero es sólo parcialmente observado. A su vez, su mostración paulatina resulta simultánea a la revisión a la que somete a Jakob. El cuerpo del nuevo estudiante es explorado minuciosa y exhaustivamente. El examen lo inscribe en un lugar de sometimiento y lo define como un sujeto de la mirada y el escrutinio ajenos. Por el contrario, Herr Benjamenta ve sin ser visto, examina sin ser examinado y ordena sin ser cuestionado. Así, el escrutinio a través de la mirada define las posiciones del poder. Allí se establece una primera topografía del poder de la mirada y se configura la mencionada disociación de la pareja ver-ser visto (Imagen 18).

A su vez, la arquitectura del poder disciplinario depende del posicionamiento de los vigilantes como objetos de vigilancia. El control perpetuo de cada uno de los integrantes de la pirámide contribuye con el perfeccionamiento de la dinámica del poder. Sobre cada uno de sus participantes se erige la posible presencia de una nueva mirada de control. Sin embargo, aunque cada una de ellas posee un carácter sólo tentativo, constituye una posibilidad que detenta efectos de poder notables. Durante el desarrollo de *Institute*

Benjamin se postula la existencia de una última mirada que condensa el poder y asegura el sentido de la experiencia disciplinaria. En una de las habitaciones superiores de la academia se encuentra el centro del poder, la entidad que organiza esa institución y la vida de los sujetos involucrados. Sin embargo, cuando Jakob puede introducirse en esa recámara, sólo ve un pez dorado en una pecera. Esta revelación, de todos modos, lejos de hacer caer la estructura del poder, confirma que la introyección de sus mecánicas puede ser tan efectiva que ni siquiera la demostración de su vacuidad promueve su desvanecimiento o remoción.

En este sentido, el pez puede concebirse como una manifestación de la tendencia progresiva a acentuar el carácter incorpóreo del poder²³⁹. Éste aligera su peso físico a tal extremo que se convierte en una instancia mínima que asegura la perpetuación de la dinámica disciplinaria. Esta economía física no conduce a la impugnación de la arquitectura disciplinaria. Tampoco conduce a un resquebrajamiento de la capacidad del examen como procedimiento para distribuir a sujetos y objetos de conocimiento. Las tecnologías del

239 Al respecto, es posible discutir con algunas de las aseveraciones propuestas por Zygmunt Bauman en *Modernidad líquida*. Allí, Bauman revisa la vigencia de la figura del Panóptico como “archimetáfora” del poder contemporáneo. Según su argumentación, el Panóptico daba cuenta del funcionamiento del poder moderno, centrado en dos estrategias prioritarias: “tanto la inmovilización de sus subordinados en el espacio mediante la negación del derecho a moverse como la rutinización del ritmo temporal impuesto (Bauman, 2005b: 15). En este orden, existía una tensión entre los dos polos de la operatividad de los controladores: asegurar su propia volatilidad y rutinizar el flujo temporal de los subordinados. Sin embargo, “La segunda tarea ponía límites a la primera: ataba a los ‘rutinizadores’ al lugar en el cual habían sido confinados los objetos de esa rutinización temporal” (Bauman, 2005b: 15-16). Por este motivo, el Panóptico resultaba una estrategia costosa, dado que requería presencia y confrontación, edificación y permanencia. En contraposición, en la actualidad de la modernidad líquida el poder adquirió un carácter extraterritorial “y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio” (Bauman, 2005b: 16). La extensión del universo tecnológico implicó la posibilidad de prescindir de los aspectos más anquilosados de la técnica panóptica del poder. Por eso, Bauman se refiere a la era actual como una “era posnapóptica”, caracterizada porque “la gente que maneja el poder del que depende el destino de los socios menos volátiles de la relación puede ponerse en cualquier momento fuera de alcance... y volverse absolutamente inaccesible” (Bauman, 2005b: 16). Más allá del notable interés de la lectura propuesta por Bauman, ésta desconoce algunos aspectos relevantes de la figura del Panóptico tal como la pensó Foucault. En principio, en “Poder-cuerpo” Foucault señala que a partir de los años sesenta, en contraste con lo que ocurría desde el siglo XIX, “se da uno cuenta de que este poder tan pesado no eran tan indispensable como parecía, que las sociedades industriales podían contentarse con un poder sobre el cuerpo mucho más relajado” (Foucault, 1992, 106). En este sentido, Foucault es capaz de historizar y periodizar la figura del Panóptico aún en sus variabilidades. Así, su abordaje evade el riesgo de proponer una definición estática y afirma el carácter histórico de esta organización del poder. Por eso, Foucault concluye que “El panóptico es la utopía de una sociedad y un tipo de poder que es, en el fondo, la sociedad que actualmente conocemos, una utopía que efectivamente se realizó” (Foucault, 2008: 103). Al mismo tiempo, la invisibilidad de los vigilantes introduce la posibilidad de su no presencia. La imposibilidad de confirmar su presencia asegura el funcionamiento de las instituciones disciplinarias en prescindencia de su presencia efectiva.

poder se asientan en las consecuencias de la incorporación de sus mecanismos aún en la ausencia de los instrumentos que aseguraban su permanencia. El pez dorado no es sólo una representación del cuasi vacío que se esconde detrás de las máscaras del poder. Es, al mismo tiempo, una materialización de la efectividad de estas técnicas en prescindencia de toda encarnación concreta del poder.

4- La mirada discrepante

La caracterización del personaje de Jakob atraviesa una transformación notoria en su desplazamiento del texto literario al filmico. En gran medida, esta modificación se evidencia en la disminución de sus gestos de insumisión, si bien ya en la novela se plantea un personaje que intenta, como señala María Negroni (2011), liberarse del horror del libre albedrío y la autodeterminación y que persigue el deleite de verse sometido a ser un cero. Según Alan Pauls (2000), los personajes de Walser son héroes anémicos, debilitados²⁴⁰. En ellos, la única voluntad encarnizada es la de la propia extinción, la posibilidad de devenir nada. Susan Sontag (2007) va más allá y se arriesga a vincular el empequeñecimiento progresivo de los personajes con el propio empequeñecimiento (biográfico) de Walser. En la novela, Jakob se construye en la tensión entre sumisión y rebelión; por el contrario, en el texto filmico se incrementan los actos de sumisión y se debilitan las acciones de resistencia²⁴¹.

Al llegar al instituto, Jakob se define como “apto, obediente, sin ambiciones, modesto sin límites”. Estos rasgos lo convierten en el estudiante modelo de la academia. Su actitud no es desafiante ni cuestionadora. Acepta la arbitrariedad de las reglas y el absurdo de las normas sin esbozar ninguna forma de resistencia. Sólo indica al arribar que no le gusta la

240 En *Las composiciones de Fritz Kocher* se presenta un ejemplo notable. Los trabajos escolares escritos por el personaje-narrador permiten apreciar su interés en desaparecer ante la potencia del poder. Por eso, señala que va “a ser aplicado y obedecer a los que merecen que se les obedezca. Padres y maestros sin duda se lo merecen” (Walser, 1999: 14). También indica que se esfuerza “por querer voluntariamente lo que una vez se me impuso, y de cuya necesidad se me ha persuadido en silencio desde todos lados” (*Ibid.*: 27).

comida y pide un cuarto individual. Su esfuerzo se orienta a cumplir a la perfección el objetivo de la institución: su conversión en un cero²⁴². La abolición del deseo y de la rebelión lo posicionan en un lugar de antihéroe desde el que Jakob, de todos modos, desmonta (quizás involuntariamente) el sistema de la institución disciplinaria. Su indiferencia, la aparente imposibilidad de la rebelión, desarticula y destruye la organización de la academia. Su conversión en cero supone su conversión en pura potencia. Y ésta es tanto destructiva como generativa. El descenso practicado por Jakob manifiesta la potencia

241 En el texto literario, Jakob explica que “Herr Benjamenta es un gigante y nosotros, los alumnos, somos como enanos junto a este gigante” (Walser, 1998: 16). La definición de los estudiantes siempre refuerza la inclusión en un nosotros, en tanto las referencias a Herr Benjamenta acentúan su individualidad. En la rigidez de ese marco, sin embargo, Jakob asegura que disfruta transgredir el reglamento y se atreve a desafiar la organización del instituto. Desde los primeros días, amenaza con abandonar la academia y lleva a cabo fallidos conatos de revolución. El personaje se establece en la tensión entre la rebelión y la sumisión. Al respecto, sostiene “Por eso me agradan tanto las coacciones de cualquier tipo: consiente el placer de transgredir la ley. Si en este mundo no hubiera ningún mandamiento, ningún deber, me moriría, me consumiría, me anquilosaría de aburrimiento. Necesito vivir espoleado, forzado, sujeto a tutela [...] Siempre consigo enfurecer un poco a la ceñuda ley, y luego me dedico a apaciguarla” (*Ibid.*: 26). También señala “Es curioso el placer que siento al provocar estallidos de ira en los que ejercen el poder. ¿No desearé en el fondo ser castigado por este Herr Benjamenta?” (*Ibid.*: 39). En el universo de la academia, las coacciones son formativas por sí mismas y parecen anular la capacidad crítica de los gestos de resistencia. En esas batallas entre las tecnologías disciplinarias y los embates de la resistencia, Jakob se pregunta “¿adónde iría a parar si se me permitiera despreciar la edad, renegar de Dios, escarnecer las leyes y meter mi juvenil nariz en todo lo sublime, importante y grandioso?” (*Ibid.*: 59). En el universo de la sumisión, la práctica del pensamiento resulta tan atractiva como insuficiente. Por eso, Jakob indica que “También es preciso pensar, y mucho. Pero someterse es muchísimo más refinado que pensar. Quien piensa se subleva, y esto es siempre tan feo, tan nocivo...” (*Ibid.*: 81). Pero no sólo Jakob se inscribe en la lucha irresuelta entre la sumisión y la rebelión, el representante del poder se articula en esa misma tensión. Herr Benjamenta le indica a su subordinado “Jakob. Escúchame: te considero un muchacho inteligente y bien educado. Y ahora, por favor, insoléntate. Hasta me siento impulsado a hacerte otra confesión: yo, tu director, sólo pretendo tu bien. Y hay una tercera confesión: he llegado a sentir por ti una extraña predilección, totalmente peculiar y ahora ya irrefrenable. Espero que esta vez te insolentes conmigo” (*Ibid.*: 85). Entre ambos personajes se declara un combate interior. El director se cuestiona “No sé cómo he podido despojarme ante ti de toda mi autoridad. Supongo que te reirás de mí en secreto” (*Ibid.*: 96) y le reprocha a Jakob su incitación a la indolencia, el relajamiento y el abandono de la dignidad. A su vez, le suplica que sea su amigo.

En el texto literario, el director define al alumno a partir de su espíritu de contradicción. Sin embargo, es ese espíritu el que logra que Herr Benjamenta ame por primera vez. En el desenlace, ante el desmoronamiento de la institución, Jakob sueña con ser soldado en los ejércitos napoleónicos. Así, “Ya no sería un hombre, sino sólo una pieza mínima en la maquinaria de una gran empresa” (*Ibid.*: 124). La clausura narrativa confirma la unión indiscernible de ambos personajes. Jakob dice que “a veces tengo la impresión de que nunca, nunca más, podré separarme de este hombre, de este gigante, como si ambos estuviéramos fundidos en un solo cuerpo” (*Ibid.*: 127). Finalmente, Herr Benjamenta confiesa “Odiaba el mundo, sí, lo odiaba, lo odiaba. Aborrecía y evitaba toda esta existencia, esta agitación y esta vida a un grado indescriptible. Y en eso, llegaste tú, fresco, necio, maleducado, atrevido y floreciente, perfumado de incorruptos sentimientos” (*Ibid.*: 140).

En esa transformación se desarticula la estructura previa. A partir de allí, ya no son director y alumno. Jakob percibe la realidad como un sueño en el que los dos huyen “para siempre, o al menos por mucho, mucho tiempo, de lo que suele llamarse cultura europea” (*Ibid.*: 146). Jakob concluye su diario diciendo “Y ahora al traste con la pluma. ¡Al traste con las ideas! Me voy al desierto con Herr Benjamenta. Quiero ver si en medio del páramo es también posible vivir, respirar, ser, desear y hacer sinceramente el bien, y dormir por la noche y soñar. ¡Bah! Ahora no quiero pensar en nada más. ¿Tampoco en Dios? ¡No! Dios estará conmigo. ¿Qué necesidad tengo de pensar en Él? Dios está con los que no piensan. Adiós, pues, Instituto Benjamenta” (*Ibid.*:

de la liberación de ciertas constricciones y fomenta la aparición de un interrogante: ¿la resistencia depende siempre de un acto voluntario de desafío? La respuesta a este cuestionamiento requiere el repaso por la problemática de la mirada y la redefinición de las estructuras duales y, a su vez, esclarece la estrategia de debilitamiento de los gestos de insurrección antes mencionada.

Si la sociedad disciplinaria demanda el establecimiento de una arquitectura de la vigilancia centrada en la capacidad formativa de la mirada, en *Institute Benjamenta* se exploran las posibilidades de desarticulación de esa dinámica del poder. En principio, en el texto filmico se sustituye el carácter de diario íntimo de la novela a través de la inclusión de la *voice over* de Jakob. Así, la confluencia de la voz y la mirada se encargan de conformar la subjetividad del personaje. De esta manera, el abordaje de los mecanismos ópticos del poder se propone desde la mirada del subordinado y no desde el dispositivo disciplinario. Desde su arribo al instituto, la ocularización interna privilegia la mirada de Jakob. La entrada al universo narrativo se produce a través de su percepción y la apelación a la ocularización interna se reitera de modo recurrente.

De este modo, si bien el film narra el enfrentamiento de dos miradas, la percepción del personaje es la responsable de poner en crisis el funcionamiento del poder disciplinario. La observación de Herr Benjamenta (en el escrutinio inicial y en la observación obsesiva de Jakob o sus fotografías) se opone a la mirada siempre fragmentaria y dislocada del alumno. Éste observa desde una escasa ventana circular de su habitación o desde las cerraduras de las puertas. No accede a posiciones estratégicas, sino que debe asistir a la batalla de las miradas desde una ubicación periférica. Sin embargo, esa mirada discrepante es la que testifica la falta que descubre en los “aposentos interiores”. Allí, donde debía residir el secreto inexplorado del poder, sólo encuentra un pez dorado. Ese lugar vacío, esa caída de la máscara ya señalada, sólo es revelado por la mirada de Jakob.

147-148).

242 Al respecto, puede señalarse que el cero constituye una figura clave del film. Las formas circulares en la escenografía, en los movimientos de cámara y en la organización de los cuerpos de los estudiantes confirman al cero como una noción mental y física al mismo tiempo.

La inclusión de esta mirada inicia un proceso de desmontaje en la organización de la academia. Sin embargo, esta puesta en crisis evade la voluntad, así como omite la rebelión y el heroísmo. Al respecto, se postula que la negatividad del cero puede constituir un intersticio que introduzca un espacio libertario en el marco de la opresión. Pero esta realización se opera en la ausencia de premeditación y a distancia de todo combate heroico. Foucault precisa que no existen relaciones de poder sin resistencia, pero ésta se manifiesta de modos diversos. Una de sus variantes es la “contraconducta”, una “lucha contra los procedimientos puestos en práctica para conducir a los otros” (Foucault, 2007b: 238). Foucault huye de los relatos de la santificación y heroización centrados en la idea de la disidencia y explora las potencialidades de otros mecanismos. Le interesa, a través de su categoría de contraconducta, “analizar los componentes en la manera concreta de actuar de alguien en el campo muy general de la política o el campo muy general de las relaciones de poder” (*Ibid.*: 238). En este sentido, los actos de indisciplina pueden constituir efectivas formas de resistencia. Sin embargo, como fue señalado, en *Institute Benjamenta* se atenúan los gestos de indisciplina. Para explorar esta forma heterodoxa de resistencia, puede retomarse una aseveración de Foucault en “Poderes y estrategias”: “existe siempre alguna cosa, en el cuerpo social, en las clases, en los grupos, en los mismos individuos que escapa de algún modo a las relaciones de poder; algo que no es la materia primera más o menos dócil o resistente, sino que es el movimiento centrífugo, la energía inversa, lo no apresable” (Foucault, 1992: 167).

La pasividad de Jakob constituye una modalidad de lo no apresable, de aquello que desarticula los pares binarios de la institución disciplinaria. El exceso en relación con el rol a cumplir (a diferencia de lo que ocurre en el texto literario) desmonta la rigidez de los papeles. En este sentido, se recupera la puesta en crisis de la narrativa del doble²⁴³ y su relación con la otredad a través de la dinámica establecida entre el director y el alumno²⁴⁴. La precisa conversión en cero de Jakob introduce una grieta en el funcionamiento de la

243 El primer desmontaje de las estructuras duales se produce en la crisis que el arribo de Jakob introduce en la relación entre los hermanos Benjamenta. Si ya la novela de Walser incluía una pregunta sobre el carácter del vínculo entre los hermanos, el film lo radicaliza al sugerir el incesto. Sin embargo, la entrada del tercero desarticula esa relación y aísla a sus integrantes. De este modo, ese es el primer par que queda desquiciado. Luego de la muerte de Lisa Benjamenta, la *voice over* de Jakob explica “Nos retiramos dejando al hermano con la hermana, al director con la directora, al solitario con la solitaria, al vivo con la muerta”.

academia. Su director confiesa “Alguna vez...el éxito me favoreció. El mundo me sonreía. Pero yo odiaba al mundo. Odiaba la existencia. Odiaba a los que les enseñaba a recibir órdenes. Me odiaba a mí mismo por amar enseñar órdenes. Todo. Odiaba todo. Pero no más. Ahora, que no soy el rey. Ahora, no viviré. ¡Tengo hambre de vida!”.

Luego de proclamar la disolución del instituto, Herr Benjamenta le pregunta a Jakob “¿Podríamos intentar tú y yo, el ínfimo y el poderoso, enfrentar la vida juntos, hombro a hombro, lado a lado?”. Así, la disolución de la estructura dual no sólo puede ser liberadora para quien ocupa la posición subordinada, sino también para quien logra evadir la ubicación carcelaria de guardián²⁴⁵. Por este motivo, en el desenlace, Herr Benjamenta le dice “Somos libres” y lo alienta a acompañarlo fuera del mundo conocido.

La desaparición de la definición disciplinaria del poder centrada en la estructura dual supone la caída de un orden social y político. Este derrumbe final explica la asignación a los estudiantes del instituto de apellidos procedentes de toda Europa (Kraus, Pepino, Hebling, Iñigo, Jorgenson, Schilinski, Null). Así, el alejamiento con el que concluye el film implica que tanto Jakob como Benjamenta devienen en el desenlace figuras de la otredad en el tejido social europeo. Ambos representan, en la huida del desenlace, la posibilidad de quebrar la distribución desigual del poder, la arquitectura de la vigilancia, la mirada panóptica y las estructuras duales. La labor de desmontaje de la pura negatividad de la figura inasimilable de la otredad radical puede agazaparse en las expresiones más pequeñas, en los gestos más recónditos y en los sujetos más leves. Al mismo tiempo, la clausura

244 Esta dependencia del poder del rol del sometido se había anticipado en la relación entre Jakob y Lisa Benjamenta. Ante la enfermedad de la directora, Jakob sostiene que “Mientras la obedezca, viviré”.

245 En este aspecto, debe señalarse la posible lectura alegórico-teológica que se desprende del film. El vacío descubierto en los aposentos interiores, esa muerte velada de la autoridad de la que dependía el orden del instituto, conduce a la apertura de los interrogantes acerca del sentido de la conservación de la dinámica establecida. A su vez, Jakob no sólo es equiparado a un príncipe de cuentos de hadas, sino también a la figura de un mesías. Por eso, Herr Benjamenta se pregunta “¿Qué medio elegiría Jesús para darse a conocer ante nosotros?”. Pero, al igual que Jakob es un desvío en relación con los príncipes de cuentos de hadas, también constituye un desvío en relación con los mesías religiosos. Herr Benjamenta le indica “Tú eres el elegido”, aunque se haya manifestado en la apariencia mínima de un futuro empleado doméstico.

narrativa establece la apertura final de una alianza sin institución, operada al margen de las eficaces estrategias del poder de normalización.



Imagen 13: La protagonista observa a través de la ventana en *El secreto de Mary Reilly*.



Imagen 14: La marca del ataque en el cuerpo de Mary Reilly.



Imagen 15: La escalera espacializa las relaciones de clase y la distribución del poder.

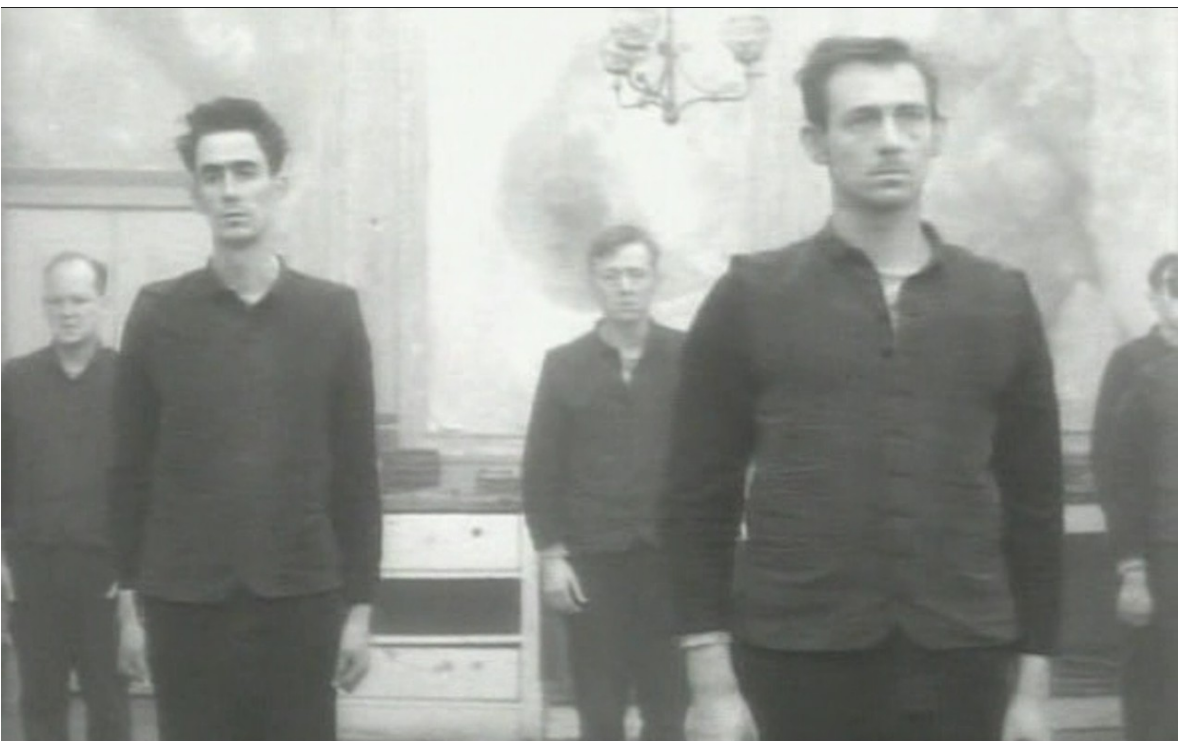


Imagen 16: La docilidad de los cuerpos y la coreografía de la sumisión en *Institute Benjamenta*.



Imagen 17: El poder renuente a ser visto.



Imagen 18: El examen y el par ver-no ser visto.

XIV- Figuras de la otredad: fantasmas

“El porvenir sólo puede ser de los fantasmas.
Y el pasado”
Jacques Derrida

1- Fantasmas

En el libro VII de las frondosas *Epistulae* de Plinio el Joven (61-113) consta la carta que este sabio de la antigua Roma le envió a Lucinio Sura. Allí, Plinio narra la mudanza del filósofo Atenodoro a una casa en la ciudad de Atenas ocupada por un fantasma. En este relato breve, considerado el primer cuento de fantasmas, ya aparece la batalla por la posesión de una propiedad como eje articulador del conflicto. En el desenlace, Atenodoro logra pacificar su nueva morada persiguiendo al intruso hasta el lugar donde se hallan sus restos insepultos. Luego de enterrarlos apropiadamente, su hogar queda liberado. En esta primera manifestación de lo que sería posteriormente un nutrido género literario se establece tanto la preocupación por los pasados no pacificados como la defensa de la honra de los muertos.

Eduardo Berti (2009) precisa al respecto que la fascinación por los fantasmas deriva de su carácter hiperbólico de lo desconocido. Esto se debe no sólo a que han muerto, sino a que su muerte ha sido diferente de la habitual. En este doble extrañamiento se cifra la atracción ejercida por esta figura. A su vez, ésta se relaciona con los dos motivos que suelen justificar su retorno: la necesidad de cumplir una venganza y/o el deseo de cobrar una deuda pendiente. En ambos casos, el fantasma se constituye como la figura de los pasados no

resueltos. Por eso, su aparición detona el orden de la naturaleza y desbarata la organización cronológica del tiempo.

Su figuración convencionalizada (los ruidos de cadenas, el frío que sienten quienes se encuentran en su cercanía, las sábanas que encubren la ausencia de cuerpo) detentó dos momentos de esplendor: el período de auge de la literatura gótica y aquel que acompañó el reinado de Victoria en Inglaterra, entre 1837 y 1901. En las dos fases, su mayor desarrollo coincidió con una certera hegemonía de la razón. Sin embargo, dos diferencias significativas merecen señalarse. Por un lado, en el cuento negro o gótico la narración tiende a brindar más información sobre los hechos y a ser más comunicativa; por otro, en el cuento blanco o victoriano se privilegian los espacios cotidianos y los ambientes domésticos.

Durante el período victoriano, el cuento de fantasmas experimentó un impulso notable, quizás porque funcionaba como un complemento polémico del afianzamiento del sistema capitalista y su confianza ilimitada en las existencias materiales. El fantasma victoriano se define por su frecuente egoísmo, que parece encarnar tanto el afán de lucro capitalista como el individualismo burgués. Como señala Eduardo Berti, en él se explicita una mentalidad “que hizo de las cosas materiales un símbolo de status e identidad personal, que ya la muerte no podía disolver” (Berti, 2009:16). A su vez, el fantasma victoriano encarna todo aquello que se niega a morir. Su presencia viola las leyes naturales primarias y desafía los ordenamientos cronológicos. El desvanecimiento de las diferencias entre pasado y presente destruye la separación temporal. Esta ruptura de la cronología supone la puesta en crisis de un orden cultural centrado tanto en la idea de progreso como en una concepción lineal de la historia.

Tres rasgos distinguen el fenómeno de la literatura victoriana de fantasmas. Por una parte, su circulación en las publicaciones periódicas. Las revistas fundadas por Charles Dickens (1812-1870), *All the Year Round* y *Household Words*, cumplieron un rol central en este proceso. Allí se publicó una parte considerable de los cuentos que fundaron y desarrollaron esta tradición en las letras inglesas. Debe señalarse que, más allá del apoyo ofrecido por sus publicaciones, el interés de Dickens por los cuentos de fantasmas puede percibirse en algunas historias presentes en los *Pickwick Papers*. Luego, en 1857, publicó en *Household*

Words su máxima contribución al género: “A Christmas Carol”, sumado a la tradición de los relatos ubicados en las reuniones de Nochebuena²⁴⁶.

Otro rasgo destacable reside en la notoria proliferación de escritoras mujeres. Entre ellas se cuentan Mrs. Crowe (1790-1872), cuyo “El relato del oficial holandés” (“The Dutch Officer’s Story”, 1859) presenta la particularidad de tener como protagonista a un perro de Terranova fantasma; Amelia Edwards (1831-1892), autora del célebre “El coche fantasma” (“The Phantom Coach”, 1864), considerado un clásico del subgénero; Mrs. Molesworth (1839-1921), autora de “La sombra a la luz de la luna” (“The Shadow in the Moonlight”, 1896), en el que el fantasma está apegado a un tapiz y adquiere la capacidad de trasladarse junto con él; Louisa Baldwin (1845-1925), tía de Rudyard Kipling y madre de Stanley Baldwin, Primer Ministro británico, especialista en ambientar sus relatos de fantasmas en los ambientes impersonales de los hoteles londinenses, como en “Cómo abandonó el hotel” (“How He Left the Hotel”, 1894).

Finalmente, en ese contexto se normativizaron algunos de los rasgos que el género detentaría a partir de allí en su estructura narrativa. En gran medida, se trata de relatos en primera persona que reponen acontecimientos del pasado que no habían sido previamente narrados. De esta manera, se subjetiviza la narración y se incrementa la vacilación requerida por el modo fantástico. De manera simultánea, se presente la problemática del tiempo y el cruce de las fronteras temporales. Los cuentos suelen configurarse como relatos enmarcados en los que se multiplican las voces que introducen el relato principal y dispersan sus coordenadas espacio-temporales.

2- Otra vuelta de tuerca

En el marco de los cuentos de fantasmas victorianos, dominados por la figura de Sheridan Le Fanu, se destacó un autor a quien sólo de manera oblicua se lo puede adscribir a esta

246 Entre los cuentos de fantasmas escritos por Dickens sobresalen “El juicio por asesinato” (“The Trial for Murder”, 1865) y “El guardavías” (“The Signalman”, 1866), publicados ambos en *All the Year Round*.

tradición. Henry James (1843-1916), aunque nacido en Estados Unidos, vivió durante décadas en Inglaterra y se naturalizó británico en el final de su vida. La basculación entre Estados Unidos y Europa se identifica como uno de los elementos definitorios de su literatura. Las experiencias de los estadounidenses en Europa y su dificultad para reconocer los códigos del Viejo Continente son recurrentes en sus cuentos y novelas. Los irreductibles abismos culturales, la ferviente admiración estadounidense, unida a su persistente pragmatismo, y el doblez europeo entre la corrupción y la sofisticación son algunos de los elementos que abundan en sus textos.

Su interés por lo sobrenatural²⁴⁷ está presente en una parte considerable de su producción literaria, como “El alquiler del fantasma” (“The Ghostly Rental”, 1876), “Sir Edmund Orme” (1891), “Owen Wingrave” (1892), “El altar de los muertos” (“The Altar of the Dead”, 1895), “La tercera persona” (“The Third Person”, 1900) y “La esquina alegre” (“The Jolly Corner”, 1908). Sin embargo, su mayor aporte a la literatura fantástica sobre fantasmas lo constituye su *nouvelle Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, 1898).

Otra vuelta de tuerca conserva gran parte de los rasgos convencionalizados que configuran este subgénero. Entre ellos, cumple un rol central la estructura del relato enmarcado. La *nouvelle* se organiza a través del desprendimiento de una serie de narradores desde su prólogo, aunque la mayor parte de la historia responde al relato en primera persona de la institutriz. Este recurso le permite a James mostrar su célebre manejo de la construcción del punto de vista. La subjetividad del relato intensifica la vacilación producida, al no poder corroborar o descalificar los datos desde una instancia narrativa exterior a la del personaje. En esta *nouvelle*, el acceso fragmentario a la narración tiene consecuencias notorias. En primer lugar, instituye una política del punto de vista que afirma que el fantasma, en tanto representación de la otredad, sólo puede ser percibido y conocido mediante el relato de la representante de la mismidad. En este sentido, *Otra vuelta de tuerca*, como gran parte de los relatos fantásticos del siglo XIX, problematiza la mirada como forma de acceso al conocimiento. Dado que sólo la narradora es capaz de ver a los fantasmas de Peter Quint y Miss Jessel, ese dato perceptivo queda amenazado en su veracidad por las versiones discrepantes de los hechos.

247 Su hermano, el filósofo William James, fue el fundador de la *American Society for Psychological Research*.

En segundo lugar, la relevancia de este relato subjetivo se relaciona con su dependencia de la inscripción social de la protagonista. Su mirada sobre el mundo aristocrático de la propiedad de Bly²⁴⁸ deriva de su pertenencia a una familia de los estratos inferiores de la burguesía. Por ello, asiste con arrobamiento al universo exterior de la mansión victoriana. En su percepción se manifiestan los prejuicios de la pequeña burguesía y sus ataduras morales. En una estructura social rígidamente estanca como la victoriana, la narradora se escandaliza porque la antigua institutriz tenía una relación con un hombre de una clase social inferior. En esa comprensión del mundo se atestiguan los prejuicios y las represiones que condicionan su percepción de la historia²⁴⁹.

En tercer lugar, el valor de ese relato lacunar se relaciona con la forma peculiar en la que circula la información. Al respecto, Edgardo Cozarinsky (2005) señala que la compleja estructura literaria de James se edifica sobre los chismes como embriones del relato. En *Otra vuelta de tuerca*, el saber se desplaza del ama de llaves a la institutriz. Si el chisme es el germen de todo conocimiento, en este caso la señora Grose es quien dispone de ese saber. En su rol de confidente, brinda la información necesaria para que la investigadora prosiga sus indagaciones. El vacío que organiza la historia propicia la proliferación de hipótesis y explicaciones. Por eso, a lo largo de la *nouvelle*, la narradora se apropia de un rol detectivesco. En su pesquisa policial requiere la confesión del niño para asegurar la erradicación del enigma. Si la institutriz está dispuesta a aniquilar lo indescifrable, necesita la confesión forzada de Miles. Sólo la palabra del niño puede suturar la grieta abierta por la aparición de los espectros y la circulación de los chismes.

248 La mansión de Bly constituye una de las figuraciones más extraordinarias de las moradas negras durante el período victoriano. Su descripción la posiciona en el linaje de los siniestros castillos góticos y comparte gran parte de sus rasgos definitorios. Tanto su soledad y aislamiento como las múltiples habitaciones vacías y corredores sombríos propician que la protagonista lo conciba como un castillo novelesco. Al recorrer sus jardines, la institutriz descubre que todavía es visible, detrás de los muros actuales, una construcción románica. Así, la mansión retoma el tópico gótico que señala que siempre existe algo oculto detrás de lo visible.

249 En gran medida, la percepción de la institutriz está articulada por un imaginario literario. Al ver por primera vez al fantasma de Peter Quint lo confunde con un pariente no mencionado mantenido en confinamiento. Al respecto, se pregunta si existe en esa familia un misterio de Udolfo. La referencia a la novela de Radcliffe, más allá de evidenciar la autoconciencia de la literatura gótica hacia fines del siglo XIX, caracteriza al personaje a partir de estas lecturas, consideradas mayoritariamente femeninas en su contexto histórico.

Finalmente, la importancia narrativa del punto de vista se evidencia en su capacidad para narrar y configurar al resto de los personajes. La importancia de este rasgo sobresale en dos casos. Por un lado, en la caracterización de los niños, Miles y Flora. En principio, ambos son descritos como apariciones beatíficas y a su alrededor se extiende la fragancia de la pureza. A pesar de esto, sus figuras se vuelven paulatinamente ambiguas. Los pequeños huérfanos comienzan a adquirir una imagen sospechosa y las cavilaciones de la institutriz descubren en sus rasgos el horror y la vulgaridad. A partir de allí, los esfuerzos de la narradora se orientan a ejercer un control disciplinario ineludible sobre ellos. Lleva adelante su gesta heroica para desterrar los poderes de la imaginación. Sabe, desde el inicio, que el futuro sólo puede depararles malestar. Se pregunta insistentemente “en qué forma el brutal porvenir (todo porvenir es brutal) los trataría y quizá los maltrataría” (James, 1960: 33). Sólo en algún destello de lucidez, hacia el desenlace, se permite concebir la posible inocencia de los niños. Pero en ese caso, si Miles no miente y Flora no ve fantasmas, entonces ¿qué es ella?²⁵⁰

Al igual que la caracterización de los niños, la de los fantasmas también se halla mediada por la voz de la narradora. Así, se refuerza la inclinación gótica a suprimir el discurso de las figuras de la otredad. Los espectros sólo constituyen las figuras amenazadoras que acechan la tranquilidad doméstica. En *Otra vuelta de tuerca*, cada una de sus apariciones implica un acercamiento progresivo al hogar. El interior de la mansión pierde su seguridad y se convierte en un espacio en disputa. La descripción de Peter Quint, el emblema de la intrusión, acentúa la extrañeza de sus “cabellos rojos, muy rojos, y muy crespos, y una cara pálida, de óvalo alargado, con facciones regulares, y cortas patillas bastante extrañas, también rojas como el pelo” (*Ibid.*:1960). Quint es despreciado y temido por su inscripción social, por su ignorancia del protocolo (no usa sombrero), por su desconocimiento de la estructura social. A su vez, funciona como la encarnación del deseo. El interrogante acerca de su existencia, la imposibilidad de determinar si sólo procede de la imaginación de la protagonista, conduce a una nueva pregunta de la institutriz: en caso de no existir, y ser sólo

250 Una respuesta a esta pregunta se puede encontrar en “La muerte de la infancia en Henry James” de María Negroni (1999). En este ensayo, la autora propone leer *Otra vuelta de tuerca* como una reflexión sobre la salida de la infancia. En su interpretación, la *nouvelle* subraya el carácter criminal que detenta la cultura en el tránsito que señala el final de la niñez.

su alucinación, ¿quién sería el criminal? Y aún en caso de existir, ¿quién invade a quién? ¿Quiénes son los intrusos? ¿Los antiguos moradores espectrales o la nueva habitante? Esta sospecha de la institutriz acerca de sí misma, de su propio carácter intrusivo, siembra el germen de futuras historias de fantasmas centradas en una definición incierta de lo espectral.

Entre las múltiples transposiciones de *Otra vuelta de tuerca*²⁵¹, se destaca *Posesión satánica* (*The Innocents*, 1961) realizada por Jack Clayton a partir de un guión de Truman Capote. El film conserva el apego al punto de vista de la institutriz. En el prólogo, un monólogo interior en *voice over* introduce una analepsis que estructura el relato. De esta manera, se refuerza el carácter subjetivo de la narración. El texto filmico se propone como una exploración de la infancia. Al respecto, su título parece reducir la vacilación del original. La definición de Miles y Flora como inocentes anula la ambigüedad de su conducta. Sin embargo, el título posee un sentido irónico, dado que es la institutriz quien, segura de las faltas morales de los pequeños, los llama “inocentes”²⁵². La indagación del carácter perturbador de la infancia se condensa en un *leitmotiv*. Presente en los créditos como música extradiegética, se retoma en el canto obsesivo de Flora. Su voz melodiosa y angelical adquiere, en la escucha de la institutriz, el tono del horror cuando descubre que la melodía pertenece a una caja de música regalada por su antecesora. En la misma melodía que representaba la pureza e ingenuidad de los niños, la institutriz cree encontrar luego el germen de la corrupción. Una estrategia equivalente se pone en funcionamiento en la construcción del espacio privilegiado de la infancia: el cuarto de juegos. Primero se postula como el lugar sagrado de los juegos de los niños, el refugio de la inocencia. Pero luego de descubrir la procedencia de algunos juguetes, la narradora comienza a temer que en ese cuarto ocurra la aparición de los “horrores”.

Una de las principales alteraciones en relación con la *nouvelle* de James reside en la mayor individualización de la protagonista. A diferencia de lo que ocurre en *Otra vuelta de tuerca*, en este caso la protagonista tiene nombre. Miss Giddens ya no es definida exclusivamente

251 Otras transposiciones destacadas: *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985), *The Turn of the Screw* (Rusty Lemorande, 1992), *The Turn of the Screw* (Nick Millard, 2003) y *In a Dark Place* (Donato Rotunno, 2006).

252 En este sentido, el título en su estreno argentino, *Posesión satánica*, también disminuye la ambigüedad.

por la tarea que desempeña, sino que se le asigna una mayor individualidad. Se hace un manifiesto hincapié en las condiciones sociales en las que se crió y se establece como marco central que su padre era un severo párroco rural. Dado que se conserva la ambientación victoriana, Miss Giddens se configura como una encarnación de la represión puritana y de los terrores a la contaminación. Frente a la represión de las clases medias, los dos personajes que la desestabilizan y ponen en funcionamiento el deseo pertenecen a los extremos de la pirámide social. El tío de los niños introduce la seducción de las clases altas, heredada por sus sobrinos, en tanto Peter Quint incluye la atracción de las clases bajas. Miss Giddens queda posicionada entre las dos tensiones que la rodean.

En ese marco su lucha contra la corrupción se concentra en las palabras. El valor de éstas se presenta desde la aparición de la carta que informa que Miles fue expulsado del colegio. La falta de precisiones sobre las causas de la medida produce una proliferación de sospechas que indican que la ausencia de certezas es un peligro a conjurar. El terror a las palabras se retoma al mostrar que Flora grita improperios ante la conducta enloquecida de la institutriz. Para ésta, los insultos son la confirmación de la corrupción de la niña. En esos gritos se evidencia la contaminación operada por su antecesora. También en Miles las palabras son indicativas de la corrupción. El niño acepta que fue expulsado por decir algunas palabras inapropiadas a sus compañeros. Finalmente, la salvación para Miles depende, en la lógica policial de la Srta. Giddens, de decir el nombre de Peter Quint. La institutriz espera que la palabra, dicha a modo de confesión, expíe las faltas y desvanezca a los fantasmas²⁵³.

En el caserón tenebroso, repleto de las sombras proyectadas por las velas que portan sus habitantes, se escenifica la lucha de la institutriz contra el presunto fantasma de Peter Quint. Su espectro amenaza primero desde una fotografía encontrada en el ático. Luego, a través de la ventana, con una mirada amenazante. Cada nueva aparición implica una mayor proximidad. Sin embargo, el espectro se limita a mirar. Desde su posición espectral introduce lo inconcluso en la guarida victoriana. Su presencia incomprensible supone el retorno de un pasado no clausurado, al mismo tiempo que abre el deseo y señala las grietas de un orden social que requiere la desaparición de las fisuras.

253 La corrupción discursiva de los niños se metaforiza en la imagen siniestra de un insecto que sale de la boca de la estatua de un querubín instalada en el jardín de Bly.

La problematización del vínculo mirada-saber, configuradora de *Otra vuelta de tuerca*, constituye el núcleo de gran parte de los textos filmicos y literarios sobre fantasmas. En el inicio del siglo XXI, *Los otros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001) ensayó un nuevo abordaje de esa relación. Al mismo tiempo, si en la matriz de las historias sobre fantasmas también se hace presente una reflexión sobre el tiempo, los lazos conflictivos del pasado y el presente y la persistencia de los pasados no reconciliados, en *La leyenda del jinete sin cabeza* (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999) se recupera esta tradición y se proponen nuevas aproximaciones a las concepciones del tiempo y la historia.

XV- Tiempos insurrectos (*Los otros*)

1- Hibridación genérica

El cuestionamiento del esencialismo que caracteriza a la narrativa gótica se materializa en su tendencia creciente a la hibridez genérica. En correspondencia con ciertas manifestaciones actuales del arte y la literatura, el CGC se produce en la intersección de géneros, estilos y tradiciones narrativas de una notoria heterogeneidad. *Los otros*²⁵⁴ constituye un caso representativo de esta yuxtaposición. Entre sus múltiples fuentes pueden mencionarse la recurrencia de rasgos del melodrama familiar, las historias centradas en institutrices, el terror y el *thriller*.

En primer lugar, debe destacarse la relevancia adquirida por lo melodramático²⁵⁵ en la tradición de la narrativa gótica. Desde *El castillo de Otranto*, esta literatura centró sus

254 Su director, Alejandro Amenábar (1972-), es uno de los realizadores más destacados del campo cinematográfico español contemporáneo. Nacido en Chile, pero criado en España, sus primeros cortometrajes fueron *Himenóptero* (1992) y *Luna* (1995). La consagración obtenida con su primer largometraje, *Tesis* (1996), le aseguró un lugar de privilegio en el marco renovador del cine español de los años noventa. La exploración del cine de terror y la notoria reflexividad del film anticipan algunas de las preocupaciones que desarrolló posteriormente en *Los otros*. Sus siguientes films fueron: *Abre los ojos* (1997), *Mar adentro* (2004), una aproximación a la muerte y sus representaciones, y *Agora* (2009), basado en la vida de Hipatia de Alejandría.

historias en el funcionamiento de la institución familiar y los problemas derivados de éste. Traiciones, asesinatos, secuestros, secretos y enemistades conforman un marco en el que la narrativa gótica coincide con lo melodramático²⁵⁶. Las variantes góticas de la literatura y el cine exploraron el lado oscuro de la familia, aquel en el que proliferan lo oculto, las ambiciones ilimitadas y los amores tortuosos. Las luchas por la posesión, la competencia por la herencia, los pasados negados, los dramas de reconocimiento y las identidades falseadas articularon su base más férrea. En *Los otros*, los rasgos melodramáticos se vislumbran en dos líneas narrativas: la soledad de la protagonista, Grace, luego de la desaparición de su marido en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y la relación conflictiva con sus dos hijos. La confluencia de estas dos subtramas depende de un eje temático que les resulta común: el carácter (potencialmente) criminal del amor. Si bien la historia romántica permanece soterrada debajo de la historia de fantasmas, esto no implica que no ejerza su poder desde la periferia.

Si en *Los otros* el quiebre trágico de una familia se narra en el encuadre del melodrama familiar, otros textos filmicos del *corpus* indagan diversas formas de unión de lo gótico y lo melodramático: los triángulos amorosos y la problematización del deseo en la Inglaterra victoriana en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*; el desmembramiento familiar como telón de fondo de las angustias infantiles en el traspaso a la adolescencia en *Criatura de la noche*; la soledad y la imposibilidad del amor en *El joven manos de tijera*; el deseo suspendido y la represión puritana en *El secreto de Mary Reilly*. En todos los casos, los films se componen como territorios donde explorar la productividad del cruce de lo gótico

255 En este marco, se retoma la necesaria distinción, propuesta por Pablo Pérez Rubio en *El cine melodramático*, entre el melodrama como género y lo melodramático. En esta distribución, Pérez Rubio recupera la definición de lo melodramático, aportada por José Javier Marzal, como “un sistema determinado de procedimientos textuales en el que podemos identificar una serie de estructuras de reconocimiento: iconográficas, actanciales, espaciales, narrativas y musicales” (*apud* Pérez Rubio, 2004: 30). La idea de lo melodramático permite analizar el funcionamiento de esta premisa en films que participan de otros géneros cinematográficos.

256 Al respecto, en “Teoría del melodrama”, Román Gubern (1986) precisa que la novela gótica funcionó como uno de los antecedentes más significativos del melodrama cinematográfico, tanto por su interés en los paisajes y lugares exóticos como por sus atmósferas inquietantes. A su vez, sus principales aportes en este aspecto se concentraron en dos dimensiones privilegiadas: el gusto por lo maravilloso, lo insólito y lo efectista y la inclusión de un nuevo modelo del héroe, o antihéroe, romántico.

y lo melodramático y para proponer un acercamiento complejo a las dimensiones oscuras de la institución familiar.

En segundo lugar, *Los otros* recupera la tradición de la narrativa sobre institutrices, desarrollada principalmente en la literatura del siglo XIX. El goticismo decimonónico fue prolífico en la presentación de personajes de niñeras como foco del relato. En 1847 Charlotte Brontë²⁵⁷ publicó su célebre *Jane Eyre*. Allí se establecen algunos tópicos recurrentes: la orfandad del personaje, el encierro disciplinario durante la infancia, la preeminencia de los claustros, la figura cálida y a la vez sospechosa del ama de llaves, el incendio nocturno, el derrumbe de la mansión, el misterio escondido en el ático, el personaje siniestro y temible. En *Jane Eyre*, Bertha Mason, la loca procedente de las Antillas (ese refugio de la otredad para el siglo XIX europeo) resulta asimilada a un monstruo humano y animalizada en las descripciones: “La hiena vestida se puso en pie mostrándose en toda su elevada estatura” (Brontë, 2007: 299)²⁵⁸. La contraposición con este personaje acentúa la inocencia y el valor de Jane.

La tradición de las institutrices continuó con la publicación de “El cuento de la vieja niñera” (“The Old Nurse’s Story”), de Elizabeth Gaskell²⁵⁹, en la edición navideña de *Household Words* de 1852. En este cuento, Gaskell presenta la narración en primera persona de una niñera a cargo del cuidado de una pequeña huérfana. Junto con la conservación de los tópicos más consuetudinarios (como el aislamiento de la propiedad, la clausura de algunas alas de la mansión, los sonidos inexplicables, la circulación de información entre los antiguos empleados domésticos, la vinculación de las apariciones de los fantasmas con el frío) se afianza el tópico del fantasma como representación del retorno

257 La importancia de Charlotte y Emily Brontë en la expansión del goticismo romántico decimonónico no puede desestimarse. Tanto la publicación de *Cumbres borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1847) como la de *Jane Eyre* constituyeron dos hitos de la literatura inglesa y supusieron una nueva posibilidad de desarrollar una narrativa gótica heterodoxa, hibridada con el Romanticismo del siglo XIX.

258 En 1966 Jean Rhys publicó la ya mencionada *Ancho mar de los sargazos* (*Wide Sargasso Sea*), una reescritura política de *Jane Eyre* desde el punto de vista de Bertha, en esta novela llamada Antoinette Cosway.

259 Gaskell fue amiga y biógrafa de Charlotte Brontë y también perteneció al círculo íntimo de Charles Dickens, en cuyas revistas, *All the Year Round* y *Household Words*, publicó gran parte de sus cuentos.

violento de un pasado que busca alguna forma de reparación. En este caso, los espectros irrumpen en el marco familiar para cerrar un ciclo de situaciones no resueltas.

En 1871 la tradición sumó un nuevo eslabón con la publicación de “El fantasma de la señora Crowl” (“Madam Crowl’s Ghost”) de Joseph Sheridan Le Fanu. En este nuevo relato en primera persona, una gobernanta narra en su vejez un evento ocurrido en su adolescencia durante su primer empleo. El cuento subraya tanto el acrecentamiento del terror generado por la edad prematura de la protagonista como la importancia de la diferencia de clases en el conflicto narrado. Al respecto, debe señalarse que la confluencia crítica de la edad y la clase se convirtió en una constante en estos textos.

Finalmente, el ciclo se incrementó con la publicación de *Otra vuelta de tuerca* de Henry James en 1898. En esta sucesión, algunos rasgos le dieron forma a esta narrativa del encierro y la represión, la feminidad y la locura: las llaves posicionadas como elemento narrativo, los espacios que ocultan secretos, la ambigüedad de las figuras de los empleados domésticos, las mansiones aisladas, los conflictos de clase, la infancia como terreno de lo sobrenatural. En este marco, *Los otros* se inscribe en esta narrativa de manera compleja, dado que conserva y reformula estos tópicos, a la vez que suprime la figura central de la institutriz. En este caso, se produce un incremento del *pathos* al posicionar a una madre en ese rol.

Finalmente, en *Los otros* se recuperan y subvierten convenciones de los géneros del *thriller* y el terror. En particular, estas operaciones se efectúan a partir de la concepción de la construcción del suspenso presente en algunos films dirigidos por Alfred Hitchcock. La ubicación de la intriga en el centro de un relato que se cruza con el terror remite a ciertos films como *Rebeca, una mujer inolvidable*, *La sospecha* (*Suspicion*, 1941), *Pacto siniestro* (*Strangers on a Train*, 1951), *La llamada fatal* (*Dial M for Murder*, 1954), *Psicosis* (*Psycho*, 1960) y *Los pájaros* (*The Birds*, 1963), entre otros. La preeminencia narrativa de la mansión (*Rebeca*), la generación de intriga a través de las estrategias de focalización (*La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954)), la intriga climática y psicológica (*Vértigo* (*Vertigo*, 1958)), determinados encuadres (las recordadas escaleras que conducen a la casa de Norman Bates en *Psicosis*), la exploración de la temática de la culpa y el castigo (*Mi secreto me condena* (*I Confess*, 1953)), la economía narrativa que obtiene los mayores efectos con los menores recursos (*Tuyo es mi corazón* (*Notorious*, 1946)), la indagación del

fuera de campo (*Para atrapar al ladrón (To Catch a Thief, 1955)*) y la dosificación de la información (*El hombre que sabía demasiado (The Man Who Knew Too Much, 1956)*) pueden ser considerados elementos que remiten a la apropiación del *thriller* presente en ciertos films dirigidos por Hitchcock²⁶⁰. En éstos, al igual que en la narrativa sobre institutrices y en los melodramas que se hibridan con el goticismo, la mansión familiar conforma un espacio del horror. En esta cercanía se encuentra el denominador común que asegura la cohesión de estas referencias heterogéneas.

2- Tiempo y arquitectura: la casa embrujada

En su ensayo “Architecture and Speculation”, Fredric Jameson señala que las historias de fantasmas constituyen el género arquitectónico por excelencia (Jameson, 1998: 45). La asignación de una notoria preeminencia narrativa al tópico de la casa embrujada es una de las causas que explican esta definición arquitectónica del cine y la literatura de fantasmas. En *Los otros* se produce una reformulación significativa de este tópico. Por una parte, el film conserva algunos de sus rasgos más recurrentes: su reconocimiento inmediato, propiciado por un encuadre aberrante o un movimiento de cámara ralentizado que, por convención, señala el carácter siniestro de la propiedad; la imposibilidad de proponer su cartografía debido tanto a la ausencia de planos generales que permitan reconstruir el diseño global como a la fragmentación del montaje de las escenas que muestran los desplazamientos de los personajes; su alejamiento del centro urbano más próximo, en este caso radicalizado por tratarse de una mansión victoriana ubicada en las Islas de Jersey en el Canal de la Mancha²⁶¹; la duplicación de su aislamiento por estar rodeada de cercas y niebla; el combate entre los vivos y los espectros por la posesión de la propiedad. Por otra

260 También debe mencionarse la caracterización de la apariencia de la protagonista, en concordancia con las heroínas rubias de los films de Hitchcock, y la elección del nombre de Grace como alusión a una de las actrices fetiches del cineasta inglés, Grace Kelly.

parte, en el film se radicalizan algunos aspectos, como la posibilidad de emplear a la casa para referirse a la relación entre pasado y presente, la confluencia de la arquitectura con la subjetividad de un personaje y el posicionamiento de la mansión como el territorio donde se problematiza la irrupción de lo siniestro en el dominio de lo familiar (Imagen 19).

En principio, debe destacarse la frecuencia, en el marco de la narrativa fantástica sobre fantasmas, de la concepción de la casa como el dominio donde se superponen de manera conflictiva el pasado y el presente. En este sentido, como precisa Barry Curtis en su estudio sobre la representación del tópico de la casa embrujada, “All explorations of the haunted house involve a kind of archaeology” (Curtis, 2008: 33)²⁶². Sobre la casa se depositan sedimentos generacionales, resabios de experiencias, reclamos que promueven disyunciones temporales. En *Los otros*, el primer conflicto temporal vinculado con la propiedad deriva de la ubicación de la historia en 1945. La fecha, indicada en un cartel en el inicio del film, supone un contraste entre la imponente mansión victoriana y la caída del imperio británico, del cual se erige como sinécdoque. Si la mitad del siglo XX implicó el desmantelamiento de gran parte del poderío del imperio, la incipiente decadencia de la propiedad señala esta yuxtaposición entre el esplendor y su quiebre, la conservación del poder y las grietas que anticipan su derrumbe. A su vez, la austeridad de la mansión y el rechazo de su propietaria a disponer de ciertos medios de comunicación y avances tecnológicos (luz eléctrica, teléfono, radio) suponen una regresión al imaginario del siglo XIX. De este modo, se complejiza la construcción temporal, dado que en una historia ubicada a mediados del siglo XX se apela al imaginario decimonónico en el que se expandió la narrativa gótica en la que el film se enraíza.

Las casas embrujadas son el testimonio, voluntario o involuntario, de las generaciones previas. Así, conforman una memoria materializada, devenida arquitectura. Barry Curtis recurre a la metáfora del palimpsesto para definir estos espacios. En ellos se superponen

261 La adecuación de las islas del Canal como escenario de la acción deriva de dos rasgos: por una parte, constituyeron el único territorio británico invadido por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial. Esto justifica que Grace haya debido luchar, en su domesticidad, con la presencia del ejército alemán; por otra parte, las islas tienen una numerosa feligrésía católica. Esto resulta clave para conformar el clima de fundamentalismo católico de la familia.

262 “Todas las exploraciones de la casa embrujada incluyen cierta clase de arqueología” (mi traducción).

múltiples capas históricas en un entramado que las une y separa. En su interior, los fantasmas son los viajeros en el tiempo que desafían las coordenadas cronológicas. En ese universo de confusión espacio-temporal, la casa embrujada testimonia la necesidad de resolver o reparar una injusticia, un crimen, un olvido, un duelo. De esta manera, implica siempre una experiencia temporal; más precisamente, una indagación de las experiencias temporales disruptivas²⁶³. Las experiencias que tienen lugar allí desafían la estabilidad del pasado y su vinculación con el presente. De acuerdo con Curtis, “What characterizes the horrific in haunted house films is the encounter with a history that is an aggressive opponent of amnesia and has antagonistic claims on the present” (Curtis, 2008: 192)²⁶⁴.

Esta disrupción temporal entre pasado y presente encuentra objetos materiales que funcionan como puentes. En *Los otros*, esos objetos apuntan a una nueva dimensión de reflexión sobre el tiempo y la imagen, debido a que se trata de fotografías. En una habitación abandonada, la protagonista encuentra un libro de fotografías que retratan a muertos. Esta costumbre de fotografiar a los muertos, extendida en la segunda mitad del siglo XIX, se opone de manera radical a la idea de la fotografía como algo que sustrae (el espíritu). En este caso, se trata de la fotografía como algo que preserva²⁶⁵ (la memoria). En las fotos de los muertos se tiende un puente entre los tiempos y se propicia una primera forma de establecer el cruce de dimensiones temporales heterogéneas²⁶⁶ (Imagen 20).

263 El comienzo del film retoma otro tópico gótico que se vincula con la dimensión temporal: la confusión entre la vigilia y el sueño. En la primera escena, Grace despierta gritando. Así, se instaura una incertidumbre entre la realidad y la pesadilla. Si Grace parece despertar de una pesadilla, en gran medida su experiencia será la de entrar en una pesadilla. De este modo, las confusiones temporales se suman a las confusiones propiciadas por esta combinación de diversas dimensiones de experiencia.

264 “Lo que caracteriza al horror en los films sobre casas embrujadas es el encuentro con una historia que es un oponente agresivo de la amnesia y tiene demandas antagónicas sobre el presente” (mi traducción).

265 Resulta inevitable retomar la teoría planteada por André Bazin en “Ontología de la imagen fotográfica”. Allí, el crítico francés piensa al embalsamamiento como un antecedente de las artes plásticas y propone, a partir de ahí, una relación fundante entre las diferentes manifestaciones artísticas y la conservación de la memoria de los muertos (Bazin, 2000).

266 En *La cámara lúcida*, Roland Barthes señala que en toda fotografía se produce un “retorno de lo muerto”. Dado que para Barthes el noema de la fotografía es “Esto ha sido”, las fotos de los muertos no hacen más que radicalizar esta certeza.

En segundo lugar, en *Los otros* se reformula el tópico que vincula encierro y feminidad. En *Contemporary Gothic*, Catherine Spooner periodiza las formalizaciones de esta relación a lo largo de la historia de la literatura gótica. Así, señala sus diferentes figuras: “the labyrinthine underground vaults and torture chambers of eighteenth-century Gothic texts; the secrets passages and attics riddling the ancestral mansions of the nineteenth century; the chambers of the human heart and brain in twentieth-century writing” (Spooners, 2006: 18)²⁶⁷. En concordancia con esta periodización, *Los otros* instituye a la mansión como una sinécdoque privilegiada de la subjetividad del personaje. Así, la morada deviene la cartografía de su inestabilidad. Si la distribución de los muros evidencia el laberinto de su locura, la obsesión por las llaves y el encierro manifiesta la omnipresencia de la represión, lo oculto y lo negado. Al mismo tiempo, la claustrofobia del ambiente se acentúa dado que la casa constituye el único escenario de la acción. El encierro en sus límites, la imposibilidad de evadir sus fronteras, subraya la asfixia de una mansión-prisión que duplica en los muros el encierro en la locura²⁶⁸.

267 “las criptas laberínticas subterráneas y las cámaras de tortura de los textos góticos del siglo dieciocho; los pasajes secretos y los áticos misteriosos de las mansiones del siglo diecinueve; las cámaras del corazón humano y el cerebro en la escritura del siglo veinte” (mi traducción).

268 Al respecto, puede recuperarse una notable poesía de Emily Dickinson que plantea esta aproximación entre los fantasmas exteriores e interiores: No es necesario ser un cuarto-para estar embrujado
Ni una casa-
El cerebro tiene corredores- que superan
Los lugares materiales-
Vale más encontrar a medianoche
Un fantasma visible
Que afrontar en el interior-
Ese huésped más helado.
Vale más atravesar galopando una abadía
Apedreado-
Que encontrarse a sí mismo desarmado-
En un lugar solitario-
Ese uno mismo, detrás de uno mismo oculto-
Debe sobrecogernos más-
El asesino escondido en nuestro apartamento
Será un menor horror.
El cuerpo- busca un revólver-
Pone cerrojo a la puerta-
Presintiendo un fantasma superior-
O más.

c. 1863

En un estudio sobre los cuentos basados en la figura de la mujer (loca) encerrada, Miguel Berga puntualiza que en ellos la patología femenina aparece “como manifestación en la mente femenina de un monstruo nacido de una forma u otra de opresión ambiental” (Berga, 2001: 10). Así, la reclusión espacial resulta recurrente en la narrativa gótica centrada en personajes femeninos. En este sentido, la agorafobia de estos no hace más que subrayar el confinamiento social acumulado durante siglos de dominio patriarcal. Según Berga, la enajenación mental surge como una estrategia para evadir el encierro. Por eso, “atrapadas en la arquitectura patriarcal que ha delimitado el espacio reservado a la condición femenina, su réplica histórica consiste en ofrecer una arquitectura mental caótica, resquebrajada, ante la cual el varón... se desvanece literalmente, incapaz de reconocer al monstruo que él mismo ha creado” (*Ibid.*: 11-12).

La paradoja de la narrativa gótica postula que para escapar de la represión (literal o simbólica) las mujeres caen en la enajenación mental. “El papel de pared amarillo” de Charlotte Perkins Gilman (“The Yellow Wall-paper”, 1892) podría considerarse uno de los ejemplos más notorios de esta paradoja. En *Los otros*, el retorno del fantasma de Charles, el marido de la protagonista, supone una presunta recuperación del equilibrio. Sin embargo, el fantasma huye ante la revelación del acontecimiento ominoso que tuvo lugar en la mansión. De esta manera, se evade la pregunta sobre la responsabilidad de su falta (la incertidumbre inicial acerca de su muerte) en la locura de Grace. A su vez, se posterga la importancia de la lucha de Grace para evitar la intrusión del ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial. Finalmente, el filicidio cometido por Grace no hace más que destacar la puesta en crisis de los ordenamientos familiares, los órdenes cronológicos y las estructuras temporales.

Por último, la valoración narrativa de la propiedad conduce al señalamiento de la irrupción de lo siniestro en el ámbito de lo familiar. La narrativa de fantasmas compone con frecuencia sus historias como yuxtaposiciones extremas de lo mismo y lo otro. En este caso, la otredad anida en el dominio de la mismidad. La propia casa se convierte en el espacio del terror, en el cobijo de los intrusos. De este modo, a otredad se agazapa en el interior de la domesticidad. En esa combinación atroz de la muerte y lo íntimo se produce, como menciona Anthony Vidler, “the architectural uncanny” (*apud* Curtis, 2008: 12). Para Vidler, este carácter arquitectónico de lo siniestro se concibe como una estructura que

subsume lo familiar y la extrema ansiedad. En *Los otros* se radicaliza esta confluencia no sólo porque el territorio familiar es el escenario de la violencia de la otredad, sino porque el crimen anida en el mismo núcleo familiar. En este sentido, el film inscribe una certeza: la mismidad (espacial, familiar) puede convertirse en la manifestación más radical de la otredad. La recuperación de estos tres aspectos (la emergencia de lo siniestro en lo familiar, la yuxtaposición de subjetividad y arquitectura, la disyunción temporal propiciada por la aparición de los fantasmas) implica una revisión de las concepciones temporales presentes en las historias de fantasmas en general y en *Los otros* en particular.

3- Disyunción y simultaneidad

Las historias de fantasmas implican un cuestionamiento de los parámetros temporales. Quizás impulsado por esta asunción, Jacques Derrida publicó *Espectros de Marx* en 1993. Allí, Derrida revisa la herencia marxista a la luz de la figura del fantasma. Al mismo tiempo, establece un diálogo productivo con algunos textos dramáticos shakespearianos, en particular con *Hamlet*, para intentar develar por qué la irrupción del fantasma supone un quiebre de la lógica temporal. A su vez, la recuperación del marxismo y su preocupación por las condiciones temporales del espectro se ponen al servicio de una impugnación del nuevo orden mundial que se imponía a comienzos de la década de 1990. En gran medida, esta impugnación se construye a través de su discusión con los postulados de Francis Fukuyama, el profeta del nuevo orden. Frente al afamado fin de la historia propulsado por Fukuyama, Derrida defiende la necesidad de pensar nuevas formas de historicidad. Con ese objetivo, apela al fantasma y su peculiar noción del tiempo y la historia. En este contexto, su reflexión acerca de los espectros conlleva también una aproximación a las políticas de la memoria, la herencia y las generaciones. Por eso, involucra su abordaje de la problemática de los fantasmas en una reflexión sobre la justicia.

La primera dificultad planteada por la figura del fantasma reside en la complejidad de asignarle un nombre²⁶⁹. En la argumentación de Derrida, el espectro no es ni alma ni cuerpo y, a la vez, una y otro. En este sentido, el fantasma constituye la cifra del “entre dos”. Este entre dos remite a una serie de dimensiones interconectadas: es y no es; no está presente ni ausente; no es efectivo ni ideal. Así, el fantasma es la no esencia. En esta imposibilidad de sustancializarlo reside su mayor poderío. Los fantasmas no son sujetos presentes ni ausentes, sino sujetos espectralizados, posicionados en esta ubicación entre-medio. Por eso, el fantasma “*Es algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente es, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia*” (Derrida, 2001: 21). El espectro “señala hacia un pensamiento del acontecimiento que excede necesariamente a una lógica binaria o dialéctica, aquella que distingue u opone *efectividad* (presente, actual, empírica, viva –o no-) e *idealidad* (no presencia reguladora o absoluta) (*Ibid.*: 97). De esta manera, el fantasma funciona siempre como un cuestionamiento de la certeza de su propia presencia efectiva. De hecho, la frontera que separa las dimensiones de los vivos y los fantasmas se configura como una superficie inestable y apenas visible. Y si esta delimitación suele ser lábil, en *Los otros* se radicaliza la debilidad de esta diferenciación al proponer la equívoca coparticipación de los vivos y los muertos, la transgresión de todas las delimitaciones y la indiferencia frente a todas las prohibiciones. La porosidad de la separación promueve que estas dos dimensiones se yuxtapongan hasta hacerse indiscernibles.

En su abordaje de la relación de los espectros con la temporalidad, Derrida retoma una aseveración de Hamlet: “This time is out of joint”. En primer lugar, la irrupción de los fantasmas supone un desarreglo del tiempo. Éste queda desarticulado y descoyuntado. En segundo lugar, la aparición misma del fantasma implica reconocer que el tiempo estaba ya

269 En “El cine y sus fantasmas”, Derrida sugiere una relación estrecha entre el cine y la experiencia de la “fantasmalidad” a partir de ciertas categorías psicoanalíticas. Al respecto, señala que “todo espectador, durante una función, se pone en contacto con un trabajo del inconsciente que, por definición, puede ser asimilado al trabajo de la obsesión según Freud. Él llama a esto experiencia de lo que es ‘extrañamente familiar’. El psicoanálisis, la lectura psicoanalítica, se encuentra a sus anchas en el cine. En primer lugar, psicoanálisis y cinematografía son en verdad contemporáneos; numerosos fenómenos ligados con la proyección, con el espectáculo, con la percepción de ese espectáculo, poseen equivalentes psicoanalíticos” (Derrida, 2001: 15).

previamente trastocado o trastornado. Algo en el presente no funciona como debería y eso propicia la emergencia del espectro. Así, el fantasma es causa y consecuencia del desplazamiento temporal. Y al hablar de tiempo, Derrida incluye la historia y el mundo. Son el tiempo, la historia y el mundo los que están desencajados²⁷⁰. El fantasma es su manifestación. Esta capacidad de los fantasmas para desquiciar el tiempo los posiciona en un lugar de poderío incuestionable. Su potencia sobre el mundo de los vivos resulta evidente e ineludible. Derrida sugiere al respecto que los sujetos se niegan a reconocer esta fortaleza del fantasma: no quieren “saber lo que todo ser vivo, sin aprender y sin saber, sabe, a saber: que, a veces, el muerto puede ser más poderoso que el vivo” (*Ibid.*: 76).

Este poder sobre los vivos es obtenido, en gran medida, por la vinculación que une a los espectros con la mirada. En la tradición narrativa sobre los fantasmas, éstos son invisibles. Sin embargo, disponen del poder de mirar desde la invisibilidad. El fantasma ve mientras se lo intenta ver. Esta disimetría quiebra toda posible especularidad con el espectro. Derrida define este fenómeno como el “efecto visera”: no vemos (los vivos) a quien nos mira. En esta capacidad se halla condensada la enseña suprema del poder. En *Los otros* se plantea una reescritura inversa de esta relación con la mirada. Por una parte, esto se debe a que los fantasmas sí son visibles. En este caso se problematiza la visibilidad de lo invisible y la materialidad de lo incorpóreo. Se trata de fantasmas corporales que evaden las definiciones más evidentes de esta tradición narrativa²⁷¹. Su visibilidad para el espectador (no para los personajes vivos de la historia) los aleja de sus caracterizaciones más frecuentes y cristalizadas. Por otra parte, en este caso son los fantasmas quienes no pueden percibir a los

270 Por este motivo, el fantasma también se relaciona con la justicia. El espectro puede ser una denuncia de este orden desencajado o puede ser su causa. En ambos casos, alguien debe hacerse responsable de la recuperación del equilibrio del tiempo, la historia y el mundo. Hamlet, por supuesto, encarna esta lucha por reinstalar el orden y pacificar a los espectros.

271 La exacerbada reflexividad del film permite la inclusión de múltiples referencias a este aspecto de los fantasmas. La niña de la familia relata cuentos de fantasmas con los que asusta a su hermano menor. Cuando éste le pregunta cómo son los fantasmas, responde con los elementos del tópico literario y/o cinematográfico: usan sábanas sobre sus cuerpos y arrastran cadenas. De esta manera, se percibe cómo la construcción de ese imaginario detenta un origen narrativo. En el desenlace, cuando los niños son perseguidos por los fantasmas de los antiguos empleados domésticos, Nicholas no les teme porque no tienen la apariencia que su hermana había descripto.

vivos. Al respecto, se introducen dos elementos relevantes. El primero es que los fantasmas son percibidos antes por la escucha que por la visión. Los indicios que delatan su presencia son auditivos más que visuales (tanto los fantasmas para los vivos como los vivos para los fantasmas se hacen perceptibles en principio mediante los sonidos). El segundo es que la niña, Anne, es la primera en percibir a los intrusos. Esta posibilidad se relaciona con una aseveración planteada por Barry Curtis: en la narrativa sobre fantasmas los niños detentan un notorio privilegio en la percepción de la otredad.

A la vez, la relación de los espectros con la temporalidad presenta en *Los otros* dos dimensiones a analizar. Una deriva del aspecto más habitual de esta vinculación. Se trata de la caracterización del pasado como el sitio del terror, un refugio para las experiencias siniestras que demandan ser de alguna manera conjuradas. En *Los otros*, esta definición atroz del pasado se conserva (es el tiempo de la muerte, la locura y el asesinato, que lleva a Grace a decir que hay algo en esa casa que no está en paz), pero también se altera. El pasado más remoto, evidenciado en el arcaísmo que define a la propiedad, es la guarida construida por Grace ante el avance incontenible de la modernidad. Si el tiempo de lo pretérito está en general marcado por lo irracional y lo anacrónico, en este caso se promueve una recuperación de ese pasado remoto que pase por alto las insignias de la modernidad. La insistencia de la protagonista en explicar a los empleados cuánto se aprecian en esa casa el silencio y la oscuridad remite a la posibilidad de vivir en un mundo alejado tanto de los gritos de las multitudes urbanas como de los avances tecnológicos.

La segunda dimensión que conecta la espectralidad con la temporalidad contiene el elemento de mayor interés de *Los otros*. En concordancia con el férreo clasicismo narrativo del film, la estructura temporal conserva una estricta linealidad y evade toda forma de alteración del relato. En este sentido, su aporte no consiste en la generación de rupturas en la configuración temporal, sino en el respeto riguroso de la linealidad. Así, el film se narra conservando el orden en el que se producen los acontecimientos de la historia, sin apelar a ninguna forma de modificación. Sin embargo, esa linealidad es caracterizada como la materialización narrativa de un presente en disyunción en el que se produce una relación de no contemporaneidad del presente consigo mismo.

Todos los personajes del film se hallan ubicados en el mismo marco temporal, 1945, en la inmediatez del fin de la guerra. Así, las historias imbricadas en el relato comparten esta

simultaneidad: los empleados muertos por la tuberculosis en 1891, Grace y sus hijos muertos pocos días atrás, el esposo de Grace muerto en la guerra en un pasado indeterminado, los nuevos propietarios de la mansión, todos coexisten en el presente del relato. Todos participan del mundo, la historia y el tiempo desquiciados de la segunda posguerra. Todos los tiempos son simultáneos, pero están descentrados y en disyunción.

En este sentido, el film explora los modos posibles de interrogar la no contemporaneidad del presente consigo mismo. Grace y los empleados comparten la simultaneidad de la acción, a pesar de haber muerto con más de cincuenta años de diferencia. De este modo, es la presencia del presente la que entra en un estado de disyunción. Si el presente suele oponerse a la ausencia, la no presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad y el simulacro (*pássim* Derrida, 2001), los espectros de *Los otros* ponen en crisis esta diferencia. Por el contrario, su presente se encuentra habitado por todas las discrepancias y desajustes, por todas las disyunciones y no contemporaneidades. Esta capacidad de desidentificar al presente abre la posibilidad de la emergencia del otro. Así, en *Los otros* se interroga la unión de la otredad con la temporalidad y se posiciona a la presencia/ausencia de los fantasmas como el territorio donde se indaga la vinculación del presente y sus otros.

4- Punto de vista e insurrección

Si la emergencia de la otredad promueve una disyunción temporal, en *Los otros* ésta confluye con un quiebre en la construcción tradicional del punto de vista en las historias de fantasmas. Esta ruptura se lleva a cabo mediante una serie de recursos, como la introducción de relatos orales, la interrogación del rol de la razón en el modo fantástico, el cuestionamiento de la visibilidad, la búsqueda de estrategias de focalización y la crítica de las estructuras duales.

En principio, la problemática del punto de vista es abordada a través de la inclusión inicial de un relato oral. En el inicio del film, sobre un fondo negro, la *voice over* de Grace se dirige a sus hijos: “Niños, ¿están cómodos? Voy a empezar. Esta historia empezó hace miles de años. Pero se acabó en sólo siete días. Hace mucho, mucho tiempo, ninguna de las cosas que podemos ver ahora, ni el Sol, la Luna, las estrellas, la Tierra, los animales ni las

plantas existían. Sólo existía Dios. Y sólo Dios podía crearlos. Y así lo hizo”. El relato inaugural del Génesis adquiere una notoria relevancia tanto por la prioridad que la religión detenta en la organización familiar como por la oposición que se establece entre las características del relato religioso y *Los otros* como relato filmico. En tanto el relato introducido por la voz se presenta como totalizante y tiene una intención omniabarcante, el texto filmico que lo subsume se plantea como una narración incompleta y lacunar. De este modo, se confronta la gestación de dos mundos: la narración de la conformación del universo propuesta por el dogma católico y la articulación del universo diegético del film.

Una de estas narraciones es de carácter semi-oral. Grace transmite a sus hijos la lectura compartida de la Biblia. En este sentido, se ponen en juego dos modalidades de lectura antitéticas. Por un lado, la lectura intensiva característica de las sociedades religiosas, en las cuales sólo se leía un único libro, la Biblia, con exhaustividad y erudición. Esta modalidad de lectura se vincula con una serie de elementos que apuntan, en *Los otros*, a reforzar el carácter arcaico del universo diegético. Por otro lado, se encuentra la lectura extensiva de las sociedades secularizadas. Grace castiga a su hija por realizar otras lecturas y se define como contraria al ejercicio, y a los productos, de la imaginación. Debe destacarse que, en *Los otros*, la tensión entre estas modalidades de lectura se formaliza como un conflicto generacional.

En relación con esta problemática, la Biblia constituye un componente central en este texto filmico; en particular, debido a la introducción de una notoria variabilidad de lecturas. Así, Grace propone la potencia de la lectura dogmática. Cada una de sus palabras está sostenida por la validez e irrefutabilidad de la palabra divina. La certeza de sus aseveraciones depende de la confianza en el respaldo que supone la aceptación del verbo bíblico. Frente a

este respeto, los niños comienzan a desafiar paulatinamente esos aprendizajes²⁷². Anne recurre a la lectura de la Biblia para desmontar las enseñanzas impartidas por su madre. Si ésta los amenaza con el limbo como castigo para los niños que no cumplen los preceptos, Anne señala que según la Biblia sólo los niños no bautizados tienen ese destino. De esta manera, se apropia de las mismas herramientas para refutar el poder del dogma religioso sostenido por Grace.

En el desenlace de *Los otros* se resuelve la contraposición entre el relato omniabarcante de la Biblia y el relato lacunar de la ficción fílmica al sostener la irrupción de preguntas sin respuestas. Un anticipo de esta apreciación de lo irresuelto se percibe en el personaje de Lydia, la más joven de las empleadas domésticas. Su mudez no hace más que incorporar el vacío abierto por la incertidumbre, por la ausencia de palabras. El silencio se concibe como la forma privilegiada de expresar los interrogantes que no encuentran ni una formulación clara, ni una respuesta apropiada. Lydia queda muda, a fines del siglo XIX, al percibir que los criterios en los que había basado su vida no permitían responder los interrogantes planteados por sus nuevas experiencias. Ante la radicalidad de la experiencia de la muerte, los relatos que antes se proponían explicar todo pasan a estar tan mudos como sus sostenes humanos. En el desenlace, aún Grace debe reconocer, ante las esquirlas de sus certezas, que no todos los fenómenos encuentran una explicación.

En este sentido, en *Los otros* se ponen en escena las batallas entre la razón y sus múltiples otros. Tanto la emergencia de la literatura gótica en el siglo XVIII como el afianzamiento del modo fantástico en el siglo XIX supusieron el inicio de un combate complejo contra el imperio obtenido por la razón desde el comienzo de la modernidad. Sin embargo, si la narrativa de fantasmas suele concebirse como un desafío a la definición de la razón como

272 El desafío se formaliza a partir del estudio de la historia de Justo y Pastor. Justo y Pastor, los “Santos niños”, fueron unos mártires de 7 y 9 años que se negaron a abjurar del cristianismo, durante la persecución de Diocleciano en Alcalá de Henares en 304, y fueron oportunamente ejecutados. En *Los otros*, la inclusión de esta historia se pone al servicio de anticipar el carácter filicida del fundamentalismo religioso. Frente a este relato, los hijos de Grace sostienen que no les parece sensato arriesgar la vida para defender el dogma. A lo largo del film, se conserva esta tendencia a incluir episodios bíblicos que se relacionan estrechamente con la historia narrada. Cuando Anne es castigada, lee acerca del “árbol de conocimiento”. Así, se introduce la distinción entre el dogma y otras formas del saber. Finalmente, estudia con atención la historia de Abraham e Isaac, en la que se problematiza la batalla entre la creencia religiosa y el amor familiar.

garante del sentido, *Los otros* retoma la ambigüedad definitoria de la narrativa gótica en su aproximación a esta temática. Así, la apelación a la oscuridad²⁷³, el encierro y las creencias no se sostiene en una mirada idealizada del arcaísmo religioso sino, por el contrario, en una necesidad de ubicar al mal en el recinto de la fe (repitiendo así el gesto inaugurado por Lewis en *El monje*). Frente a esta concepción, la razón aparece como un instrumento cuestionador y no como una instancia cuestionada.

En *Los otros* se recupera la posibilidad de pensar en una razón que no se establezca como un discurso totalizador, sino como un (auto) cuestionamiento permanente. Por eso, la ausencia de respuestas evita el cierre del círculo de incertidumbres. De esta manera, en el film se aboga por la emergencia de una razón no reificada. Esta apertura potencialmente infinita se opone a la cerrazón asociada al dogma religioso. De este modo, se evade el riesgo de huir de un discurso totalizador para recurrir a otro que sea igualmente omniabarcante. Frente a esta posibilidad, el texto filmico postula la capacidad de la razón para fomentar la revuelta, el cuestionamiento continuo de los poderes y las certezas²⁷⁴.

La discusión en torno a las potencias de la razón se vincula con un abordaje de la problemática de la visibilidad. Si, como propone Rosmary Jackson (1986), la modernidad valoró a la visión como una equivalencia del conocimiento, el fantástico decimonónico amenazó su predominio a través de la generación de una serie de entes y/o fenómenos sobrenaturales que desafiaban la omnipotencia de lo visible. Estos entes y/o fenómenos cuestionaban la creencia porque escapaban del campo de lo visible. Así, como ya se mencionó, el fantástico desarticuló el célebre “ver para creer” que acompañó el desarrollo de la ciencia y la razón en la modernidad. En el inicio de *Los otros* el contraste

273 La oscuridad ocupa un lugar destacado tanto en la narración como en la puesta en escena. La violenta batalla contra la razón desarrollada por la protagonista como emblema del dogma religioso se materializa a través de la iluminación. En el plano narrativo, la presunta fotofobia de los niños obliga a los personajes a permanecer en penumbras. Así, el uso de la oscuridad sirve a fines narrativos y a fines climáticos y simbólicos. La lucha entre la luz y la sombra, el blanco y el negro, condensa el recorrido de las tinieblas a la claridad que acompaña el abandono de la fe religiosa. En el desenlace, la aparición de la luz ya no es dañina para los hijos de Grace.

274 Este rechazo a la imposición de sistemas cerrados de explicación se relaciona con la valoración de la superstición. En tanto Grace considera como supersticiones a las creencias ajenas, concibe a las propias como revelaciones. De esta manera, se muestra la dificultad para acercarse a las creencias ajenas a partir de esquemas de conocimiento exteriores.

generacional se materializa en términos perceptivos. Grace no puede creer en la existencia de un fenómeno que escapa a su visión, en tanto Anne sí puede ver esas otras dimensiones. La estrategia de ocularización del film se centra en la ocularización externa (planos no asignados a la visión de los personajes) o en la ocularización interna de Grace (quien no percibe la presencia de los espectros). De esta manera, se incrementa el suspenso acerca de la aparición o no de los fantasmas y se interroga la relación entre razón y visibilidad.

La relación conflictiva de la razón con lo visible se complejiza en *Los otros* mediante la construcción de una particular estrategia de focalización. Si la construcción del punto de vista resulta central en toda historia de fantasmas, en este caso su importancia se extrema dado que se atribuye a los espectros el rol de foco narrativo. En este sentido, la asignación del punto de vista a los fantasmas detenta algunos antecedentes literarios significativos. En 1892, Arthur Conan Doyle²⁷⁵ publicó “Cómo ocurrió” (“How It Happened”). Allí, asigna la voz narradora a un fantasma que cuenta su propia muerte. En el inicio, el personaje narrador señala que “La médium estaba escribiendo. Esto es lo que ella escribió: Recuerdo muy claramente algunas cosas relativas a aquella noche...” (Conan Doyle, 2009: 429). Sólo en el desenlace se esclarece que la médium es la encargada de explicar las condiciones en las que murió el personaje narrador. También Muriel Spark²⁷⁶ escribió un cuento narrado por un fantasma. En “Portobello Road”, publicado en 1958, la historia se cuenta desde el punto de vista de la víctima de un asesinato. El cuento describe los encuentros reiterados del espectro con el perpetrador de su crimen en el marco del transitado mercado de Londres.

275 La fascinación de Conan Doyle por los fantasmas excedió el interés estrictamente literario. Según consigna Eduardo Berti, el escritor escocés creía fervientemente en la existencia de los espectros. A lo largo de su vida creyó tanto en las célebres fotografías de fantasmas de William Hope (denunciadas como apócrifas poco tiempo después) como en el caso de las hadas de Cottingley. Entre 1917 y 1921, las niñas Elsie Wright y Frances Griffiths “conmovieron al mundo cuando mostraron varias fotografías que supuestamente les habían tomados a unas hadas. Maravillado, Conan Doyle realizó una investigación tendiente a demostrar la existencia de estos seres [...] Varias décadas más tarde, ya octogenaria, Elsie confesó en una carta que las fotos eran espurias: un montaje hecho mediante recortes periodísticos” (Berti, 2009: 427-428).

276 La vinculación de Spark con la narrativa gótica excedió la escritura de cuentos de fantasmas, dado que escribió biografías de dos de las autoras más reconocidas de esta literatura: Mary W. Shelley y Emily Brontë.

En *Los otros*, la focalización interna sobre el personaje de Grace asegura la equiparación de su saber con el del espectador. Así, la estrategia focalizadora se encarga de hacer compartir la visión y el saber de los muertos y la relación conflictiva que establecen con los vivos. Por una parte, este posicionamiento en el lugar enunciativo de la otredad recupera la fascinación de la narrativa gótica por los monstruos; por otra, subvierte la tendencia a concebir a los representantes de la otredad como figuras temidas. En este caso, los fantasmas son acosados por las presencias disruptivas de los vivos²⁷⁷. Esta modificación en la distribución de los roles deriva de las alteraciones operadas en el interior del CGC en relación con su propia tradición. De este modo, el texto filmico introduce una reflexión acerca de la relatividad de la definición de la otredad. La duda acerca de quiénes son los intrusos implica aceptar la variabilidad originaria de la idea de otredad. Por lo tanto, en *Los otros* se postula que el reconocimiento de la otredad depende de la posición desde la que es percibida. El título del film refuerza la relatividad de la categoría de lo otro. Así, durante su desarrollo, la idea de otredad define a los presuntos intrusos en la propiedad de la familia. Sin embargo, el desenlace parece sugerir que tal vez ellos eran los invasores en la casa de los nuevos propietarios. Finalmente, la conclusión dirige la atención al carácter inequívocamente relacional de la definición de la otredad.

En este sentido, el interés de *Los otros* no depende sólo de la atribución del punto de vista a los espectros sino también de la resolución del conflicto en el plano de la historia. El triunfo transitorio de los fantasmas implica una alteración del tópico de la erradicación definitiva de los espectros. La clausura habitual en esta narrativa supone que el fantasma debe ser de alguna manera expulsado, tanto por procedimientos considerados irracionales (el exorcismo) como por estrategias concebidas como racionales (las diversas formas de la conjura). En los dos casos, esto se orienta a una misma consecución: lograr que la propiedad sea habitable nuevamente y la organización social y temporal recupere el orden perdido. Por el contrario, *Los otros* se destaca por imponer la victoria parcial de los fantasmas y la expulsión tentativa de los vivos (Imagen 21). Al respecto, puede tenerse en cuenta una aseveración de Rosmary Jackson: las historias de fantasmas no tienen que ver con la resurrección, sino con la insurrección de los muertos (Jackson, 1986: 68-69). Los

277 La referencia a “El fantasma de Canterville” (“The Canterville Ghost”, 1887) de Oscar Wilde resulta ineludible, si bien tanto el desenlace como el tono resultan irreconciliables.

fantasmas no despiertan a la vida, sino que batallan para no ser expulsados y obtener un privilegio en la posesión de la propiedad. Se trata de fantasmas activos y belicosos dispuestos a defender su mansión y a combatir a los intrusos. En el desenlace, los fantasmas triunfantes repiten obsesiva e hipnóticamente “This house is ours”. Después de conseguir la partida de los actuales propietarios, se preparan para luchar con los siguientes. Son espectros que comprenden el carácter continuo del combate que deben librar en la consecución de sus objetivos.

Al mismo tiempo, si Grace repudia la posibilidad de que muertos y vivos confluyan en un mismo lugar, si apela a la palabra de la Biblia para explicar la aberración de esta situación, la convivencia transitoria y forzada la obliga a reconocer la inevitabilidad del encuentro y la reversibilidad del terror. Así, el recorrido que la conduce de villana a heroína, de ser la guardiana del oscurantismo religioso a ser la defensora de sus hijos, permite evadir toda forma de maniqueísmo y cuestiona la pervivencia de las estructuras binarias. Los personajes del film son inclasificables en los términos morales del bien y el mal. Al no reponer la dicotomía, se evade tanto la idealización como la condena de la otredad. El relato evita así la heroización y la demonización de las figuras de la otredad.

En esta lectura crítica de las historias de fantasmas (que atribuye a los espectros la focalización, culmina con su victoria y desafía tanto la fascinación por lo irracional como la preeminencia de la razón), surge un nuevo interrogante derivado de la construcción del punto de vista: ¿cómo se puede reinsertar en esta narrativa la problemática de la clase sin que eso excluya la valoración de las otras posiciones que definen la identidad (individual y/o colectiva)? ¿Puede la clase duplicar la ubicación periférica de la otredad?

En concordancia con la tradición narrativa de los fantasmas, en *Los otros* se problematiza la temática de la clase social. Desde el inicio, la llegada de los antiguos empleados domésticos anuncia la caída del viejo orden y la llegada de uno nuevo. Su sola presencia anticipa la desaparición del Imperio Británico en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. La aparición de los tres espectros indica el colapso del sistema y la decadencia de una estructura social. El señalamiento de la muerte del anterior propietario de la mansión victoriana, Mr. Simpson, refuerza esta certera muerte del antiguo orden.

En este sentido, los diversos espectros que pueblan el film constituyen diferentes formas de ser víctima: las víctimas de la tuberculosis y las víctimas directas o indirectas de la Segunda

Guerra. En la muerte de los empleados, a causa de un brote de tuberculosis expandido hacia fines del siglo XIX, se cifra su pertenencia de clase. Los nuevos fantasmas son el producto de los quiebres de la subjetividad y las resquebrajaduras de una estructura social. Su participación en la alta burguesía británica (se subraya su carácter improductivo al evadir toda referencia al sustento material de la familia, que se encuentra incomunicada en una isla del Canal de la Mancha, se subraya su carácter improductivo) inscribe también en su muerte la pertenencia a una clase.

Si bien la muerte ubica tanto a los empleados como a los empleadores en una misma posición, entre ellos se abre el abismo de la diferencia de clases. La radicalidad del film reside en el señalamiento de que aún en los dominios de la otredad se reproducen las separaciones clasistas. El abismo existente entre ambas clases no disminuye ni en el territorio compartido de la muerte. Luego de la revelación final, la señora Mills se dirige a preparar el té para la familia. Así, aún después de muertos, los empleados continúan atendiendo las necesidades de los miembros de la alta burguesía. Si el CGC recupera la posibilidad de pensar en torno a la problemática inscripción de la clase en el marco de una reflexión sobre la otredad, en *Los otros* esta reflexión se circunscribe a intentar desentrañar dos cuestiones: ¿los fantasmas de las clases bajas duplican la otredad, constituyen una forma de otredad dentro de la otredad? y ¿es posible desmontar la falaz convivencia de las diversas formas de la otredad mediante el señalamiento de la aparición de conflictos de clase irresueltos en su interior?

Si en algunos pensadores contemporáneos como Homi Bhabha y los teóricos del poscolonialismo se recupera la preocupación por la clase, su interés reside en equiparar su importancia en los procesos de constitución de la identidad con el resto de las posiciones que configuran a ésta. Esta tendencia, expandida en los teóricos que aún problematizan la importancia de la clase social (a diferencia de la postura más extendida que se desentiende por completo de esta preocupación), ignora la posibilidad de pensar si la clase no puede concebirse como una duplicación insalvable de la otredad. Así, en *Los otros* la diferencia de clases detenta un rol activo que propicia el estallido de la homogeneidad de los territorios compartidos de la otredad.

Así, el film desnuda la falacia de creer en una coexistencia pacífica entre los representantes de la otredad y la ingenuidad de sostener una mera política de la diversidad. La irrupción de

la diferencia de clases desarticula el simulacro de reconciliación e inscribe la ineludible presencia de relaciones concretas de poder y violencia en el campo de la otredad. La aparición de estas figuras duplicadas de la otredad señala la emergencia de lo no reconciliado con su propio presente y en su propio territorio. La continuidad de su operatoria implica un desafío permanente lanzado al orden (social, familiar, temporal). Su insurrección (involuntaria, pero no por eso menos eficaz) subsume tanto una batalla por la memoria y la justicia como un combate por el reconocimiento de la necesaria disyunción del presente que inaugura la posibilidad de un porvenir dominado por los fantasmas.

XVI- Tiempos huérfanos (*La leyenda del jinete sin cabeza*)

1- Confluencia de géneros, tiempos y personajes

Entre los films que componen el *corpus* surge un contraste entre aquellos textos inscriptos en el marco de un modelo narrativo derivado del cine experimental (*Institute Benjamenta*, *The PianoTuner of EarthQuakes*, *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*) y aquellos encuadrados en un modelo narrativo clásico (*El secreto de Mary Reilly*, *El joven manos de*

tijera, *Criatura de la noche*, *Los otros*). En esta tensión, *La leyenda del jinete sin cabeza*²⁷⁸ participa de esta última tendencia, dado que opera, desde la contemporaneidad, una recuperación del clasicismo cinematográfico. Sin embargo, esta reescritura se produce a partir de un proceso de hibridación genérica materializado en la inclusión de personajes que proceden de una notoria heterogeneidad de fuentes narrativas.

En principio, el clasicismo del film resulta evidente en su estructura narrativa. Al igual que ocurre en *Los otros* o *El joven manos de tijera*, su organización conserva los rasgos más característicos de este modelo narrativo²⁷⁹. En concordancia con este basamento, el film presenta una clara inscripción genérica. Fundamentalmente, en su superficie textual confluyen rasgos de las historias de detectives con recursos del cine de terror, y ambos aparecen condensados dentro del modo fantástico.

Sin lugar a dudas, el personaje de Ichabod Crane se entronca con la tradición de los detectives del siglo XIX. Su llegada a Sleepy Hollow en el desenlace del año 1799 implica el arribo de la razón a una comunidad en la que están arraigadas la magia y el misticismo. Como indica el linaje de personajes del cual descende, el agente Crane se conduce de acuerdo con una lógica analítica que intenta no dejarse atravesar por las emociones. Sin embargo, los principios que guían su accionar (la observación y la reflexión) se ven desafiados por un antagonista que pone en crisis el poder de la razón.

En este sentido, es importante tener en cuenta las características de la vertiente detectivesca del género policial tal como se formuló en la literatura del siglo XIX. Según Román

278 El film está basado en un guión escrito por Kevin Yagher y Andrew Kevin Walter a partir de un cuento de Washington Irving, “El jinete sin cabeza” (“The Legend of Sleepy Hollow”, 1819). Una primera trasposición cinematográfica había sido realizada por los estudios Disney: *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (James Algar y Clyde Geronimi, 1949).

279 Si se tiene en cuenta la formalización de la narración cinematográfica clásica propuesta por David Bordwell en *La narración en el cine de ficción*, puede encontrarse la presencia de la mayor parte de sus elementos. Desde el punto de vista de la narración canónica pueden identificarse la conformación de los personajes como individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver problemas claramente estipulados, la clausura narrativa presentada como derrota o victoria, la definición del personaje como el medio causal principal, el funcionamiento del *star-system*, el establecimiento de la causalidad como principio unificador de la acción, la existencia de un plazo temporal, el entrelazamiento de una estructura causal doble, el planteo de un estado de situación inicial que se altera y debe ser recuperado, su carácter omnisciente y sólo moderadamente autoconsciente, entre otros.

Gubern, “La novela policial nace a partir de la Revolución Industrial, cuando los flujos demográficos convierten a las ciudades en grandes concentraciones humanas, en las que se agazapa la delincuencia y el crimen, y en cuyo contexto las relaciones humanas se despersonalizan (Gubern, 2002: 206). En ese contexto, el detective se postula como la figura que asegura la restauración del orden perdido.

Al mismo tiempo, una de las rupturas más significativas surgidas con la invención del relato-problema, a mediados del siglo XIX, es la introducción de un proceso desacralizador en las historias de misterios. En la narrativa policial detectivesca los elementos sobrenaturales ceden su lugar a las explicaciones racionales. En *La leyenda del jinete sin cabeza*, la apelación de Crane a una terminología criminológica precisa, su invención de instrumentos de experimentación científica y su agudo sentido de la observación lo posicionan en la senda de los célebres detectives decimonónicos²⁸⁰. A su vez, el tono paródico del film alterna esta caracterización con rasgos que parecen contradecirla, como presentar al personaje como cobarde, poco hábil en la montura de caballos, temeroso de las arañas o con una notable facilidad para el desmayo.

Más allá de esta caracterización, el desplazamiento promovido por *La leyenda del jinete sin cabeza* consiste en la inclusión de un personaje surgido de una historia detectivesca en un film que puede adscribirse al cine de terror. Si se retoma la conceptualización propuesta por Román Gubern en *Las raíces del miedo*, este cine se configura mediante la articulación de distintos cánones: un canon mítico ritual que condensa los grandes mitos del género (vampiros, dobles, fantasmas); un canon iconográfico conformado por los personajes, los objetos, los espacios y el estilo fotográfico; y un canon diegético-ritual centrado en la recurrencia de escenas nodales. Si se sigue este criterio, *La leyenda del jinete sin cabeza* participa sin dudas en el cine de terror, no sólo por su inclusión en el canon mítico de las historias de fantasmas, sino también por la importancia adquirida por ciertos elementos iconográficos como la caracterización de los personajes (el jinete aterrador, la madrastra

280 Al respecto, resulta ineludible la referencia a C. Auguste Dupin, el detective creado por Edgar Allan Poe. Protagonista de “Los crímenes de la calle Morgue” (“The Murders in the Rue Morgue”, 1841), “El misterio de Marie Roget” (“The Mystery of Marie Roget”, 1842) y “La carta robada” (“The Purloined Letter”, 1844), Dupin representa la primera formalización del detective decimonónico: analítico, cerebral y aristocrático. Hacia fines del siglo XIX, Arthur Conan Doyle creó a Sherlock Holmes, quien constituyó un nuevo eslabón en este proceso.

cruel²⁸¹), la configuración de los espacios (las casas de la aldea, los parajes desérticos, el bosque siniestro) y el estilo fotográfico (la proliferación de planos en contrapicado, la abundancia de claroscuros, la penumbra aportada por la neblina, el predominio del color rojo en determinadas escenas). En cuanto al canon diegético-ritual, la aparición de escenas claves como los asesinatos, la persecución y el enfrentamiento final en un molino también vinculan al film con este género.

Al mismo tiempo, a lo largo del texto filmico se introducen alusiones a films destacados de este acervo. Entre ellos sobresalen los producidos por la compañía inglesa Hammer en las décadas de 1950 y 1960. La elección de los actores Michael Gough y Christopher Lee para interpretar personajes relevantes supone una primera referencia al cine de terror inglés que estos solían protagonizar en aquellas décadas. También se debe mencionar la importancia de *Captain Kronos, Vampire Hunter* (Brian Clemens, 1974), otra producción de Hammer. Finalmente, la mayor referencia procede de *El pozo y el péndulo* (*The Pit and the Pendulum*, Roger Corman, 1961); en particular en la escena que muestra la tortura y asesinato de la madre del protagonista y que remite directamente al desenlace del film dirigido por Corman.

Si en el film colisionan la historia detectivesca y el cine de terror, esto deriva en gran medida de la contraposición de sus dos protagonistas. En tanto el agente Crane anticipa el racionalismo decimonónico, el jinete condensa el irracionalismo vencido que se niega a ceder territorio. Esta tensión entre ambos personajes y géneros se resuelve a través de la apelación al modo fantástico. Como ya se señaló, Todorov define al modo fantástico a partir de la vacilación y deriva de ésta sus leyes constitutivas. Señala que hay tres condiciones que debe cumplir un texto fantástico: debe generar una doble posibilidad de lectura (natural y sobrenatural); el lector debe rechazar las interpretaciones poética y alegórica; y la vacilación debe ser compartida por un personaje y el lector (Todorov, 2003: 30).

Esta última condición se relaciona estrechamente con las estrategias de focalización que articulan el film. Esto se debe a que *La leyenda del jinete sin cabeza* se organiza en torno a

281 El vestido que caracteriza a Lady Van Tassel está inspirado en “Sidonia von Bork” (1860), un célebre cuadro del pintor prerrafaelista Edward Burne Jones basado, a su vez, en la novela gótica *Sidonia the Sorcess* (1849) de Lady Wilde, concebida como una reescritura de *Sidonia von Bork. Die Klosterhexe* de Johann Wilhelm Meinhold (1847)

una focalización interna en relación con el personaje de Ichabod Crane²⁸². En la tradición de las narraciones policiales detectivescas suele privilegiarse esta focalización debido a que permite la dilucidación progresiva del caso tanto para el personaje como para el espectador. En este film, esta simultaneidad es relevante porque consigue que las sospechas del protagonista sean compartidas por los espectadores. Esto se manifiesta con claridad cuando, ante la certeza del agente de que debe haber una explicación racional para los crímenes, se suprime (mediante la elipsis y el fuera de campo) la representación de éstos. La incertidumbre, por lo tanto, acompaña al personaje y al espectador. La focalización interna permite que la sospecha progresiva de Crane respecto de las explicaciones racionales también sea acompañada por el espectador.

Así, el contraste entre los dos personajes, en el escenario del pasaje del año 1799 al 1800, introduce una primera reflexión sobre el tiempo. Por una parte, la caracterización del agente Crane vincula tres dimensiones: un tiempo (el siglo XIX), un género (las historias de detectives) y un elemento fundante (la razón). Por otra parte, el jinete aparece como un fantasma que retorna de tiempos pretéritos. De esta manera, se lo define como habitante del pasado (el siglo XVIII), protagonista de otro tipo de relatos (el terror gótico) y concebido a partir de otro elemento fundante (la violencia irracional). Esta primera confrontación habilita un abordaje de las problemáticas temporales que definen uno de los aspectos significativos del film²⁸³.

El enfrentamiento entre ambos personajes podría definirse como el conflicto entre un monstruo y un excéntrico. El jinete se encuentra en el marco de los personajes monstruosos característicos de la narrativa gótica. De acuerdo con Marcos Arza (2004), en él se reconstruye la historia del “lansquenete”, un tipo militar alemán surgido en el siglo XV, que seguía en actividad a fines del siglo XVIII. Los lansquenetes formaban un cuerpo de élite

282 Así se recupera la “localización fronteriza” analizada en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary. La leyenda del jinete sin cabeza* no se narra desde el punto de vista del monstruo (el jinete), sino desde un punto de vista periférico, ubicado en los márgenes de lo social. Si bien el agente Crane llega a Sleepy Hollow como representante de la ley, en realidad su envío funciona como un castigo al que lo condenan sus superiores por su voluntad de resolver los casos policiales a través de procedimientos racionales. De este modo, también su ubicación resulta lúbrica.

283 También se debería señalar el valor de la oposición espacial y nacional: en tanto Ichabod representa a Estados Unidos, el jinete procede de Europa.

que sembraba el terror entre sus enemigos. En el film al jinete se lo denomina hessiano, debido a que gran parte de los lansquenets procedían de la localidad alemana de Hesse. Muchos de ellos fueron reclutados por Inglaterra para combatir en la Guerra de Independencia en Estados Unidos (1775-1783).

En uno de los *flashbacks* que representan su accionar durante la guerra, se muestra que este mercenario había afilado sus colmillos para que tuviesen una forma amenazante. Esta intervención sobre su cuerpo manifiesta la necesidad de narrar su ferocidad a través de su propia apariencia (Imagen 22). Por otro lado, una vez que lo resucitan para que cometa una serie de crímenes, lo caracteriza su ausencia de cabeza. Es decir que carece de aquello que cobija el imperio de la razón. El jinete es puro instinto, su accionar no está atravesado por la racionalidad. A su vez, aún en los *flashbacks* nunca tiene acceso al lenguaje. Se trata de un personaje pre-discursivo, que repite una única acción: el asesinato a través de la precisa mutilación de las cabezas de sus víctimas.

Frente a este personaje, concebido como una nueva figuración del monstruo, se erige el agente Crane. A diferencia del jinete, Crane representa la potencia de la racionalidad. Si el monstruo irrumpe como una manifestación residual del siglo XVIII, el investigador se presenta como un anticipo del emergente siglo XIX. Su caracterización subraya su vínculo con la razón a través de la inclusión de ciertos elementos que funcionan como “extensiones del yo”, es decir, elementos de la indumentaria que mantienen una estrecha relación con el cuerpo y a través de los cuales las percepciones visuales y táctiles se prolongan más allá de la propia figura, creando una ilusión de aumento. En este caso, se trata de la aparición de los instrumentos ópticos y quirúrgicos creados y empleados por Crane para desentrañar el origen de los crímenes cometidos en Sleepy Hollow. Estos artefactos remiten, indudablemente, a los descubrimientos científicos definitorios de esa fase de la modernidad (Imagen 23).

Así, Crane queda posicionado en una ubicación ambigua. Por una parte, está alejado de la otredad radical que representa el jinete. En este sentido, la definición de la otredad resulta inevitablemente relacional. Sin embargo, el investigador es considerado un inadaptado en Nueva York por intentar imponer criterios científicos en una sociedad aún apegada a la tradición religiosa y a un ejercicio jurídico medieval. Y, a su vez, funciona como un

inadaptado en *Sleepy Hollow* porque busca ofrecer respuestas racionales a experiencias concebidas en términos sobrenaturales²⁸⁴.

Por estos motivos, el agente es caracterizado como un “excéntrico”, un sujeto definido por su ubicación marginal en relación con el centro desde el que se estipula, y se construye, la normalidad. Su excentricidad también se define en términos relacionales: es menos revulsivo que el jinete y resulta menos integrado que el resto de los habitantes de ambas comunidades (Nueva York y *Sleepy Hollow*). En los films del *corpus*, la figura del excéntrico constituye un territorio fértil para abordar la otredad. En tanto algunos textos filmicos se centran en los personajes monstruosos y configuran a éstos como foco narrativo (Edward en *El joven manos de tijera*, Grace en *Los otros*), otros posicionan a personajes excéntricos en esa ubicación (Mary en *El secreto de Mary Reilly*, Oskar en *Criatura de la noche*, Lucy en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*). Si los primeros abordan las problemáticas derivadas de la figuración más radical de la otredad, los segundos exploran las emergentes de dimensiones menos rupturistas de la alteridad.

En *La leyenda del jinete sin cabeza*, el excéntrico materializa la figura del precursor. Aquello que lo aleja del centro, de las expectativas de su época, tiene que ver con su carácter de anticipo de un tiempo por venir. De este modo, no sólo el pasado se concibe como el tiempo de la otredad. No sólo la recurrencia a los pretéritos remotos inaugura la posibilidad de introducir figuras de la otredad. También el futuro implica la posibilidad de pensar nuevas formas y manifestaciones de lo otro.

2- El tiempo y los fantasmas

Desde su emergencia con la publicación de *El castillo de Otranto* en la segunda mitad del siglo XVIII, la narrativa gótica tendió a desplazar sus historias en el tiempo y/o el espacio.

284 En relación con este aspecto, el film recupera el tópico que vincula el universo femenino con las potencias de lo irracional. Los personajes femeninos se definen a partir de su relación con diversas expresiones de la magia: la madre de Crane y sus experiencias ópticas; Katrina y su práctica de la magia blanca; su madrastra y la magia negra; y la hermana de ésta caracterizada como la bruja del bosque.

Si durante su primer ciclo el escenario elegido era la Edad Media, la narrativa gótica del siglo XX y comienzos del XXI posiciona al siglo XIX en ese lugar de privilegio. De esta manera, se opera una transformación notable, debido a que se elige como marco temporal de las historias el momento en el que la narrativa gótica alcanzó su máxima expansión. Por lo tanto, se produce un proceso de literaturización del pasado histórico. El contexto histórico no es tanto el siglo XIX como el imaginario gótico afianzado en, y sobre, ese período. A su vez, más allá del marco espacio-temporal sugerido, esta política del desplazamiento implica una redistribución de las ansiedades sociales epocales.

Esta elección se vincula con un rasgo relevante del goticismo narrativo: la anacronía que permite interpretar el pasado a partir del presente y el presente a partir del pasado. Si la Edad Media constituyó el territorio remoto al que se trasladaban las angustias por la irrupción incontenible de la modernidad, el siglo XIX devino el campo en el que se depositan las ansiedades contemporáneas, los terrores nacidos de la actual fase del desarrollo histórico. En este sentido, como señala María Negroni, “La poética gótica levanta lo inactual como estandarte y hace de la errancia imaginaria un baluarte contra la escena iluminada de la Historia (Negroni, 1999: 21). La narrativa gótica amenaza la fe en las concepciones históricas lineales y procede a desmontar las nociones orgánicas de progreso, avance y desarrollo. Al respecto, *La leyenda del jinete sin cabeza* presenta una notoria oportunidad para evaluar esta relación compleja del presente con las múltiples capas de pasado.

Si las concepciones temporales anacrónicas resultan articuladoras en esta narrativa, de aquí deriva la importancia que las historias de fantasmas detentan en su interior. Esto se debe a que en la figura del fantasma se condensa y materializa el tiempo en la otredad. Si los fantasmas son doblemente extraños (por su condición de muertos y por su carácter de muertos que sufren un enrarecimiento en su proceso), su relación con el tiempo extraña aún más su carácter representativo de la otredad.

Al respecto, los fantasmas que pueblan *La leyenda del jinete sin cabeza* evidencian la variabilidad que pueden asumir. Dos fantasmas recorren el film: el jinete hessiano y la madre de Crane. La oposición continua entre ambos personajes refuerza la multiplicidad del universo de los espectros. En principio, esta variabilidad depende de la función que cumple su regreso de la muerte. Según Eduardo Berti, “En *La leyenda dorada* (*Legendi di*

Sancti Vulgari Storiado), el libro más popular de la Edad Media después de la Biblia, el dominico italiano Santiago de la Vorágine (¿1228?-1298) indica que uno de los efectos de los aparecidos consiste en ayudar o instruir a los vivos” (Berti, 2009: 8). De esta manera, una primera función desempeñada por los fantasmas es la de servir como guía para que los vivos resuelvan sus propios conflictos. En este sentido, la madre del agente cumple con este cometido. Sus apariciones en sueños permiten a Ichabod comprender su pasado y actuar sobre su presente y futuro. Por otra parte, desde el origen de la literatura de fantasmas, estos se vinculan con la exigencia de respeto a los muertos. La honra a los muertos surge como una demanda central de los espectros. Por este motivo, “hay que enterrarlos con los rigores debidos, hay que cuidar sus sepulturas o, de lo contrario, es muy probable que se irriten y regresen para vengarse o quejarse” (*Ibid.*: 8). El entierro adecuado constituye una estrategia necesaria para desprenderse de la recurrencia del fantasma. En *La leyenda del jinete sin cabeza* el mercenario cumple con esta función. Sus apariciones sólo se detienen cuando se le restituye la cabeza a su cadáver y concluye la profanación de su sepultura.

Otra clasificación de los fantasmas deriva de la forma en la que se manifiestan. La distinción fundamental reside entre aquellos que aparecen en sueños y aquellos otros que se manifiestan durante la vigilia. Así, Lady Crane irrumpe en los sueños de su hijo en tanto el jinete se materializa en la vida diurna de los habitantes de la aldea. En este marco, esta clasificación se relaciona con otra, aquella que analiza el carácter del fenómeno de los espectros. El fantasma puede concebirse como un fenómeno corpóreo y material o puede concebirse como un fenómeno de carácter espiritual. En líneas generales, podría considerarse que los fantasmas que retornan en sueños recuperan con mayor asiduidad la concepción espiritualista de los fantasmas (la madre del agente), en tanto los fantasmas que se manifiestan en la vigilia retoman su concepción material (el jinete hessiano).

Finalmente, otra posible clasificación de los fantasmas fue propuesta por Claude Lecoutex en *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Allí, Lecoutex propone distinguir entre los falsos y los verdaderos aparecidos. Los falsos fantasmas serían aquellos que fueron a la tumba a su pesar y retornan obligados por diversas circunstancias (principalmente, este retorno se debe a la profanación de su sepultura, la invocación de un tercero o la obligación por medio de la necromancia (Berti, 2009: 13). Por el contrario, los verdaderos fantasmas son aquellos difuntos que regresan por sí mismos en función de su interés. Siguiendo esta

clasificación, el jinete constituiría un falso fantasma, dado que regresa a causa de la manipulación operada por un vivo; en tanto la madre de Crane sería un fantasma verdadero dado que vuelve en sueños para auxiliar a su hijo.

Más allá de estas someras posibilidades clasificatorias, ambos personajes se definen en una contraposición continua. Ocupan posiciones opuestas en cada una de las taxonomías existentes. Al mismo tiempo, cada uno se relaciona con dimensiones y alcances diversos: mientras la madre de Crane pertenece al dominio individual y funciona como un fantasma que se manifiesta en la interioridad de un personaje, el jinete constituye un fantasma colectivo que introduce un momento particular de la historia de los Estados Unidos.

Muerto en 1779, en el marco de la Guerra de Independencia de los Estados Unidos, el jinete sin cabeza y sin nombre se encuentra desprendido de todo rasgo de individualidad. Esta des-individualización se relaciona con su carácter dependiente. Durante su vida dependía de los británicos que lo habían convocado; luego de su muerte es controlado por un ser vivo que intenta beneficiarse de sus actos. En este sentido, Barry Curtis precisa que “Ghosts in ancient times were associated with restless victims and with unresolved issues of inheritance, often appearing to enforce law or intimidate those who sought to interfere with the legal transmission of property” (Curtis, 2008: 34)²⁸⁵. En este caso, el espectro es manipulado para modificar el destino de una herencia. Lady Van Tassel, su instigadora, lo emplea como instrumento de su venganza.

Sin embargo, el contexto histórico resignifica la figura del fantasma. La presencia recurrente de la bandera de los Estados Unidos supone un indicio de la problematización de la dimensión histórica y política del film. Así, en la inmediatez del fin de la Guerra, la irrupción del jinete también implica la aparición de un tiempo vencido que se niega a morir. La colisión entre estas diversas temporalidades se relaciona con la voluntad de supervivencia del pasado. Al respecto, Barry Curtis indica que “The present is full of ruins of the recent past and they epitomize the fragility of boundaries, the disturbing presence of unfulfilled projects and aspirations and the materials for a haunting awareness of what

285 “Los fantasmas en tiempos antiguos estaban asociados con las víctimas sin descanso y con los conflictos de herencia irresueltos, frecuentemente aparecían para hacer cumplir la ley o intimidar a quienes procuraban interferir con la transmisión legal de la propiedad” (mi traducción).

forces might still linger in signs and traces” (*Ibid.*: 202)²⁸⁶. El presente de la independencia está plagado de la presencia estallada del pasado colonial. El tiempo es constituido como un campo de batalla. Los tiempos nuevos y los viejos establecen un combate feroz que no concluye con el fin de la contienda²⁸⁷.

Aún después de su clausura, el paisaje del triunfo de los norteamericanos está enturbiado por los fantasmas de los muertos y por los restos de sus cadáveres insepultos. Por eso, “Ghosts lie outside the ‘commodified memoryscape’. The process of establishing national heritage and making the past safe for display and consumption is also an act of ritual amnesia and exorcism” (*Ibid.*: 202)²⁸⁸. Si la pacificación de la historia se construyó a partir

286 “El presente está repleto de las ruinas del pasado reciente y éstas epitomizan la fragilidad de los límites, la presencia perturbadora de los proyectos y aspiraciones inconclusas y los materiales para una conciencia evocadora de lo que las fuerzas pueden aún conservar en signos y trazos” (ni traducción).

287 El enfrentamiento temporal también se encuentra espacializado. Al igual que en otros films del *corpus*, como *El joven manos de tijera* y *El secreto de Mary Reilly*, aquí se hace presente el conflicto entre diversos espacios. La gran oposición que articula el film se representa topográficamente: Nueva York-Sleepy Hollow. Sin embargo, esta contraposición alterna semejanzas y diferencias en las representaciones propuestas. Entre las similitudes, se destaca la ausencia de planos de situación o el extrañamiento de los incluidos. Los espacios se definen de un modo impreciso y oscuro. Si bien este recurso se plantea desde los planos iniciales en Nueva York, se refuerza con la llegada a la aldea. El contraste entre estos dos primeros espacios dominantes debe atravesar un ámbito intermedio: el viaje necesario para llegar a la aldea. La travesía es relevante por dos motivos. Por un lado, porque permite apreciar la transformación del espacio urbano en rural. Por otro, porque impone una mirada no bucólica de lo campestre. En oposición a las imágenes pastorales, el campo se representa de manera sombría y monocromática. La espesa niebla que lo atraviesa dificulta su visión. Su apariencia fragmentada, recortada por lo que puede verse desde un carruaje, genera un ámbito indiscernible. La llegada refuerza la opacidad de la configuración espacial. El valle del río Hudson, donde la población está emplazada, fue construido en un *set* cinematográfico. Rick Heinrichs, el director artístico del film, realizó su diseño a través de la recuperación del imaginario rural de los grabados del francés Gustave Doré, uno de los grabadores e ilustradores más notables del siglo XIX; ciertas representaciones paisajísticas de ese ambiente producidas por la Escuela del Río Hudson; y las ilustraciones de Arthur Rackham, el extraordinario artista inglés responsable de las ilustraciones más notables de los cuentos de los hermanos Grimm y de varios cuentos de Poe. El contraste espacial entre Nueva York y Sleepy Hollow se complementa con la dimensión temporal y replica la polémica entre el presente y el pasado.

288 “Los fantasmas yacen fuera del ‘paisaje-memoria ofrecido’. El proceso de establecimiento de la herencia nacional y la conversión del pasado en seguro para su exhibición y consumo es también un acto ritual de amnesia y exorcismo” (mi traducción).

de la abolición de las figuras oscuras del pasado, el retorno del jinete implica la asunción de su no conclusión y su apertura hacia el presente. La presencia del espectro asigna valor a lo olvidado e invisible. Así, postula la imposible pacificación del pasado. Si los fantasmas, como sostiene Derrida en *Espectros de Marx*, se vinculan estrechamente con la justicia, la irrupción del mercenario señala la inevitable reaparición de todo aquello que no fue reconocido por los archivos de la historia. La aparición espectral promueve una revisión obligatoria del pasado negado y sus vinculaciones con el presente.

La historia del jinete se reconstruye en el film de dos maneras: a través de los relatos orales de los habitantes de la aldea y mediante la inclusión de dos *flashbacks*. El primero ilustra el relato dirigido a Crane por parte de los notables de la aldea. El segundo retoma la misma escena (el asesinato del jinete en un enfrentamiento con soldados norteamericanos) desde el punto de vista de Lady Van Tassel. De este modo, la repetición explica las causas y condiciones del retorno del fantasma.

La estrategia para presentar al fantasma de la madre de Crane resulta más compleja. Su historia se reconstruye de manera fragmentaria a través de la inclusión de tres imágenes mentales que se posicionan en un lugar indeterminado entre el sueño, la pesadilla y el recuerdo. De este modo, evaden la posibilidad de ser consideradas estrictamente como *flashbacks*. Pero, a su vez, detentan la posibilidad de materializar el pasado, aunque sea de una manera oblicua. Cada una de estas imágenes mentales retoma a la anterior y completa la historia de la infancia de Ichabod y la muerte de su madre. La primera describe el marco familiar: un padre pastor protestante y una madre dedicada a la fantasía y los juegos ópticos. La segunda se centra en la condena a la que es sometida la madre, por parte de su marido, por la práctica de la magia blanca. La tercera muestra al pastor, de espaldas, caminando con la severa capa negra que constituye su atuendo. El plano presenta un leve contrapicado que genera que su cabeza no sea visible. De esta manera, la figura del padre queda asimilada a la figura aterradora del jinete sin cabeza (Imagen 24). Luego, Crane descubre que su madre fue asesinada para salvar su alma. El esclarecimiento progresivo de sus propias experiencias infantiles evidencia que para Crane la figura de su madre también constituye una supervivencia del pasado insepulto.

La posible coincidencia temporal del asesinato de la madre y del asesinato del jinete refuerza la idea de dos pasados simultáneos que retornan debido a que no fueron sepultados

adecuadamente. Son dos duelos que se realizan en el presente para compensar su ausencia en el pasado. Para Crane, estas “cosas que había olvidado” lo condujeron a su elección del juicio y la razón y a su confianza en las relaciones establecidas en una lógica de causas y consecuencias. Su valoración de los abordajes racionales deriva de esta experiencia infantil de fanatismo e hipocresía. Por eso, desestima la necesidad de apelar a la creencia en fantasmas para resolver el caso policial. Sin embargo, el develamiento progresivo de su historia y los indicios que encuentra de la existencia del jinete lo llevan a reformular sus primeras certezas racionalistas. Su confianza exacerbada en la razón tampoco le permite resolver los crímenes que se cometen. Sólo cuando es capaz de cuestionar su propio fanatismo es capaz de resolver el misterio. Así, se convierte, como Hamlet para Derrida, en el enderezador de entuertos. Acosado por los pasados insurrectos (individuales y colectivos), debe lidiar con los fantasmas para devolverlos a sus sepulcros.

A su vez, de su experiencia infantil conserva una huella: las marcas dejadas en su mano por el accidente que tiene en el momento de encontrar el cadáver de su madre. Estos trazos conservados en su cuerpo no hacen más que materializar el pasado. Constituyen también un señalamiento de su propia otredad. Conforman la inscripción corporal de su diferencia, su excentricidad.

En el marco de las vinculaciones entre pasado, presente y futuro, entre lo que se niega a morir y lo que puja por emerger, surgen los problemas que se articulan a lo largo del film: la potencia de los muertos, la supervivencia de los resabios del pasado, la conversión de la figura del huérfano en el *locus* de las disyuntivas temporales, la interiorización (imposible) de la otredad. La indagación de estas problemáticas puede encontrar sugerencias relevantes en algunas aproximaciones y categorías propuestas por Jacques Derrida.

3- Los huérfanos y el tiempo

En 1981, un año después de la muerte de Roland Barthes, Jacques Derrida publicó “Las muertes de Roland Barthes” en el número 47 de la revista *Poétique*. A partir de allí, la escritura de oraciones fúnebres se convirtió en una práctica constante ante la muerte de sus amigos (Louis Althusser, Michel Foucault, Paul de Man, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y Emmanuel Levinas, entre otros). En los más de veinte años que separan la primera y la última, escrita en ocasión de la muerte de Maurice Blanchot en 2003, Derrida compuso, a través de estos textos, tanto una política del duelo como una teoría del fantasma²⁸⁹. A lo largo de estos escritos, Derrida interroga la posibilidad de llevar a cabo una elaboración efectiva del duelo y se pregunta reiteradamente en qué sentido su interiorización puede ser efectiva. En este marco, debe tenerse en cuenta que si el duelo implica la incorporación o introyección del otro, eso supone que detrás de la política del duelo derridiana se encuentra agazapada una teoría de la otredad.

En “Contar con los muertos. Jacques Derrida y la política del duelo”, Pascale-Anne Brault y Michael Naas (2005) señalan que la teoría derridiana sostiene que los muertos están “entre nosotros” en la medida en que están “en nosotros”. Al respecto, Derrida sugiere que los muertos sólo pueden hablar “a través de nosotros” y que sólo hablando de los muertos y en su nombre podemos esperar conservarlos “en vida”. De esta manera, el duelo conduce a la aceptación de la otredad en nosotros. Sin embargo, la dificultad de esta aseveración deriva de su apelación topológica. Dado que la preposición “en” supone la existencia de límites precisos entre aquello que se es y aquello que no se es, entre el interior y el exterior, entre lo mismo y lo otro, inaugura una serie de equívocos irresolubles. La complejidad de la situación reside en indagar si es posible que la interiorización se cumpla o si se cruza en su camino con límites infranqueables. Al mismo tiempo, también es necesario explorar si la interiorización implica la anulación de la diferencia, el desvanecimiento de la otredad del otro²⁹⁰.

289 Esta política del duelo encuentra una referencia ineludible en *Circonfesión* (1991), donde Derrida plantea una nueva aproximación a esta problemática a partir de la enfermedad y muerte de su madre.

290 En sus oraciones fúnebres, Derrida cita en extenso la palabra de los amigos muertos. Esta retórica del duelo puede concebirse como una forma de interiorización textual del otro. Así, “Citar al otro hablando de la muerte, de su propia muerte, es ofrecer al muerto una especie de *supervivencia*” (Brault y Naas, 2005: 45). Sin embargo, esta estrategia conduce a la aparición de dos dificultades: por una parte, es necesario evitar la conversión del otro en

En “Las muertes de Roland Barthes”, Derrida comienza a esgrimir su teoría del fantasma. Allí, lo define como “el concepto del otro en el mismo” (Derrida, 2005: 64). De todos modos, ese otro en el mismo no resulta anulado, sino que conserva una otredad diferencial. Por eso, su mirada “está en nosotros pero no es nuestra, no disponemos de ella como si fuera un momento más o una parte de nuestra interioridad. Y esa mirada que nos observa bien puede ser indiferente o afectuosa, terrible, agradecida, atenta, irónica, silenciosa, aburrida, reservada, ferviente o sonriente” (*Ibid.*: 66). Esa mirada no del todo inapropiable revela que en el proceso del duelo se asiste a la complejidad de reconocer que el otro está al mismo tiempo en el mismo y más allá del mismo, “en nosotros”, pero distinto “a nosotros”. En este sentido, el duelo constituye siempre un repliegue de lo externo, una inclusión fracasada de la otredad.

Al respecto, en “Louis Althusser”, el texto leído en el funeral del filósofo francés, y luego publicado en el número 4 de *Les Lettres Françaises* en 1990, Derrida puntualiza que “él sólo me oye dentro de mí, dentro de nosotros [...] que sólo podemos ser *nosotros mismos* a través de la resonancia en nosotros del otro, también del otro mortal” (*Ibid.*: 130). Así, defiende no sólo la posibilidad de conservar alguna forma de separación en el proceso de interiorización, sino que precisa que el sujeto se constituye también a través de estos procesos (imposibles) de interiorización. La inclusión (fracasada) del otro detenta un lugar de privilegio en los procesos de constitución identitaria. Por este motivo, Derrida despliega su defensa de la contaminación: el ser y el otro se contaminan en su permeabilidad y desarrollan una relación de parasitismo mutuo. En esa interacción se define el sujeto y se interioriza al otro.

También en “Mnemosyne”, uno de los ensayos que conforman *Memorias - para Paul de Man*, Derrida retoma estas problemáticas²⁹¹. Allí, a partir del abordaje del vínculo

un mero objeto del discurso propio; por otra, se impone la obligación de resolver la tensión entre la simple asignación de la voz al otro sin una intervención y/o la negación de la palabra al otro. Derrida acentúa y disuelve este conflicto a través de un proceso que alterna la cita y la interrupción de la palabra del otro.

291 Antes de la publicación de su libro, una primera versión condensada de estas ideas está presente en “*In memoriam: del alma*”, un homenaje leído el 18 de enero de 1984 en la Universidad de Yale en el marco de una ceremonia en honor de Paul de Man, muerto el 21 de diciembre de 1983. El texto fue luego publicado en el número 69 de *Yale French Studies*, con el título “The Lesson of Paul de Man” (1985).

narración- memoria, cuestiona cuál es, en relación con el amigo muerto, la traición más injusta. Se pregunta entonces si es la más angustiante, o la más fatídica, la de un duelo posible que interiorizaría en nosotros la imagen, ídolo o ideal del otro que está muerto y vive sólo en nosotros, “¿o acaso es la de ese duelo imposible, el cual, dejando al otro su alteridad, respetando así su infinito distanciamiento, rehúsa tomar o es incapaz de tomar al otro dentro de uno mismo, como en la tumba o la bóveda de un narcisismo?” (Derrida, 2011: 23). Debido a esta disyuntiva en torno a la traición, Derrida cifra en la imposibilidad de la interiorización efectiva la posibilidad de conservar al otro como otro. Por eso, señala que

A la muerte del otro nos damos a la memoria, y así a la interiorización, pues el otro, fuera de nosotros, ahora no es nada. Y con la oscura luz de esta nada, aprendemos que el otro resiste la clausura de nuestra memoria interiorizante. Con la nada de esta ausencia irrevocable, el otro aparece como otro, y como otro para nosotros, a la muerte o al menos en la anticipada posibilidad de una muerte, pues la muerte constituye y vuelve manifiestos los límites de un *mí* o un *nosotros* que están obligados a albergar algo que es mayor que ellos y es otro; algo *fuera de ellos dentro de ellos* (*Ibid.*: 26).

El fracaso en la interiorización, la participación de la otredad en la mismidad, la permeabilidad y la contaminación resultan nociones claves para reflexionar en torno a los fantasmas. Los espectros que recorren *La leyenda del jinete sin cabeza* constituyen un terreno apropiado para explorar la dinámica de los fantasmas. En primer lugar, debe destacarse que el desafío inicial lanzado por los espectros reside en su cuestionamiento del ordenamiento cronológico del tiempo: si la muerte se concibe como un acontecimiento irreversible, los fantasmas repudian esta irreversibilidad. El desafío a las concepciones lineales del tiempo se asienta en la negativa de los espectros a aceptar su reclusión en el pasado. Así, señalan que la inmunidad contra su retorno resulta meramente imaginaria. A lo largo del texto filmico estudiado, los fantasmas retornan de distintas maneras y se introducen entre y en los vivos de modos variables. Por una parte, esta permeabilidad entre lo otro y lo mismo se produce en la dimensión político-histórica mediante el regreso del fantasma del mercenario de la Guerra Civil; por otra, se produce en el nivel familiar a través del retorno del fantasma de la madre de Crane. En los dos casos, ambas apariciones

se inscriben en el presente como una inclusión fracasada, pero perseverante. Instaladas en el cuerpo vivo del presente, señalan a un mismo tiempo su otredad y su actualidad.

Los espectros se inscriben de modos heterogéneos. En tanto el jinete lo hace a partir de sus acciones e intervenciones concretas, la madre del agente lo hace a través de recuerdos y fantasías. En ambos casos, los fantasmas están concebidos como la irrupción del otro en sí (colectivo o individual). A su vez, el presente parece habitado por otra multiplicidad de pasados espectrales. En este sentido, determinados objetos se encargan de conducir al presente estos tiempos pretéritos. En particular, la herencia se manifiesta a través de libros²⁹² (legados a Katrina por su madre) y juegos ópticos (heredados por Ichabod de su madre). En todos los casos, los objetos materializan la supervivencia del pasado, el valor del legado de la sangre y la importancia de los linajes.

Al respecto, la complejidad del film reside en la contradicción existente entre la necesidad comunitaria de erradicar el pasado y la urgencia individual por recuperarlo. La introducción violenta del pasado operada por el jinete supone una alteración del precario equilibrio social obtenido. La construcción del presente parece erigirse sobre la anulación y negación del pasado. El jinete conforma así la imagen de un muerto insurrecto que repudia la pacificación de la historia. Por este motivo, su accionar se orienta a la aniquilación de los responsables de su derrota. A su vez, sus víctimas constituyen los representantes del poder en la comarca: el reverendo Steenwick, el magistrado Philipse, el doctor Lancaster, el escribano Hardenbrook y el terrateniente y banquero Baltus van Tassel. En ellos confluyen los poderes religiosos, legales, científicos y económicos. Al mismo tiempo, son los vencedores de ese pasado que se quiere anular. Sin embargo, la promoción de esa negación conduce a su propio desvanecimiento. La política de negación del pasado violento de la Guerra Civil implica la anulación final de sus actores.

Por el contrario, el retorno inesperado del espectro de la madre de Crane inaugura la posibilidad de recomponer el orden perdido en el personaje. Más allá de la diferencia en las formas de manifestarse, ambos fantasmas se conforman como reparadores del pasado. Los dos constituyen diversas formas de retorno de lo silenciado o anulado. A la vez, en los dos

292 Los libros conforman una clase privilegiada de objetos a lo largo del film. En ellos se desplaza el enfrentamiento central del film a través de la incorporación del conflicto entre la Biblia y los libros científicos.

casos, a pesar de la discrepancia en su carácter y función, sus apariciones modifican el presente y abren el futuro. Así, los fantasmas se piensan, en concordancia con lo propuesto por Derrida en *Espectros de Marx*, en relación con la justicia y la reparación. La emergencia de estas presencias espectrales se pone al servicio de la reparación de situaciones no resueltas del pasado. Pero, en ese gesto reparador, inciden sobre el presente y lo transforman.

Esta reflexión acerca del tiempo, la persistencia del pasado y su irrupción en el presente se materializa en *La leyenda del jinete sin cabeza* a través de una figura privilegiada: el huérfano. La clausura del film acentúa la importancia de esta figura. Allí se narra el triunfo de los personajes excéntricos, tanto sobre la otredad radical del jinete como sobre la normalidad comunitaria. Los tres integrantes de esta cofradía de excéntricos (Ichabod Crane, Katrina von Tassel y el joven Masbath) son huérfanos. La madre de Ichabod fue asesinada durante la infancia del protagonista, la madre de Katrina fue envenenada por su sucesora y su padre fue asesinado por el jinete al igual que el padre del lacayo. En todos los casos, se trata de muertes violentas, asesinatos que condujeron a los personajes al territorio desolado de la orfandad. De ese pasado atroz, sólo quedan los hijos como huellas o trazos. En ellos se inscribe la presencia mediada de sus ancestros. Y sobre ellos se señalan los límites difusos que se establecen entre lo mismo y lo otro, el adentro y el afuera.

Por este motivo, en la figura del huérfano se imbrican el pasado, el presente y el futuro. En ellos se cruzan los tiempos que retornan a través de los fantasmas y constituyen, a su vez, un desafío lanzado hacia el futuro. Como señala Derrida en *Espectros de Marx*, la pregunta por la herencia no remite tanto al pasado como al futuro, a las ideas de supervivencia y de retorno. Pensar en el linaje supone abrir la promesa del regreso, la certeza de la vuelta. Así, la herencia se instaura como un territorio fronterizo entre tiempos heterogéneos.

De este modo, la reflexión sobre el fantasma como figura procedente del pasado introduce, a través de sus repercusiones en los vivos, la categoría clave de lo por-venir. En ella confluyen la memoria y el futuro. En esta noción se asienta la dimensión política del fantasma. Para Derrida, la política se instala siempre en lo que todavía no tuvo lugar. Allí encuentra su aspecto programático y prospectivo. Los fantasmas se encargan de auxiliar a los vivos a reparar un tiempo que, como se señala en *Hamlet*, está fuera de quicio. Los huérfanos son quienes inscriben en el presente un retorno al pasado que abre el futuro. Ese

retorno, sin embargo, no adquiere la forma de la nostalgia ni de la conservación mortuoria. Por el contrario, promueve un diálogo entre el pasado y el presente en función de la fundación del futuro. El regreso del fantasma se pone así al servicio de la emancipación y la justicia. Si, como precisa Shakespeare, “The time is out of joint”, el espectro es el encargado de denunciarlo y el huérfano es el encargado de repararlo. De esta manera, el tiempo puede volver a su cauce.

En el desenlace del film, los tres huérfanos llegan a la ciudad de Nueva York en la celebración del comienzo del siglo XIX. El paisaje urbano, por primera vez luminoso, parece anticipar el inicio del transparente siglo positivista²⁹³. Allí parece afirmarse la clausura de una era oscurantista y la llegada de una época diurna. La desaparición de los representantes del antiguo régimen (tanto el jinete como los patriarcas de la aldea) coincide con la inauguración del imperio de la razón. Al mismo tiempo, la reparación de la memoria de la madre de Crane refuerza el cierre de un período de persecuciones y fundamentalismo religioso. Sin embargo, el duelo supone siempre la interiorización (fracasada) del otro. Por lo tanto, esas figuras en apariencia negadas no están tanto suprimidas como introyectadas. En este sentido, la racionalidad y la claridad del siglo XIX cobijan en su interior las potencias de la oscuridad que aniquilaron. La otredad no se encuentra sólo en el pasado concluido, sino en el presente y en el futuro apenas vislumbrado. Así, la dimensión política de la otredad se refugia en la certeza del retorno de los espectros, en el regreso fulgurante del pasado silenciado y en su productividad para transformar los tiempos por venir. El sujeto colectivo representado por los huérfanos funciona como el trazo presente de esos pasados y como el anticipo de su reaparición futura.

293 El recorrido final que los conduce a Nueva York atraviesa los mismos paisajes iniciales. Sin embargo, en esta ocasión, los márgenes del río Hudson sí responden a las convenciones de las imágenes pastorales. La clausura narrativa con la llegada a la gran metrópolis también permite vislumbrar una ciudad ordenada. El plano diurno supone la generación de una ciudad opuesta a la caótica e incierta del principio del film. Los dos espacios centrales, Nueva York y Sleepy Hollow, parecen haber ingresado al siglo XIX de la mano del orden y la claridad.



Imagen 19: La llegada de los empleados a la mansión victoriana en *Los otros*.



Imagen 20: El álbum con fotos de muertos.



Imagen 21: El triunfo de los fantasmas y la conservación de la propiedad.



Imagen 22: La intervención sobre el cuerpo en *La leyenda del jinete sin cabeza*.



Imagen 23: Los dispositivos ópticos empleados por Ichabod Crane.



Imagen 24: El padre de Crane sin cabeza se asemeja a la figura del jinete hessiano.

Conclusiones

El CGC se consolidó, desde la clausura del siglo XX, como un territorio privilegiado para explorar las representaciones actuales de la otredad. En su basculación entre las trasposiciones de textos pertenecientes al acervo literario gótico y la irrupción de historias originales, se destacaron tanto los procesos de apropiación de personajes célebres como la emergencia de nuevas figuras de lo otro. En este marco, los films escrutaron las posibilidades del cine de proponer un acercamiento a la problemática de la otredad y se encontraron con sus aperturas, contornos y grietas.

Los análisis de los textos filmicos que conforman el *corpus* permiten extraer conclusiones acerca del carácter general del fenómeno. En principio, debe subrayarse la recurrencia de su interés por los personajes posicionados en los confines más remotos de la otredad. Si bien la historia de la narrativa gótica se articula en torno a esta tendencia, el CGC extrema esta herencia. De este modo, aún las figuras canónicas experimentan procesos que radicalizan su otredad. En *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* el Conde de los Balcanes deviene oriental y en *Criatura de la noche* el vampiro se convierte en un/una niño/a que desafía las categorías más elementales de las definiciones identitarias. La prioridad atribuida a esta estrategia requiere el abordaje de la otredad a través de sus formalizaciones más heterogéneas. En este sentido, los límites exteriores de lo otro se transforman en el ámbito dominante del CGC. Allí se establece una primera ruptura con su linaje.

Si bien esta orientación se vincula con la preeminencia detentada por los monstruos desde la irrupción de la vertiente romántica del goticismo literario, el CGC postula la formación

de nuevas figuraciones de lo monstruoso. Drácula en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, Eli en *Criatura de la noche*, Edward en *El joven manos de tijera*, Dr. Jekyll y Mr. Hyde en *El secreto de Mary Reilly*, el mercenario en *La leyenda del jinete sin cabeza* y Grace y sus hijos en *Los otros*, constituyen los representantes de esta proliferación. Al respecto, puede mencionarse una serie de características que los constituyen. Por una parte, sobresale su repudio a ser interpretados en términos alegóricos. Este rechazo subraya su individualidad extrema. Los personajes no se definen como representaciones de una identidad colectiva de lo otro. Sólo en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* se puede concebir al protagonista como una alegoría del inmigrante. En el resto de los films, los personajes son indóciles a toda reducción alegórica. Por otra parte, en los films tampoco se acentúa el carácter romántico y/o heroico del monstruo. Por el contrario, los personajes se asientan en un espacio conflictivo donde se desvanecen las atribuciones del héroe y el villano y se desintegran tanto las concepciones románticas como las aterradoras del monstruo.

El estudio de estas figuras puede partir del acercamiento a la figura del monstruo propuesto por Michel Foucault en *Los anormales*. Para Foucault, su especificidad reside en que tanto su existencia como su forma resultan violaciones de las leyes sociales y naturales vigentes. Su emergencia se equipara con la instauración de lo impuro y desafía la conservación de los límites precisos entre categorías, especies y géneros. En el caso de los monstruos contemporáneos, su impureza se articula a partir de la noción de lo intersticial. En este carácter intersticial se encuentra el principal quiebre introducido por el CGC en relación con la historia de las figuraciones de lo monstruoso. Los monstruos contemporáneos promueven un cuestionamiento continuo de las categorizaciones culturales. Ante su aparición inesperada se opera el derrumbe inmediato de las clasificaciones a través de las cuales se pensaba tradicionalmente la identidad. De esta manera, se conciben como territorios en disputa, espacios de enfrentamiento que señalan el carácter conflictivo de toda construcción identitaria.

El privilegio asignado a lo intersticial se relaciona con la voluntad de desmontar las estructuras binarias consuetudinarias en la narrativa gótica y en los abordajes tradicionales de la otredad. En las fases previas de esta narrativa, la otredad se definía por su oposición al recinto de la mismidad. Sólo en el enfrentamiento dual entre el monstruo y la normalidad

social se establecía el sentido de lo bueno y lo malo, lo puro y lo impuro, lo correcto y lo incorrecto, lo bello y lo horrible, lo normal y lo anormal. El CGC procede a desmontar estas estructuras, en gran medida, a través de la inclusión de la figura del excéntrico.

A diferencia de la habitual contraposición entre héroes y monstruos (el enfrentamiento entre Van Helsing y Drácula constituye un ejemplo preciso), el CGC retoma esta figura del excéntrico que había sido apenas esbozada en la tradición narrativa gótica. Si en sus textos canónicos surgían personajes ubicados en posiciones ajenas tanto a la mismidad comunitaria como a la otredad radical (Victor Frankenstein ilustra esta posibilidad), en estos casos se extrema su importancia y se construye, a partir de su irrupción, una estrategia de desmontaje de las estructuras binarias. Lucy Westenra en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, Oskar en *Criatura de la noche*, el inventor en *El joven manos de tijera*, Mary Reilly en *El secreto de Mary Reilly*, Fernandez en *The Piano Tuner of EarthQuakes*, Jakob en *Institute Benjamenta* e Ichabod en *La leyenda del jinete sin cabeza* representan diversas encarnaciones de esta figura capital del excéntrico, de aquel que se aleja de la centralidad desde donde se estipulan las normas que rigen el funcionamiento de la mismidad.

Si bien el monstruo conserva su función como principio de inteligibilidad a partir del cual se evalúan tanto la normalidad como las desviaciones, la emergencia imprevista del excéntrico desbarata las estructuras binarias al introducir un espacio no asimilable ni a la mismidad ni a las formas más extremas de la otredad. Su particularidad reside en sostener semejanzas y discrepancias tanto con los monstruos como con los representantes de la normalidad social. A diferencia de éstos, resiste el intento de hacerlo participar de las categorías identitarias existentes. A diferencia de los monstruos, establece una relación de cercanía con el tejido social. Si el monstruo, en su carácter de otro extremo, no puede ser asimilado y se define por la posesión de propiedades incontenibles para las escalas sociales, el excéntrico se instala en un espacio periférico que puede resultar asimilable.

De esta discrepancia deriva la divergencia en las reacciones que suscitan sus respectivas apariciones. Si la manifestación de la otredad promueve respuestas que oscilan entre el cuidado y la supresión, entre la voluntad de exclusión y las técnicas de inclusión, esta variabilidad se relaciona con la distancia existente entre los monstruos y los excéntricos. En el *corpus* analizado, los monstruos son los principales destinatarios de una política de

erradicación (Drácula, Edward, Grace, Eli, Mr. Hyde, el jinete). Las herramientas sociales se destinan a propiciar su exterminio. Las persecuciones de Eli en *Criatura de la noche* y de Edward en *El joven manos de tijera* condensan el interés en la supresión del otro radical. En estos casos, la política de exclusión se asocia a la práctica de la aniquilación. Por el contrario, sobre los excéntricos se ejercen distintas formas de inclusión. Así, Jakob, Fernández, Malvina y Mary Reilly se conciben como sujetos sobre quienes es posible instaurar prácticas inclusivas de la otredad. La educación, el trabajo o los tratamientos con pretensiones médicas funcionan como ejemplos de las estrategias inclusivas de la otredad no radical. De esta manera, el CGC establece una distinción precisa entre las formas de la otredad asimilables y las no asimilables, entre las que es posible incluir y las que se considera necesario excluir, entre los intentos de cuidado y la voluntad de exterminio. Una escala imaginaria de lo otro se orienta desde sus modalidades radicales como el monstruo a sus variantes presuntamente asimilables como el excéntrico. De todos modos, los intentos inclusivos no siempre resultan exitosos. Los excéntricos postulan la posibilidad de repudiar los intentos de fijación de la otredad mediante distintas estrategias de resistencia (oscilantes entre la pasividad de Jakob y la búsqueda tenaz del conocimiento de Mary Reilly).

Las versiones contemporáneas de los monstruos y los excéntricos coinciden en su definición a partir de lo intersticial. Si bien lo intersticial estaba presente, de maneras variables, en textos previos, la ruptura del CGC reside en la radicalización de la definición intersticial de los personajes de la otredad. Este carácter propicia un quiebre de lo homogéneo y una ruptura del orden de las regularidades. Así, la prioridad asignada a los personajes intersticiales conduce a la gestación de preguntas acerca de los procesos de conformación identitaria y los procesos de subjetivación. Sin embargo, la mayor radicalidad de la propuesta de estos films no se inscribe tanto en la formulación de estas preguntas como en su negativa a ofrecer cualquier forma de respuesta. Si Jacques Derrida plantea que el extranjero es quien introduce una pregunta que cuestiona el orden que lo recibe, podría extenderse su categoría para pensar que el otro del CGC es quien evita que su pregunta pueda contestarse. De esta manera, asegura la pervivencia de la grieta abierta por su gesto inquisidor y resquebraja la positividad de toda posible respuesta.

Si el sujeto de la otredad se concibe a partir de la idea de lo intersticial, ciertas formulaciones propuestas por Homi Bhabha resultan nodales. En principio, puede recuperarse su valoración del rol cumplido por los espacios “entre-medio” en los procesos de construcción identitaria. En su argumentación, la identidad se configura a través del funcionamiento de múltiples posiciones del sujeto. La definición conflictiva de estas topologías permite eludir las políticas identitarias duales (en los planos individuales y colectivos) y desmontar las trampas de las estructuraciones binarias de la relación entre lo mismo y lo otro. Al respecto, debe señalarse que el espacio entre-medio opera como un campo de indeterminación donde se producen los enfrentamientos culturales. Lejos de ser un territorio de integración, funciona como un terreno en disputa, un campo de batalla.

En ese contexto, los sujetos entre-medio son sujetos fronterizos, definidos por la idea de tránsito permanente. En este sentido, los protagonistas de los films analizados se definen a partir de esta idea de un trayecto continuo, sin comienzo ni final. Si bien Eli en *Criatura de la noche* encarna este principio de la identidad variable, otros personajes, como Mary Reilly, Oskar, Edward y Grace, también responden a su funcionamiento. En todos los casos, tanto monstruos como excéntricos se conforman a través de una noción de travesía en movimiento perpetuo y abierta hacia el pasado y el futuro. Los personajes de la otredad se definen por esta variabilidad de sus identidades móviles y porosas.

Las cuatro figuras articuladoras del *corpus* (vampiros, autómatas, dobles y fantasmas) experimentan de maneras diversas la relevancia de este carácter intersticial. En los vampiros, la propia definición de no-muertos subraya su preeminencia. Sin embargo, si bien este elemento se encuentra desde la emergencia de esta narrativa, en los films que nos ocupan (*Dracula: Pages from a Virgin's Diary* y *Criatura de la noche*) este carácter intersticial ocupa una nueva función. En el caso de Eli en *Criatura de la noche*, a la tradicional oscilación entre la vida y la muerte se suman la basculación entre lo masculino y lo femenino, la adultez y la infancia, la pobreza y la riqueza, lo humano y lo animal. Eli encarna la intersticialidad contemporánea, constituye un sujeto en tránsito que se desplaza entre los puntos fijos de la identidad sin radicarse en ninguno. De este modo, desafía la rigidez de las articulaciones identitarias. También el Drácula oriental cuestiona esta fijeza. En el cruce de los territorios que separan Oriente de Occidente se encuentra la imagen de

ese devaneo permanente de la identidad móvil. Ésta también se percibe en el trasvasamiento temporal del personaje, en su propia definición anacrónica en la Inglaterra victoriana. Tanto Eli como Drácula evaden las respuestas acerca de su identidad y se posicionan en un dominio impreciso y siempre variable.

De manera semejante, los fantasmas se inscriben en el territorio de lo intersticial. Posicionados en el linde entre la vida y la muerte, en un espacio que se niega a pertenecer exclusivamente a alguno de ambos territorios, los fantasmas son, para Derrida, la ilustración del entre-dos. El espectro se define por la no esencia, por su renuencia a encarnar una idea fija de lo identitario. En los films del *corpus* (*Los otros* y *La leyenda del jinete sin cabeza*) la variabilidad que deriva de esta falta de esencia supone la clave de la acción de la otredad. Su evasión de las categorías tradicionales para concebir la identidad evita que se los pueda incluir en las clasificaciones organizadas y dirigidas desde el poder.

En los autómatas se hace perceptible la importancia de los procesos de desubjetivación como estrategia de lo intersticial. En *El joven manos de tijera*, Edward materializa la posibilidad de desarticular el par hombre-máquina a través del establecimiento de la conjunción como principio organizador. En la narrativa contemporánea sobre autómatas los procesos de hominización de las máquinas (ilustrados por Edward) se oponen a los procesos de maquinización de los sujetos (ilustrados por Malvina en *The Piano Tuner of EarthQuakes*). En los dos casos, se propicia una ruptura de lo binario mediante la inclusión de un espacio de indecibilidad donde batallan lo humano y lo maquínico.

También en las aproximaciones contemporáneas a la temática del doble se acentúa el valor de lo intersticial. En *El secreto de Mary Reilly*, los personajes se instalan en este territorio mediante el señalamiento de los rasgos compartidos por monstruos y excéntricos. La puesta en común de atributos indica con claridad el desvanecimiento de los límites rigurosos que solían distinguir a los miembros de ambas categorías. Así, lo intersticial se asienta en el borramiento sistemático de las fronteras y el entrecruzamiento de las esferas. En *Institute Benjamenta*, el valor de lo intersticial se manifiesta en la desaparición de los roles duales de maestros y alumnos, dominantes y dominados, que articulaba el funcionamiento de la academia en sus comienzos. En todos los casos, los otros contemporáneos, monstruos y excéntricos, se definen por su negativa a aceptar las clasificaciones previas. Las categorías

fijas que regulan la identidad son insuficientes para analizar las particularidades de los personajes del *corpus*. Su repudio al ejercicio taxonómico del poder los posiciona en el camino sinuoso de la resistencia.

Un aspecto relevante de los textos filmicos del *corpus* reside en la importancia asignada al cuerpo en la definición de la otredad. Este aspecto podría vincularse con el valor que Homi Bhabha atribuye al cuerpo como espacio político. Sin embargo, si bien la dimensión corporal está presente en la teoría postcolonial en general, y en los abordajes de Bhabha en particular, en los films analizados se acentúa su relevancia. En estos films, el cuerpo es concebido como la materialización de la identidad liminal. En esta encarnación de lo intersticial se pone en juego uno de los rasgos que identifica el interés del CGC. En este sentido, el cuerpo constituye el *locus* privilegiado en estos textos filmicos. Si la narrativa fantástica, de acuerdo con Rosmary Jackson, se desarrolla en el marco de los claustros, esos espacios donde domina lo sobrenatural, el cuerpo adquiere el carácter de claustro en algunos de estos films. Así, en *Criatura de la noche* se extrema la posibilidad de concebir al cuerpo como el territorio de lo otro y como el dominio donde irrumpe aquel aspecto sobrenatural que desafía el imperio de la razón. El cuerpo constituye el ámbito donde se libran las batallas culturales y los combates identitarios. En el caso de Eli, la herida que tiene en su cuerpo acentúa la definición del cuerpo como campo de batalla. La cicatriz replica, materialmente, la noción de una identidad en variabilidad continua y la concepción de un combate inconcluso por la identidad. Posicionada en un terreno fronterizo, en su cuerpo se articulan las diferentes posiciones de sujeto que adopta a lo largo del relato.

El cuerpo resulta particularmente significativo en los personajes monstruosos. En este sentido, debe destacarse que ciertos monstruos contemporáneos se configuran a partir de la idea de mutación. Si los monstruos neobarrocos, de acuerdo con la categorización propuesta por Omar Calabrese, atestiguaban el poder de la metamorfosis, en estos casos se explora la posibilidad de modalidades más sutiles de la alteración corporal. De esta manera, determinados personajes atraviesan sutiles procesos de transformación. No se trata de los habituales procedimientos metamórficos, sino de procesos que señalan pequeñas y apenas perceptibles modificaciones. Por este motivo, los cuerpos presentan el mismo carácter poroso que define los procesos identitarios.

A su vez, en los films se cuestiona la tradicional homologación impulsada por la teratología. En su variante clásica, esta disciplina homologaba los valores morales, estéticos, morfológicos y tímicos. Así, la fealdad y la corrupción moral conformaban una unión indiscernible. En contraposición, los monstruos contemporáneos suspenden la validez de este sistema de homologaciones. En ellos se quiebra la asimilación de la fealdad y la crueldad, lo siniestro y lo horrible. Algunos monstruos, como Grace, no presentan elementos que marquen su exterior con la huella material de la diferencia. Otros, como el jinete, se encargan de construir la apariencia de su otredad. Las intervenciones sobre su cuerpo conducen a la instauración de una otredad corporal premeditada, elaborada para afectar y desestabilizar la certeza de la mismidad. Así, el jinete afirma una definición performativa del cuerpo como significante de una identidad construida. Algunos otros, como Eli, mutan en una variabilidad corporal inclasificable. Si bien los films no coinciden en una política cerrada de lo corporal, sí atestiguan el desvanecimiento de las equiparaciones estrictas de los valores morales y estéticos, morfológicos y tímicos.

La relevancia asignada al cuerpo en el CGC deriva de la comprensión de su potencia política. La definición intersticial de los cuerpos otros, así como su carácter mutante, repulsa las imposiciones identitarias organizadas desde el poder. Si las categorías identitarias resultan claves en las estrategias del poder debido a que posibilitan rotular a los sujetos, fijarlos a los espacios convenidos y asignarles roles sociales, la imposibilidad de adscribir a los representantes contemporáneos de la otredad implica la irrupción de mecanismos de resistencia orientados a desestabilizar las distribuciones identitarias previstas. Por este motivo, la emergencia de estos cuerpos variables, manifestaciones del tránsito y la transformación, subraya la capacidad operatoria del monstruo. El monstruo actúa mediante su saber acerca de los cuerpos. En este conocimiento se asienta su capacidad de hacer, su potencia para intentar erradicar las técnicas del poder y su dedicación a los mecanismos de resistencia. Así, la otredad radical, la subjetividad monstruosa, se articula como un territorio de acción.

Si la importancia atribuida a la dimensión corporal señala una distancia significativa con el posicionamiento de la teoría postcolonial, la relevancia asignada a la categoría de clase introduce abismos en esta relación. En la teoría de Homi Bhabha, uno de los escasos

intelectuales contemporáneos que se aventura a incluir a la clase dentro de su campo de interés, ésta pierde su privilegio como categoría identitaria primaria. De acuerdo con su argumentación, la clase se suma a una multiplicidad de posiciones del sujeto vinculadas con la raza, el género, la pertenencia etaria, la ubicación institucional, la localización geopolítica y la orientación sexual, entre otras. En el marco de estas posiciones, la clase no dispone de ningún predominio. Al respecto, debe señalarse que si esta problemática fue abandonada en una parte considerable de las teorías hegemónicas, tanto en las humanidades como en las ciencias sociales, y aquéllas que la incluyen limitan su valor y alcance, la ubicación destacada que le reserva el CGC introduce un elemento revulsivo que compone uno de sus mayores intereses.

En este sentido, la problemática de la clase está presente en gran parte de los textos fílmicos del *corpus*. La decadencia de la aristocracia inglesa en *Los otros*, acentuada por la llegada de los antiguos empleados domésticos; el enfrentamiento y los cruces entre clases presentes en *El secreto de Mary Reilly*; la parodia del consumo voraz de la pequeña burguesía en *El joven manos de tijera*; la descripción del barrio obrero en *Criatura de la noche*; la caída del imperio británico y sus integrantes en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* son ejemplos de esta presencia. En este repertorio, dos films se distinguen por su abordaje radical. Por un lado, se encuentra *Los otros*. Allí, la marcada diferencia de clases existente entre la propietaria de la mansión victoriana y sus empleados domésticos conduce a un final que reinstala el conflicto. Si el reconocimiento de que todos ellos son fantasmas parece igualar a los personajes, el desenlace señala la continuidad de la distinción clasista aún en el terreno presuntamente compartido de la otredad. Así, el territorio de los otros se halla atravesado por las mismas distinciones de clase que el universo social de la mismidad. Los espectros de los empleados domésticos duplican la otredad y radicalizan una certeza: la diferencia de clases instaura un hiato social que no disminuye aún en el recinto de la otredad. En *Los otros* se reinscriben las relaciones de poder y violencia derivadas de la separación clasista. Las concepciones idealistas de la otredad, aquellas que postulan la existencia de un campo armonioso de contacto, se enfrentan con la comprensión del carácter irremisible de la estructura social clasista. Los propietarios y los empleados continúan perteneciendo a campos ajenos e irreconciliables de la otredad.

Por otro lado, se destaca el valor de *El secreto de Mary Reilly*. Allí se propone un acercamiento a la dislocación operada, en estos sujetos en tránsito, entre las categorías de clase y género. Según Gayatri Chakravorty Spivak, los sujetos dislocados repudian las identidades fijas debido a que su movimiento señala la imposibilidad de regular estrictamente los procesos identitarios a partir de una única categoría. De este modo, la variabilidad elude la normación de los sujetos que intenta imponer el poder. A su vez, esta multiplicidad propicia la sinecdonización del sujeto, consistente en ejercer la posibilidad de definirse mediante las diversas posiciones de sujeto posibles. Así, Mary Reilly puede autopoicionarse como mujer o como miembro del proletariado en momentos distintos y en función de diferentes estrategias de resistencia. Esta sinecdonización representa, al mismo tiempo, una dificultad en el potencial establecimiento de un sistema de alianzas y una eficaz modalidad de resistencia.

En primer lugar, la no correspondencia entre estas categorías radicaliza la dificultad de establecer alianzas de resistencia ante el poder de la mismidad. La variabilidad de las identidades, la imposibilidad de hallar un criterio unificador, conduce a la ausencia de denominadores comunes que aseguren la consistencia de una identidad colectiva de la otredad. Esta complejidad fomenta la transitoriedad de las alianzas. Por lo tanto, la efectividad de sus acciones sólo puede ser parcial. En los films del *corpus*, las alianzas resultan prácticamente inexistentes. Los representantes de la otredad, en especial aquellos que encarnan sus manifestaciones más radicales, batallan desde la individualidad más extrema. Sólo de manera tentativa pueden instaurar precarias y fugaces uniones (Edward con Kim, Drácula con Lucy, Mary con Dr. Jekyll y Mr. Hyde, Eli con Oskar). La ausencia de un terreno compartido y la elusividad de los procesos de identificación orientan a los personajes a la individualidad. A su vez, ésta se refuerza por la persecución colectiva de la que son destinatarios. De este modo, la contraposición individuo-comunidad encuentra pocas excepciones y los sistemas de alianzas surgen esporádicamente. En segundo lugar, si esta carencia parece conducir a la ineficacia política de las estrategias de resistencia, también supone instalar a los personajes en el territorio de lo inasimilable y lo no reconciliado. Así se recupera, de manera modificada, el carácter político de la no integración, de la no conformación de un colectivo homogéneo.

Si el CGC desafía el borramiento de las problemáticas clasistas, también se opone a la asunción de Judith Halberstam de que la raza está ausente en los textos del goticismo actual. Por el contrario, la inclusión de problemáticas fuertes como la clase y la raza constituye uno de los rasgos más notables de este fenómeno. Según Halberstam, los discursos que racializan lo monstruoso devinieron campos minados a partir de acontecimientos históricos como la Shoa. Sin embargo, tanto su análisis como sus conclusiones ignoran la posibilidad de concebir una figura racializada del monstruo que no implique la aceptación del racismo que articuló una parte considerable de estos discursos. Al respecto, las estrategias contemporáneas, ilustradas en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, se proponen subvertir la tradición narrativa que tendió a racializar al otro. En este texto filmico se examinan los mecanismos a través de los cuales se pueden desmontar las asunciones de las representaciones sobre lo monstruoso racializado. Si bien la política territorial, consuetudinaria en el marco del cine hollywoodense, se orienta a posicionar el origen del mal en un exterior aterrador, y acentúa la peligrosidad a través del señalamiento de la otredad racial, el CGC se aventura al experimento de desandar esas representaciones mediante la incorporación de figuras de la otredad racializada que no respondan a esas normativas. De este modo, el Drácula oriental presentado en este caso irrumpe como habitante de unas colonias imprecisas, un efecto no buscado de la expansión imperial decimonónica. Así, la ocupación de las metrópolis por parte de los representantes de esas otredades oprimidas supone un acto revulsivo que impugna la validez del discurso racializador de la otredad.

Estos procesos de intervención sobre la tradición de la narrativa gótica encuentran en la construcción del punto de vista una de sus instancias de mayor potencia crítica. A lo largo de la tesis se recuperaron diversas categorías que permitieron analizar la relevancia de este aspecto. A partir de la teoría narratológica, se determinó que, en el funcionamiento de los textos del *corpus*, un primer elemento destacable reside en la asignación del rol de personaje focal a los representantes de diversas modalidades de la otredad. De esta manera, excéntricos como Lucy Westenra, Oskar, Fernández, Mary Reilly, Jakob e Ichabod, y monstruos como Edward y Grace, se conciben como los dosificadores del saber narrativo. Al mismo tiempo, esta primera estrategia se complementa con una atribución semejante del

punto de vista perceptivo, la asignación de la mirada y la frecuente equiparación del ver del personaje con el ver del espectador.

Esta primera constatación debe interpretarse en contrapunto con la tendencia de la narrativa gótica a confiar sólo en los personajes representantes de la mismidad, del entramado comunitario, para dar cuenta del saber narrativo. De este modo, los films del *corpus* introducen una ruptura significativa en esta vasta tradición. Las historias se narran desde un posicionamiento que resquebraja el linaje entero de esta narrativa. En *El joven manos de tijera* la historia no se focaliza el punto de vista del inventor, sino el de la criatura; en *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, no se focaliza el punto de vista de los perseguidores del vampiro, sino el de su víctima y enamorada; en *Los otros*, no se focaliza el punto de vista de los propietarios vivos de la mansión, sino el de los espectros. En todos los casos, la atribución de la capacidad narrativa a los integrantes del dominio de la otredad supone la alteración radical de una estrategia consuetudinaria que configuraba a la otredad como un objeto pasivo de las narraciones ajenas.

A su vez, esta asignación de la capacidad narrativa a las figuras de la otredad privilegia a los personajes excéntricos por sobre los personajes monstruosos. Así, quienes adquieren el rol de focalizadores del relato son Lucy y no Drácula; Oskar y no Eli, Mary Reilly y no Mr. Hyde, Ichabod Crane y no el jinete, también Fernández en *The Piano Tuner of EarthQuakes* y Jakob en *Institute Benjamita*. Sólo Edward y Grace constituyen ejemplos de monstruos a quienes se atribuye la potencia narrativa. En el resto de los films, los excéntricos, esas figuras ubicadas en un territorio de otredad no radical, son quienes pueden narrar la otredad desde su propio espacio.

La estrategia de privilegiar este punto de vista excéntrico promueve un nuevo desmontaje de las estructuras binarias. Su análisis puede recurrir a la categoría de localización estratégica propuesta por Edward Said en *Orientalismo*. Allí, Said concibe a la localización estratégica como el posicionamiento que adoptan los textos occidentales en su representación de Oriente. Para Said, los textos orientalistas se definen por la relación de exterioridad que asumen en relación con el Oriente que narran o describen. Su análisis se dirige a proponer herramientas críticas que permitan explorar los mecanismos a través de los cuales se configura esta localización. En el marco de la indagación de Said, al punto de

vista dislocado de los orientalistas se opone un punto de vista nativo que narra la otredad desde su propia perspectiva. En este sentido, la estrategia saidiana se dirige a la implementación de una inversión narrativa. Los textos escritos por los nativos deberían dar cuenta de la otredad mediante un proceso que inverso al de la tradición narrativa que los constituyó como objetos de discurso. Sin embargo, el CGC no se pliega a esta estrategia. No propone una inversión de los mecanismos narrativos, sino que propicia un estallido de la estructura binaria a través de la inclusión de una perspectiva que no se atribuye ni a las figuras de la mismidad, que solían funcionar como personajes focales, ni a las figuras de la otredad radical. En la tensión entre las dos surgen los excéntricos, esas figuras desplazadas que desafían desde los intersticios la tranquilidad de las distribuciones duales.

Por eso, la proposición de una localización fronteriza, alejada tanto del punto de vista dislocado de la mismidad como del punto de vista nativo de la otredad, procede a desbaratar las posiciones fijas desde las que se suele narrar el vínculo mismo-otro. La proposición de ubicaciones que exceden las articulaciones binarias se encuentra también en la construcción de sitios de enunciación radical defendida por Homi Bhabha en los ensayos que conforman *El lugar de la cultura*. Allí, Bhabha señala la importancia de encontrar estos espacios enunciativos localizados en un dominio intersticial que desestructura la distinción entre el interior y el exterior del universo que se narra y, de esta manera, devienen un cuestionamiento de la distribución mismo-otro. En gran medida, los personajes focales de los films del *corpus* ocupan estos sitios de enunciación radical, estos territorios fronterizos desde los cuales no sólo se apropian de la potencia narrativa sino que configuran desde allí las estrategias de resistencia narrativa. Así, la otredad ya no resulta narrada desde las técnicas disciplinarias, los mecanismos normalizadores o las estrategias del poder, sino desde los terrenos espinosos de la otredad, la resistencia y el desafío de las estructuras binarias que sostienen los límites inflexibles entre lo mismo y lo otro.

Al mismo tiempo, puede señalarse que más allá de la asignación de la potencia narrativa a estas figuras de la otredad, en estos films se recurre con más frecuencia al poder de la mirada que al de la palabra. Los personajes suelen ser quienes focalizan la historia, pero también quienes conducen la visión. Al respecto, *El secreto de Mary Reilly* resulta ilustrativo. Allí, el proceso de aprendizaje atravesado por la protagonista no se concibe

mediante su adquisición de la palabra, sino a través de la apropiación y el establecimiento de una mirada alejada de la impuesta por el poder. Si Gayatri Chakravorty Spivak sostiene que el subalterno deja de serlo en cuanto adquiere la posibilidad de articularse discursivamente, en este caso, la mirada dislocada introducida por Mary Reilly en el universo ordenado de la alta burguesía victoriana la expulsa de su posición subalterna. La emergencia de una mirada no disciplinada contribuye con el colapso de las estructuraciones binarias. La irrupción de estas miradas discrepantes (Mary Reilly y Jakob en *Institute Benjamenta*) propicia una crisis de la distribución entre la capacidad perceptiva de la mismidad y la de la otredad. Estas visiones periféricas, entramadas en los contornos difusos del tejido comunitario, cuestionan las atribuciones sociales de quien mira y quien es mirado, los roles fijos del sujeto y el objeto de la mirada.

Esta impugnación de las imposiciones del poder a través de la irrupción de una nueva mirada conduce a reflexionar acerca del enfrentamiento entre el individuo de la otredad y la comunidad de la mismidad. En el marco del CGC, el otro es concebido en términos individuales. A su individualidad se oponen la comunidad y el universo de sus instituciones. En este punto reside una nueva intervención sobre las configuraciones tradicionales de la narrativa gótica. En las fases previas de la narrativa gótica, los personajes de la otredad moraban en sus ambientes góticos y desde allí aterraban al tejido comunitario por su instauración de lo sublime y lo horroroso. Así, se acudía al goticismo como un modo de definir los contornos del terror (cultural, social, familiar, individual). Por el contrario, el CGC recurre al goticismo para caracterizar los espacios de los individuos otros que son perseguidos por la voluntad de asimilación o exterminación de las comunidades de mismidad. De este modo, la inversión estético-ideológica operada conduce de la condena del goticismo por su unión con los abusos del poder a su valoración por su capacidad para desmontar las técnicas y estrategias del poder.

En los films del *corpus*, en las instituciones se asientan los intentos normalizadores de la otredad. La academia de *Institute Benjamenta* y la isla-laboratorio de *The PianoTuner of EarthQuakes* resultan sus materializaciones más contundentes. En ambos casos, se trata de instituciones que intentan disciplinar a los sujetos y normalizar sus conductas. La educación y la medicina se proponen así como dos mecanismos orientados a reducir la otredad

revulsiva de los personajes. Sin embargo, en el CGC resulta menos relevante el análisis de las técnicas de poder que el abordaje de las posibilidades de resistencia. Así, la capacidad operativa de los personajes de la otredad (monstruos y excéntricos) se destina a la confrontación continua con el poder y sus instituciones. Tanto la pasividad radical de Jakob como el sabotaje calculado de Fernández constituyen modalidades heterogéneas de la resistencia. Si en el primer caso la quietud extrema y la impassibilidad articulan una contraconducta que hace colapsar un sistema basado en la productividad, en el segundo la inclusión de pequeñas desviaciones en los mecanismos de los autómatas ocasiona el derrumbe del sistema organizado a su alrededor. En *Institute Benjaminta* se propone una exploración de la potencia del cero, de su carácter destructivo y regenerativo, en tanto en *The PianoTuner of EarthQuakes* se propone una indagación de las acciones leves que desmontan el funcionamiento normalizador de las instituciones. En ambos textos se evade la retórica del heroísmo de la resistencia y se acentúa la potencia operativa de los otros. Lejos de ser cuerpos dóciles, adocenados, son cuerpos en conflicto, resistentes ante las preceptivas del poder. Por eso, se afianzan como los actores de la revuelta, los iniciadores de procesos de desmontaje de las estrategias del poder.

En el marco del CGC, la dimensión espacial resulta particularmente valiosa en la implementación de estas operatorias. La tradición de la narrativa gótica asignó desde sus comienzos un lugar destacado al plano topográfico. El espacio se constituyó como un elemento narrativo nodular. Desde el castillo ubicado en Otranto hasta la mansión victoriana de *Los otros* se expande una extensa proliferación de territorios de lo otro. En este linaje, el CGC exploró la potencialidad de nuevos ámbitos, definidos no por su marginalidad, sino por su intersticialidad. No se trata tanto de espacios no pertenecientes al tejido comunitario como de dominios que cumplen de manera simultánea una relación de inclusión y exclusión, pertenencia e indiferencia.

El estudio de la imbricación del espacio y la otredad puede tener en cuenta la indagación foucaultiana de lo monstruoso y, en particular, su señalada oposición entre las políticas inclusivas y las exclusivas. Dado que se trata de categorías espaciales, la relación entre el monstruo y la topografía se encuentra en el origen del conflicto entre otredad y mismidad. En ese contexto, la irrupción de la figura de la otredad pone en funcionamiento uno de estos

dos procedimientos: el intento inclusivo o el exclusivo, el cuidado o la expulsión. Algunos textos filmicos del *corpus*, como *El joven manos de tijera*, problematizan el funcionamiento de las políticas de exclusión. En este film, tanto la reclusión inicial como la final se configuran a partir de un contraste entre los espacios de la mismidad y los de la otredad. Cada uno de éstos es articulado espacialmente mediante el enfrentamiento de una batería de recursos narrativos y estéticos. A los espacios definatorios del consumismo contemporáneo se opone la mansión gótica de la montaña a través de una serie de rasgos: la oscuridad y la claridad, el negro y los colores, lo vertical y lo horizontal, lo vacío y lo repleto. Si estas características apuntan al establecimiento de un universo dual donde las oposiciones se extreman, la clausura introduce la posibilidad de pensar si estas estructuraciones se sostienen o son sólo mascaradas transitorias. En este sentido, en el film se interroga la efectividad de las políticas de confinamiento. Si las técnicas de expulsión (asociadas habitualmente a las estrategias aniquiladoras) se activan ante el fracaso de las técnicas inclusivas, es posible explorar las capacidades de los personajes de la otredad para derribar las estructuras binarias, romper sus cercos y afianzar una potencia que permita sortear la rigidez topográfica. El film plantea la posible caducidad de las comunidades de mismidad. En el desenlace, el monstruo descubre formas de sortear las restricciones espaciales. Desde su guarida gótica, concebida en la intersección de un refugio y una prisión, Edward desafía la idea de una comunidad que se constituye a través de la expulsión de sus otros y la erradicación de la diferencia. Aún en su rol de perseguido, el autómatas encuentra los resquicios que permiten que su obra se introduzca en el entramado social. De este modo, opera un derrumbe de las distinciones espaciales binarias.

Las estrategias de inclusión promueven otro tipo de política espacial. *The Piano Tuner of EarthQuakes* ilustra estas posibilidades. Allí, la isla se propone como un espacio de producción y conversión de subjetividades. Configurada como una heterotopía (al igual que la academia de *Institute Benjamita* o la mansión de *Los otros*), una utopía localizada, este espacio se define por constituir un campo de batalla donde se enfrentan dos contendientes: el Dr. Droz, presentado como el representante de la mismidad, el discurso científico y el poder disciplinario, y Felisberto Fernández, concebido como la encarnación de la resistencia. El enfrentamiento se configura entre la defensa o el repudio de la conversión de los sujetos en máquinas. En este sentido, las estrategias impulsadas por Felisberto se

orientan a desarrollar una política de re-apropiación territorial. La isla deviene el territorio en disputa entre los dos personajes. Así, la (auto)reclusión no constituye la única manera de evadir el control del poder. A éste también se lo confronta en su propio terreno a través de luchas tenaces por su ocupación.

Las impugnaciones de las estructuras espaciales duales no se limitan a estas crisis de las políticas territoriales inclusivas y reclusivas. Adquieren también la forma del establecimiento de espacios intersticiales que evaden estas caracterizaciones. La mansión de *Los otros*, donde se yuxtaponen dos tiempos y dos dimensiones irreconciliables, ofrece una posibilidad de pensar un dominio que es, al mismo tiempo, el espacio de la mismidad y el de la otredad. De esta manera, la propiedad puede ser el ámbito ocupado por los espectros y el dominio defendido por los nuevos habitantes. En un mismo espacio físico confluyen dos universos enfrentados. El espacio se encarga de sumar capas temporales sobre las capas espaciales. En *El secreto de Mary Reilly*, la oposición dual entre el ático ocupado por los empleados domésticos y las plantas inferiores ocupadas por sus amos se desbarata a partir de los continuos desplazamientos por las escaleras, concebidas como el entorno de los tránsitos entre las posiciones fijas de la estructura social. De este modo, las escaleras se proponen como una nueva formalización del entre-medio polémico donde se dirimen las batallas y donde se manifiesta el carácter político de los espacios.

La representación temporal también introduce una serie de problemas. El tiempo de la otredad se aboca a una tarea de desestructuración de la linealidad y los ordenamientos cronológicos. Su irrupción se relaciona con la caída de la secuencialidad. En este gesto de desmontaje de la cronología, el CGC procede a imbricar diferentes capas temporales. Si en los comienzos de la narrativa gótica el desplazamiento espacio-temporal se convirtió en su mecanismo privilegiado para trasladar a esos ámbitos alejados sus ansiedades sociales, el CGC radicaliza esta política temporal anacrónica. Por una parte, la anacronía se extrema a través de la propia construcción formal. *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* ilustra esta posibilidad de articular un texto filmico en la tensión irreconciliable entre la apelación a los recursos del cine primitivo y el empleo de la tecnología más compleja de los inicios del siglo XXI. La recurrencia al cine de la clausura del siglo XIX mediante los dispositivos tecnológicos contemporáneos aporta una modalidad de construcción anacrónica. *El joven*

manos de tijera incluye una nueva posibilidad: la sumatoria heterogénea de informantes temporales discrepantes. Sus distintos elementos apuntan a marcos temporales diferentes y acentúan la imposibilidad de radicar temporalmente el relato.

En el interior mismo de las historias narradas, se extrema el eclecticismo temporal. Los films sobre fantasmas, *Los otros* y *La leyenda del jinete sin cabeza*, proponen un muestrario de las capacidades disruptivas de los tiempos de la otredad. En principio, como señala Derrida en *Espectros de Marx*, la emergencia del fantasma se relaciona con la demanda de justicia. Su aparición implica un retorno de los pasados insurrectos. La emergencia de los resabios del pasado supone reconocer que el presente se encuentra habitado por una multiplicidad de tiempos. Los espacios góticos funcionan como la materialización de esas condensaciones temporales. Las moradas-palimpsestos proponen una recorrida espacial y temporal. Sus habitantes, los fantasmas, son los viajeros en el tiempo que recorren, en sus pasadizos tenebrosos, los prolíficos tiempos que se concentran allí. Si el empeño de la mismidad comunitaria se orienta a devolver los fantasmas a sus sepulcros, la acción de estos se dirige a hacer estallar el presente. Así, éste resulta habitado por los pasados ocultos (*Los otros*), pero también se abre hacia el futuro (*La leyenda del jinete sin cabeza*). En ambos casos, el tiempo de los espectros inaugura la posibilidad de concebir un presente no reconciliado, no contemporáneo consigo mismo.

En este recorrido por el CGC se interpelaron campos poco abordados en las fases previas de esta narrativa y poco conceptualizados por las teorías contemporáneas sobre la otredad. En los textos que conforman el *corpus* se encuentran tanto interrogantes como respuestas para explorar el territorio poroso de la otredad. Entre las estrategias puestas en juego se destacan tanto los procesos de radicalización de las figuras monstruosas como la irrupción de la figura compleja del excéntrico. La valoración de ésta resulta una de las modalidades prioritarias en el desmontaje de las estructuras binarias a través de las cuales suele concebirse la relación mismo-otro. De esta manera, el CGC elabora una aproximación a la otredad centrada en la remoción tenaz y sistemática de las organizaciones duales y las oposiciones cerradas. En este sentido, no sólo la emergencia de la figura del excéntrico contribuye con el derrumbe del binarismo, sino también la definición de cuerpos intersticiales cargados con la potencia política necesaria para cuestionar el orden existente y

promover la caída de sus regulaciones. Así, la proposición de la identidad como una travesía y del sujeto otro como una instancia fronteriza colabora con la impugnación de la aplicación irrestricta de las categorías identitarias primarias. La sumatoria de las problemáticas de la clase y la raza no sólo incorporan dominios ignorados por diversas teorías contemporáneas sino que también complejiza las derivas actuales de la otredad. La aparición de puntos de vista fronterizos, miradas dislocadas y discrepantes, espacios que evaden las separaciones topográficas rigurosas y la posibilidad de concebir temporalidades que desafían las retículas cronológicas tendidas desde el poder, posicionan al CGC y sus criaturas en el terreno de la resistencia ante las concepciones de la otredad instauradas desde el poder. En esta exploración, se promueve la necesidad de revisar los acervos culturales para hallar gérmenes narrativos que permitan, a través de procesos de intervención estética radicales, propiciar el estallido de las categorías hegemónicas de la otredad y abordar el vínculo de lo mismo y lo otro de una manera que inaugure y profundice nuevas distribuciones del poder.

Anexo fichas técnicas

El joven manos de tijera

Dirección: Tim Burton; producción: Twentieth Century Fox Film Corporation; guión: Tim Burton y Caroline Thompson, novela de Caroline Thompson; dirección de arte: Bo Welch; dirección de fotografía: Stefan Czapsky; montaje: Colleen Halsey y Richard Halsey; elenco: Johnny Depp (Edward), Winona Ryder (Kim), Dianne Wiest (Peg), Anthony Michael Hall (Jim), Vincent Price (el inventor).

Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life

Dirección: Stephen Quay, Timothy Quay; producción: Image Forum, Konick Studios, Pandora Filmproduktion; guión: Alan Passes, Stephen Quay, Timothy Quay, novela de Robert Walser; dirección de arte: Jennifer Kernke; dirección de fotografía: Nicholas Knowland; montaje: Larry Sider; elenco: Mark Rylance (Jakob), Alice Krige (Lisa Benjamenta), Gottfried John (Herr Benjamenta), Daniel Smith (Kraus).

El secreto de Mary Reilly

Dirección: Stephen Frears; producción: TriStar Pictures; guión: Christopher Hampton, novela de Valerie Martin; dirección de arte: Stuart Craig; dirección de fotografía: Philippe Rousselot; montaje: Lesley Walker; elenco: Julia Roberts (Mary Reilly), John Malkovich (Henry Jekyll y Edward Hyde), George Cole (Poole), Glenn Close (Farraday), Michael Gambon (padre de Mary).

La leyenda del jinete sin cabeza

Dirección: Tim Burton; producción: Paramount Pictures, Mandalay Pictures, American Zoetrope; guión: Kevin Yagher, Andrew Kevin Walker, relato de Washington Irving; dirección de arte: Rick Heinrichs; dirección de fotografía: Emmanuel Lubezki; montaje: Chris Lebenzon y Joel Negron; elenco: Johnny Depp (Ichabod Crane), Christina Ricci (Kathrina Van Tassel), Miranda Richardson (lady Van Tassel), Michael Gambon (Baltus Van Tassel), Christopher Walken (el jinete).

Los otros

Dirección: Alejandro Amenábar; producción: Cruise/Wagner Productions, Sogecine S.A., Las Producciones del Escorpión; guión: Alejandro Amenábar; dirección de arte: Benjamín Fernández; dirección de fotografía: Javier Aguirresarobe; montaje: Nacho Ruiz Capillas; elenco: Nicole Kidman (Grace), Fionnula Flanagan (Bertha Mills), Alakina Mann (Anne), James Bentley (Nicholas).

Dracula: Pages from a Virgin's Diary

Dirección: Guy Maddin; producción: CBC, Dracula Productions Inc., Vonnie Von Helmolt Film; guión: novela de Bram Stoker, ballet de Mark Godden; dirección de arte: Deanne Rohde; dirección de fotografía: Paul Suderman; montaje: deco dawson; elenco: Wei-Qiang Zhang (Dracula), Tara Birtwhistle (Lucy Westenra), David Moroni (Van Helsing), Cindy Marie Small (Mina), Johnny A. Wright (Jonathan Harker).

The Piano Tuner of EarthQuakes

Dirección: Stephen Quay, Timothy Quay; producción: Arte, Konick Studios, Lumen Films; guión: Alan Passes, Stephen Quay, Timothy Quay; dirección de arte: Stephen Quay,

Timothy Quay; dirección de fotografía: Nicholas Knowland; montaje: Simon Laurie; elenco: Amira Casar (Malvina), Gottfried John (Droz), Assumpta Serna (Assumpta), César Sarachu (Adolfo y Felisberto Fernández).

Criatura de la noche

Dirección: Tomas Alfredson; producción: EFTI, Sandrew Metronome Distribution Sverige, Film pool Nord; guión: John Ajvide Lindqvist, novela de John Ajvide Lindqvist; dirección de arte: Eva Norén; dirección de fotografía: Hoyte Van Hoytema; montaje: Tomas Alfredson, Dino Jonsäter; elenco: Kåre Hedebrant (Oskar), Lina Leandersson (Eli), Per Ragnar (Hakan), Peter Carlberg (Lacke).

Filmografía

Abbott y Costello contra los fantasmas (Bud Abbott & Lou Costello Meet Frankenstein,
Charles Barton, 1948)

Abre los ojos (Alejandro Amenábar, 1997)

Agora (Alejandro Amenábar, 2009)

Alien. El octavo pasajero (Alien, Ridley Scott, 1979)

Aliens. El regreso (Aliens, James Cameron, 1986)

Alta fidelidad (High Fidelity, Stephen Frears, 2000)

Ambiciones prohibidas (The Grifters, Stephen Frears, 1990)

Arcangel (Guy Maddin, 1991)

Are We Still Married (Stephen y Timothy Quay, 1993)

Bathory (Juraj Jakubisko, 2008)

Batman (Batman, Tim Burton, 1989)

Batman vuelve (Batman Returns, Tim Burton, 1992)

Beetlejuice (Beetlejuice, Tim Burton, 1988)

Bert – Den siste oskulden (Tomas Alfredson, 1995)

Blade Runner (Blade Runner, Ridley Scott, 1982)

Captain Cronos, Vampire Hunter (Brian Clemens, 1974)

Careful (Guy Maddin, 1992)

Ceremonia sangrienta (Jorge Grau, 1973)

Chéri (Chéri, Stephen Frears, 2009)

Criatura de la noche (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008)

Cronos (Guillermo del Toro, 1993)

Das Mirakel (Max Reinhardt, 1912)

De Artificiali Perspectiva (Stephen y Timothy Quay, 1993)

Del crepúsculo al amanecer (From Dusk Till Dawn, Robert Rodríguez, 1996)

Demonios (Demoni, Lamberto Bava, 1985)

Der Andere (Max Mack, 1913)

Der Januskopf (F. W. Murnau, 1920)

Die Insel der Seligen (Max Reinhardt, 1913)

Docteur Jekyll et les femmes (Walerian Borowczyk, 1981)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Lucius Henderson, 1912)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (John S. Robertson, 1920)

Dr. Jekyll and Mr. Hyde (Rouben Mamoulian, 1931)

Drácula (*Dracula*, Tod Browning, 1931)

Duet (Stephen y Timothy Quay, 2000)

Duna (*Dune*, David Lynch, 1984)

Ed Wood (*Ed Wood*, Tim Burton, 1994)

Eine venezianische Nacht (Max Reinhardt, 1914)

El baile de los vampiros (*Dance of the Vampires*, Roman Polanski, 1967)

El bebé de Rosemary (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968)

El cadáver de la novia (*Corpse Bride*, Tim Burton, 2005)

El carnaval de las bestias (Paul Naschy, 1980)

El cuervo (*The Raven*, Roger Corman, 1963)

El doctor Frankenstein (*Frankenstein*, James Whale, 1931)

El Dr. Mabuse (*Dr. Mabuse, der Spieler - Ein Bild der Zeit*, Fritz Lang, 1922)

El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913)

El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*, Henrik Galeen, 1926)

El estudiante de Praga (*Der Student von Prag*, Arthur Robison, 1935)

El extraño mundo de Jack (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993)

El falso escultor (*A Bucket of Blood*, Roger Corman, 1959)

El fantasma de Frankenstein (*Ghost of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1942)

El fantasma de la Ópera (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925)

El fantasma de la Ópera (*Phantom of the Opera*, Arthur Lubin, 1943)

El fantasma de la Ópera (*The Phantom of the Opera*, Terence Fisher, 1962)

El fantasma de la Ópera (*Il fantasma dell'Opera*, Dario Argento, 1998)

El fotógrafo del pánico (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960)

El gabinete de las figuras de cera (*Das Wachsfigurenkabinett*, Paul Leni, 1924)

El gabinete del Dr. Caligari (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919)

El Golem (Der Golem, Henrik Galeen y Paul Wegener, 1914)

El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam, Carl Boesse y Paul Wegener, 1920)

El hijo de Frankenstein (Son of Frankenstein, Rowland V. Lee, 1939)

El hombre invisible (The Invisible Man, James Whale, 1933)

El hombre que ríe (The Man Who Laughs, Paul Leni, 1928)

El hombre que sabía demasiado (The Man Who Knew Too Much, Alfred Hitchcock, 1956)

El hombre y la bestia (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, Victor Fleming, 1941)

El huerto del francés (Paul Naschy, 1978)

El inquilino (Le locataire, Roman Polanski, 1976)

El jorobado de Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame, Wallace Worsley, 1923)

El joven manos de tijera (Edward Scissorhands, Tim Burton, 1990)

El loco de la motosierra (The Texas Chain Massacre, Tobe Hopper, 1974)

El loro chino (The Chinese Parrot, Paul Leni, 1927)

El monje (Le moine, Ado Kyrrou, 1972)

El pájaro de las plumas de cristal (L'uccello dalle piume di cristallo, Dario Argento, 1970)

El pozo y el péndulo (Pit and the Pendulum, Roger Corman, 1961)

El profesor chiflado (The Nutty Professor, Jerry Lewis, 1963).

El retrato de Dorian Gray (The Picture of Dorian Gray, Albert Lewin, 1945)

El retrato de Dorian Gray (Dorian Gray, Massimo Dallamano, 1970)

El rostro (Ansiktet, Ingmar Bergman, 1958)

El secreto de Mary Reilly (Mary Reilly, Stephen Frears, 1996)

El sueño de una noche de verano (A Midsummer Night's Dream, Max Reinhardt, 1935)

El topo (Tinker Tailor Soldier Spy, Tomas Alfredson, 2011)

El último truco del Sr. Schwarcewalde y del Sr. Edgar (Poslední trik pana Schwarcewaldea a pana Edgara, Jan Švankmajer, 1964),

Encuentros cercanos del tercer tipo (Close Encounters of the Third Kind, Steven Spielberg, 1977)

Entrevista con el vampiro (Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles, Neil Jordan, 1994).

Esperando al bebé (The Snapper, Stephen Frears, 1993)

Fétiche (Wladyslaw Starewicz, 1934)

Frankenstein (J. Searle Dawley, 1910)
Frankenstein y el hombre lobo (*Frankenstein Meets the Wolfman*, Roy William Neill, 1943)
Frankenweenie (Tim Burton, 1984)
Frankenweenie (*Frankenweenie*, Tim Burton, 2012)
Fyra nyanser av brunt (Tomas Alfredson, 2004)
Gothic (*Gothic*, Ken Russell, 1986)
Gremlins (*Gremlins*, Joe Dante, 1984)
Gritos en la noche (Jesús Franco, 1962)
Himenóptero (Alejandro Amenábar, 1992)
Historias de terror (*Tales of terror*, Roger Corman, 1962)
Homunculus, 1. Teil (Otto Rippert, 1916)
Horrors of the Black Museum (Arthur Crabtree, 1959)
In a Dark Place (Donato Rotunno, 2006).
In Absentia (Stephen y Timothy Quay, 2000)
Inframundo (*Underworld*, Len Wiseman, 2003)
Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life (Stephen y Timothy Quay, 1995)
Inteligencia artificial (*Artificial Intelligence: AI*, Steven Spielberg, 2001)
Ivanna (Jose Luis Merino, 1970)
Kyvadlo, jáma a naděje (Jan Švankmajer, 1983)
La battaglia di Maratona (Jacques Tourneur, 1959)
La belle noiseuse (Jacques Rivette, 1991)
La caída de la casa Usher (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928)
La caída de la casa Usher (*House of Usher*, Roger Corman, 1960)
La casa sin fronteras (Pedro Olea, 1972)
La colina de los ojos malditos (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977)
La Condesa Drácula (*Countess Dracula*, Peter Sasdy, 1971)
La cosa (*The Thing*, John Carpenter, 1982)
La hora del lobo (*Vargtimmen*, Ingmar Bergman, 1968)
La invención de Hugo Cabret (*Hugo*, Martin Scorsese, 2011)
La leyenda del jinete sin cabeza (*Sleepy Hollow*, Tim Burton, 1999)

La llamada fatal (*Dial M for Murder*, Alfred Hitchcock, 1954)
La maldición de Frankenstein (*The Curse of Frankenstein*, Terence Fisher, 1957)
La mano de un hombre muerto (Jesús Franco, 1962)
La mansión de Frankenstein (*House of Frankenstein*, Erle C. Kenton, 1944)
La máscara de la muerte roja (*The Masque of the Red Death*, Roger Corman, 1964)
La máscara del demonio (*La maschera del demonio*, Mario Bava, 1960)
La muñeca (*Die Puppe*, Ernst Lubitsch, 1919)
La noche de los muertos vivientes (*Night of the Living Dead*, George Romero, 1968)
La novia de Frankenstein (*The Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935)
La novia ensangrentada (Vicente Aranda, 1972)
La obsesión (*Premature Burial*, Roger Corman, 1962)
La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011)
La plaga de los zombies (*The Plague of the Zombies*, John Gilling, 1966)
La residencia (Narciso Ibáñez Serrador, 1969)
La saga de los Drácula (Leon Klimovsky, 1973)
La sombra del vampiro (*Shadow of the Vampire*, E. Elias Merhige, 2000)
La sospecha (*Suspicion*, Alfred Hitchcock, 1941)
La tumba de Ligeia (*The Tomb of Ligeia*, Roger Corman, 1964)
La ventana indiscreta (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954)
Las tres luces (*Der mude Todd*, Fritz Lang, 1921)
Le testament du Docteur Cordelier (Jean Renoir, 1959)
Le joueur d'échecs (Raymond Bernard, 1927)
Lebende Buddhas (Paul Wegener, 1925)
Life Without Soul (Joseph W. Smiley, 1915)
Los cazafantasmas (*Ghost Busters*, Ivan Reitman, 1984)
Los ojos sin rostro (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1960)
Los otros (*The Others*, Alejandro Amenabar, 2001)
Los pájaros (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963)
Los vampiros (*I vampiri*, Riccardo Fredda, 1956)
Luna (Alejandro Amenábar, 1995)
M, el vampiro de Dusseldorf (*M*, Fritz Lang, 1931)

Mandrágora (Alraune, Henrik Galeen, 1928)
Mar adentro (Alejandro Amenábar, 2004)
¡Marcianos al ataque! (Mars Attacks!, Tim Burton, 1996)
Mark of the Vampire (Tod Browning, 1935)
Martes 13 (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980)
Maska (Stephen y Timothy Quay, 2010)
Metrópolis (Metropolis, Fritz Lang, 1926)
Mi nombre es sombra (Gonzalo Suárez, 1996)
Mi secreto me condena (I Confess, Alfred Hitchcock, 1952)
Nocturna Artificialia (Stephen y Timothy Quay, 1979)
Operazione Paura (Mario Bava, 1966)
Otra vuelta de tuerca (Eloy de la Iglesia, 1985)
Otrantský zámek (Jan Švankmajer, 1977)
Pacto siniestro (Strangers on a Train, Alfred Hitchcock, 1951)
Pages from a Virgin's Diary (Guy Maddin, 2002)
Para atrapar al ladrón (To Catch a Thief, Alfred Hitchcock, 1955)
Pesadilla en lo profundo de la noche (A Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984)
Poltergeist (Poltergeist, Tobe Hooper, 1982)
Portret Doryana Greya (Vsevolod Meyerhold y Mikhail Doronim, 1915)
Posesión satánica (The Innocents, Jack Clayton, 1961)
Psicosis (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)
Puritan Passions (Frank Tuttle, 1923)
Rebeca, una mujer inolvidable (Rebecca, Alfred Hitchcock, 1940)
Relaciones peligrosas (Dangerous Liaisons, Stephen Frears, 1988)
Remando al viento (Gonzalo Suarez, 1988)
Repulsión (Repulsion, Roman Polanski, 1965)
Rojo profundo (Profondo rosso, Dario Argento, 1975)
Ropa limpia, negocios sucios (My Beautiful Laundrette, Stephen Frears, 1985)
Sammy y Rosie van a la cama (Sammy and Rosie Get Laid, Stephen Frears, 1987)
Satanas (F. W. Murnau, 1920)
Seis mujeres para un asesino (Sei donne per l'assassino, Mario Bava, 1964)

Sissy-Boy Slap-Happy (Guy Maddin, 1995)
Sombras tenebrosas (*Dark Shadows*, Tim Burton, 2012)
Songs for Dead Children (Stephen y Timothy Quay, 2003)
Stille nacht: Dramolet für Robert Walser in Herisau (Stephen y Timothy Quay, 1988)
Stille nacht I (Stephen y Timothy Quay, 1988)
Street of Crocodiles (Stephen y Timothy Quay, 1987)
Sumurûn (Max Reinhardt, 1910)
Suspiria (*Suspiria*, Dario Argento, 1977)
Susurros en tus oídos (*Prick Up Your Ears*, Stephen Frears, 1987)
Tales from the Gimli Hospital (Guy Maddin, 1989)
Tales from Vienna Woods (Stephen y Timothy Quay, 1992)
Terminator (*The Terminator*, James Cameron, 1984)
Terminator 2: el día del juicio final (*Terminator 2: Judgement Day*, James Cameron, 1991)
Terror en la ópera (*Opera*, Dario Argentino, 1987)
Tesis (Alejandro Amenábar, 1996)
The Adventure of Ichabod and Mr. Toad (James Algar y Clyde Geronimi, 1949)
The Bat (Roland West, 1926)
The Black Cat (Edgar Ulmer, 1934)
The Cabinet of Jan Švankmajer (Stephen y Timothy Quay, 1987)
The Calligrapher (Stephen y Timothy Quay, 1991)
The Cat and the Canary (Paul Leni, 1927)
The Comb: from the Museums of Sleep (Stephen y Timothy Quay, 1991)
The Countess (Julie Delpy, 2009)
The Dead Father (Guy Maddin, 1986)
The Eternal Day of Michel De Ghelderode (Stephen y Timothy Quay, 1981)
The Flesh and the Fiends (John Gilling, 1960)
The Gorilla (Alfred Santell, 1927)
The Heart of the World (Guy Maddin, 2000)
The Last Warning (Paul Leni, 1929)
The Monster (Frank Tuttle, 1925)
The Poms of Satan (Guy Maddin, 1993)

The Reptile (John Gilling, 1966)
The Turn of the Screw (Rusty Lemorande, 1992),
The Turn of the Screw (Nick Millard, 2003)
Tuyo es mi corazón (*Notorious*, Alfred Hitchcock, 1946)
Twilight of the Ice Nymphs (Guy Maddin, 1997)
Un hombre lobo americano en Londres (*An American Werewolf in London*, John Landis, 1981)
Vampiros (*Vampires*, John Carpenter, 1998)
Vampyr (Carl Theodor Dreyer, 1932)
Vértigo (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)
White Zombie (Victor Halperin, 1932)
Yo, robot (*I, Robot, I, Robot*, Alex Proyas, 2004)
Zánik domu Usheru (Jan Švankmajer, 1982)
Zur Chronik von Grieshuss (Arthur von Gerlach, 1925)

Bibliografia

Fuentes de la literatura gótica

Austen, Jane (2003). *La abadía de Northanger*. Debolsillo: Barcelona. Traducción: Isabel Oyarzábal.

Balzac, Honoré de (2011). “La obra de arte desconocida”. En *La obra de arte desconocida*. Casimiro: Madrid. Traducción: Robert Saffron.

(1997). “Melmoth reconciliado”. En *Melmoth reconciliado y otros cuentos fantásticos*. Valdemar: Madrid. Traducción: Mauro Armiño.

Beckford, William (1995). *Vathek*. Nuevo Siglo: Buenos Aires. Traducción: Manuel Serrat Crespo.

Bioy Casares, Adolfo (2003). *La invención de Morel*. Booket: Buenos Aires.

Brontë, Charlotte (2007). *Jane Eyre*. Booket: Buenos Aires. Traducción: Juan G. de Luaces.

Brontë, Emily (1998). *Cumbres borrascosas*. Plaza & Janés: Barcelona. Traducción: P. S.

Capote, Truman (2001). “Miriam”. En *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Lumen: Barcelona. Traducción: Jofre Homedes Beutnagel.

Conan Doyle, Arthur (2009a). *El sabueso de Baskerville*. Gárgola: Buenos Aires. Traducción: Mariela Aquilano.

(2009b). “Cómo ocurrió”. En *Fantasmas*. Eduardo Berti (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Eduardo Berti.

De Maupassant, Guy (2007). “El horla”. En *Vampiria*. Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Ricardo Ibarlucía.

Dickinson, Emily (1997). *Poemas*. Tusquets: Barcelona. Traducción: Silvina Ocampo.

Dumas, Alexandre (2007). “La dama pálida”. En *Vampiria*. Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Valeria Castelló-Joubert.

Ewers, Hanns Heinz (2006). *La mandrágora*. Lectorum: México. Traducción: Catherine Seeleg.

Faulkner, William (2001). “Una rosa para Emily”. En *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Lumen: Barcelona. Traducción: Jofre Homedes Beutnagel.

Fuentes, Carlos (1964). “La muñeca reina”. En *Cantar de ciegos*. Mortiz: México.

Gaskell, Elizabeth (2001). “El cuento de la vieja niñera”. En *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*. J. A. Molina Foix (comp.). Siruela: Madrid. Traducción: J. A. Molina Foix.

Hawthorne, Nathaniel (2001). “La mancha de nacimiento”. En *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Lumen: Barcelona. Traducción: Jofre Homedes Beutnagel.

(1976). “La hija de Rapaccinni”. Torres Agüero: Buenos Aires.
Traducción: Mirta Meyer.

Hernandez, Felisberto (2011). “Las hortensias”. En *Las hortensias y otros relatos*. El cuenco de plata: Buenos Aires.

Hoffman, E. T. A. (2005). “El huésped siniestro”, “Vampirismo” e “Historia de fantasmas”. En *Vampirismo y otros cuentos*. Terramar: Buenos Aires.

(1949). “El puchero de oro”. En *Cuentos*. Espasa-Calpe: Buenos Aires.
Traducción: C. Gallardo de Mesa.

Hogg, James (2001). *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*. Valdemar: Madrid. Traducción: Francisco Torres Oliver.

Irving, Washington (2007). “El jinete sin cabeza”. En *El jinete sin cabeza*. Andrés Bello: Buenos Aires.

James, Henry (2009). “Sir Edmund Orme”. En *Fantasmas*. Eduardo Berti (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Eduardo Berti.

(1960). *Otra vuelta de tuerca*. Los libros del mirasol: Buenos Aires.
Traducción: José Bianco.

Leroux, Gaston (2004). *El fantasma de la Ópera*. Bureau: Buenos Aires.

Lewis, Matthew G. (2005). *El monje*. Lectorum: México. Traducción: Gerardo Sifuentes.

(1996). *Sospecha*. Valdemar: Madrid. Traducción: Elías Sarhan.

Lindqvist, John Ajvide (2010). *Déjame entrar*. Espasa: Madrid. Traducción: Gemma Pecharromán.

Martin, Valerie (1994). *Mary Reilly*. Ediciones B: Barcelona. Traducción: Lucrecia Moreno.

Maturin, Charles (1981). *Melmoth el errabundo*. Bruguera: Barcelona. Traducción: Francisco Torres Oliver.

Ocampo, Silvina (1999). “El impostor”. En *Cuentos completos I*. Emecé: Buenos Aires.

Paz, Octavio (1994). “La hija de Rapaccini”. En *Arenas movedizas/La hija de Rapaccini*. Alianza: Madrid.

Penrose, Valentine (2008). *La condesa sangrienta*. Siruela: Madrid. Traducción: María Teresa Gallego y María Isabel Reverte.

Perkins Gilman, Charlotte (2001). “El papel de pared amarillo”. En *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Lumen: Barcelona. Traducción: Jofre Homedes Beutnagel.

Pizarnik, Alejandra (2003). “La condesa sangrienta”. En *Prosa completa*. Lumen: Buenos Aires.

Poe, Edgar A. (2009). “Berenice”, “Morella”, “Ligeia”, “La caída de la Casa Usher”, “William Wilson”, “Filosofía del mobiliario”, “Eleonora”, “El retrato oval”, “La máscara de la Muerte Roja”, “El pozo y el péndulo”. En *Cuentos completos*. Edhasa: Buenos Aires. Traducción: Julio Cortázar.

Polidori, John William (2007). “El vampiro”. En *Vampiria*. Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: E. L. Revol.

Quiroga, Horacio (2002). “El espectro”, “El puritano” y “El vampiro”. En *Cuentos completos. Volumen II*. Losada: Buenos Aires.

Radcliffe, Ann (1998). *The Mysteries of Udolpho*. Oxford: Nueva York.

Reeve, Clara (2008). *The Old English Baron*. Oxford: Nueva York.

Rhys, Jean (1998). *Ancho mar de los Sargazos*. Anagrama: Barcelona. Traducción: Andrés Bosch.

Schulz, Bruno (2011). *Tratado de los maniqués o segundo libro del Génesis*. Maldoror: Madrid. Traducción: Jorge Segovia y Violetta Beck.

(1986). *Sanatorio bajo la clepsidra*. Montesinos: Barcelona. Traducción: Elzbieta Bartkiewicz y Juan C. Vidal.

(1972). *Las tiendas de color canela*. Seix Barral: Barcelona. Traducción: Salvador Puig.

Shelley, Mary W. (2003). “La transformación”, “Historia de pasiones”, “Roger Dodsworth”, “El mortal inmortal” y “El heredero de Mondolfo”. En *El mortal inmortal y otros cuentos góticos*. Valdemar: Madrid. Traducción: Elías Sarhan.

(1986). *Frankenstein o el moderno Prometeo*. La montaña mágica: Bogotá. Traducción: Manuel Serrat Crespo.

Sheridan Le Fanu, Joseph (2009). “El fantasma de la señora Crowl”. En *Fantasmas*. Eduardo Berti (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Eduardo Berti.

(2007). “Carmilla”. En *Vampiria*. Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Virginia Erhart.

Spark, Muriel (2001). “Portobello Road”. En *La Eva fantástica. De Mary Shelley a Patricia Highsmith*. J. A. Molina Foix (comp.). Siruela: Madrid. Traducción: Ana Poljak.

Stevenson, Robert Louis (1998). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Altamira: Buenos Aires.

Stocker, Bram (1997). *Drácula*. Libro Latino: Buenos Aires.

Tolstoi, Alexei (2007). “Upires”. En *Vampiria*. Ricardo Ibarlucía y Valeria Castelló-Joubert (comp.). Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Olga Wolkonsky.

Von Chamisso, Adelbert (2005). *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*. Interzona: Buenos Aires. Traducción: Pablo Gianera.

Walpole, Horace (2005). *Cuentos jeroglíficos*. Alianza: Madrid. Traducción: Luis Alberto de Cuenca y Prado.

(1998). *El castillo de Otranto*. El Mundo: Madrid. Traducción: Vicente Villacampa.

Walser, Robert (2011). *Blancanieves*. Icaria: Madrid. Traducción: Carlos Ortega.

(1999). *Las composiciones de Fritz Kocher*. Eudeba: Buenos Aires. Traducción: Helena Graciela Cisneros.

(1998). *Jakob Von Gunten*. Siruela: Madrid. Traducción: Juan José del Solar.

Welty, Eudora (2001). “Clytie”. En *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Lumen: Barcelona. Traducción: Jofre Homedes Beutnagel.

Wilde, Oscar (1996). *El retrato de Dorian Gray*. M.E/Editores: Madrid. Traducción: María Jesús Sevillano.

(1993). “El fantasma de Canterville”. En *El fantasma de Canterville*. Alianza: Madrid. Traducción: Julio Gómez de la Serna.

Yourcenar, Marguerite (2005). “La leche de la muerte”. En *Cuentos orientales*. Alfaguara: Buenos Aires. Traducción: Emma Calatayud.

Sobre literatura gótica

Agamben, Giorgio (2006). “Demoníaco”. En *La comunidad que viene*. Pre-textos: Valencia. Traducción: José L. Villacañas y Claudio La Rocca.

Barolsky, Paul (2011). “Contar el fracaso en el arte”. En *La obra de arte desconocida*. Casimiro: Madrid. Traducción: Robert Saffron.

Berga, Miguel (2001). “Introducción: Cinco locas con causa”. En *Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana*. Lumen: Barcelona.

Berti, Eduardo (2009). “Muertos inmortales”. En *Fantasmas*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Borges, Jorge Luis (2003). “Prólogo”. En *La invención de Morel*. Adolfo Bioy Casares. Booket: Buenos Aires.

(1995). “Introducción”. En *Vathek*. William Beckford. Nuevo Siglo: Buenos Aires.

Botting, Fred (2008). *Gothic Romanced. Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Routledge: Nueva York.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*. Cendeac: Murcia. Traducción: Carmen Rivera Parra.

Burke, Edmund (1998). *De lo sublime y de lo bello*. Altaya: Buenos Aires. Traducción: Menene Gras Balaguer.

Burucúa, José Emilio (h) y Fernanda Gil Lozano (2002). *Zilele Dracului. Las diversas caras del vampiro*. Eudeba: Buenos Aires.

Castellanos De Zubiría, Susana (2009). *Diosas, brujas y vampiresas*. Norma: Bogotá.

Castelló-Joubert, Valeria (2008). “La vampira de los cabellos cambiantes”. En *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Dora Barrancos et al (ed.). Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires.

Cortázar, Julio (2011). “Carta en mano propia”. En *Las hortensias y otros relatos*. Felisberto Hernández. El cuenco de plata: Buenos Aires.

Cozarinsky, Edgardo (2005). *Museo del chisme*. Emecé: Buenos Aires.

Culleré, Carlos (2008). *Un oscuro esplendor. El doble y el laberinto*. Babel: Córdoba.

Davenport-Hines, Richard (1998). *Gothic. Four Hundred Years of Excess, Horror, Evil and Ruin*. Fourth Estate: Nueva York.

Eagleton, Terry (2012). “La naturaleza de la narrativa gótica”. En *Figuras del disenso*. Prometeo: Buenos Aires. Traducción: Luisa Fernanda Lassaque.

Ferguson Ellis, Kate (1989). *The Contested Castle. Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. University of Illinois Press: Chicago.

Fowler, Alastair (2008). *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Harvard University Press: Massachusetts.

Freud, Sigmund (1984). “Lo ominoso”. En *Obras completas. Tomo XVII*. Amorrortu: Buenos Aires. Traducción: José Luis Etcheverry.

Galende, Federico (2012). *Rancière. Una introducción*. Quadrata: Buenos Aires.

González Moreno, Beatriz (2007). *Lo sublime, lo gótico, lo romántico: la experiencia estética en el Romanticismo inglés*. Universidad de Castilla-La Mancha: Cuenca.

Grodecki, Louis (1977). *Arquitectura gótica*. Aguilar: Madrid.

Halberstam, Judith (1995). *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Vintage: Nueva York.

Ibarlucía, Ricardo y Valeria Castelló-Joubert (2007). “Estudio preliminar”. En *Vampiria*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires.

Jackson, Rosmary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Catálogos: Buenos Aires. Traducción: Cecilia Absatz.

Jaques Pi, Jessica (2003). *La estética del románico y el gótico*. Antonio Machado: Madrid. Traducción: Josep Monserrat Torrents.

Kilgour, Maggie (2006). *The Rise of the Gothic Novel*. Routledge: Londres.

Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. FCE: Buenos Aires. Traducción: Beatriz Horrac.

(1991). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Monte Ávila: Caracas. Traducción: Mariela Sánchez Urdaneta.

Lecerle, Jean-Jacques (2001). *Frankenstein: mito y filosofía*. Nueva Visión: Buenos Aires.
Traducción: Emilio Bernini.

Lecoutex, Claude (1998). *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Medievalia:
Barcelona. Traducción: Plácido de Prada.

Märting, Ralf-Peter (2009). *Drácula. Vlad Tepes, el Empalador, y sus antepasados*.
Tusquets: Buenos Aires. Traducción: Gustavo Dessal.

McNally, Raymond y Radu Florescu (1980). *La verdadera historia de Drácula*. Rodolfo
Alonso: Buenos Aires. Traducción: Dafne C. Sabanés de Plou.

Moreti, Franco (1983). *Signs Taken for Wonders: Essays in the Sociology of Literary
Forms*. Verso: Londres.

Nabokov, Vladimir (2010). "Robert Louis Stevenson". En *Curso de literatura europea*. Del
nuevo extremo: Buenos Aires. Traducción: Francisco Torres Oliver.

Negrón, María (1999). *Museo negro*. Norma: Buenos Aires.

(2009). *Galería fantástica*. Siglo XXI: México.

Panofsky, Erwin (1959). *Arquitectura gótica y escolástica*. Infinito: Buenos Aires.
Traducción: Enrique Revol.

Pauls, Alan (2000). "Menos que cero". En *Página 12/Suplemento Radar*, 3 de mayo.

Praz, Mario (1967). *La literatura inglesa. Del Romanticismo al siglo XX*. Losada: Buenos
Aires. Traducción: Carlos Coldaroli.

Punter, David y Glennis Byron (2004). *The Gothic*. Blackwell: Londres.

Rank, Otto (1982). *El doble*. Orión: Buenos Aires. Traducción: Floreal Mazía.

Recht, Roland (1985). *El gótico*. Alianza: Madrid. Traducción: Jesús Villaverde y Pablo Martín.

Saint Girons, Baldine (2008). *Lo sublime*. Machado: Madrid. Traducción: Juan Antonio Méndez.

Sontag, Susan (2007). *Cuestión de énfasis*. Alfaguara: Buenos Aires. Traducción: Aurelio Major.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1985). "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism". En *Critical Inquiry*, 12, otoño.

Spooner, Catherine (2006). *Contemporary Gothic*. Reaktion: Londres.

Todorov, Tzvetan (2003). *Introducción a la literatura fantástica*. Coyoacán: México. Traducción: Silvia Delpy.

Williams, Anne (1995). *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. University of Chicago Press: Chicago.

Williams, Gilda (2007). *The Gothic*. MIT Press: Cambridge.

Worringer, Wilhelm (1967). *La esencia del estilo gótico*. Nueva visión: Buenos Aires. Traducción: Manuel García Morente.

Sobre cine gótico:

Aguilar, Carlos (2003). "Hanns Heinz Ewers. Diferente entre los diferentes". En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Alarcón, Tonio (2010). “Ni muertos ni enterrados. El terror gótico en el cine USA de los 70”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

Aumont, Jacques (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós: Barcelona. Traducción: Antonio López Ruiz.

Bazin, André (2006). “Ontología de la imagen fotográfica”. En *Qué es el cine*. Rialp: Madrid. Traducción: José Luis López Muñoz.

Berriatúa, Luciano (2003). “Murnau y lo fantástico”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Calabrese, Omar (1994). *La era neobarroca*. Cátedra: Madrid. Traducción: Anna Giordano.

Casas, Quim (2010). “El gótico hollywoodiense (1930-1960). De Universal a Corman”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

Costa, Jordi (2003). “Henrik Galeen. Trayectoria de un médium”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Cuadros Contreras, Raúl (2008). “Técnica y alteridad: el robot humanoide, un monstruo problemático y promisorio”. En *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Dora Barrancos et al (ed.). Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires.

Cueto, Roberto (2010). “¿Qué es “lo gótico”? El adjetivo que se convirtió en un género”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*, Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

Curti, Roberto (2010). “Fantasmas de amor. El gótico italiano entre literatura, cine y televisión”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

Curtis, Barry (2008). *Dark places. The haunted house in film*. Reaktion: Londres.

Eisner, Lotte (1955). *La pantalla diabólica. Panorama del cine alemán. Influencia de Max Reinhardt y del expresionismo*. Losange: Buenos Aires. Traducción: Luis Federico Coco.

Elsaesser, Thomas (2003). “¿Alma de dinamita en nuestra mente? Fantasía y terror en los inicios del cine alemán”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Gubern, Román (2002). *Máscaras de la ficción*. Anagrama: Barcelona.

(1986). “Teoría del melodrama”. En *Mensajes icónicos en la cultura de masas*. Lumen: Barcelona.

Gubern, Román y Joan Prat (1979). *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Tusquets: Barcelona.

Herranz, Pablo (2003). “Paul Wegener. Romanticismo y rigor estético”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Jameson, Fredric (1998). “Architecture and Speculation”. En *New Left Review*, 228, marzo-abril.

Koval, Santiago (2008). *La condición poshumana. Camino a la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia*. Cinema: Buenos Aires.

Kracauer, Sigfried (2002). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Paidós: Barcelona. Traducción: Héctor Grossi.

Latorre, José María (2010). “Puertas de lo gótico en el cine”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

Losilla, Carlos (2003). “Edgar Allan Poe según Roger Corman: el realismo posible”. En *La invención de Hollywood. O cómo olvidarse de una vez por todas del cine clásico*. Paidós: Barcelona.

(1993). *El cine de terror*. Una introducción. Paidós: Barcelona.

Manguel, Alberto (2005). *La novia de Frankenstein*. Gedisa: Barcelona. Traducción: Gabriela Ventureira.

Navarro, José Antonio (2010). “Exteriorizar el terror: lo gótico en el cine” y “¿Sólo para sádicos? El cine de horror gótico británico”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

(2003). “Yo soy el otro. El mito del doble en el cine expresionista alemán”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Negróni, María (2011). *Pequeño mundo ilustrado*. Caja negra: Buenos Aires.

Palacios, Jesús (2012). “Iluminaciones. El cine de Jan Švankmajer”. En *Para ver, cierra los ojos*. Jan Švankmajer (ed.). Pepitas de calabaza: La Rioja.

(2003). “La raíz de la mandrágora. Literatura y cine fantástico alemán”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Pedraza, Pilar (2004). *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine*. Valdemar: Madrid.

Pehnt, Wolfgang (1975). *La arquitectura expresionista*. Gustavo Gili: Barcelona.

Pérez Rubio, Pablo (2004). *El cine melodramático*. Paidós: Barcelona.

Sala, Ángel (2010). “¿Cine gótico español? Un viaje a las mazmorras del subdesarrollo y otros infiernos”. En *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror gótico*. Antonio José Navarro (ed.). Valdemar: Madrid.

(2003). “Los científicos oscuros y la manipulación obscena de las masas”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Sánchez Biosca, Vicente (2004). *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*. Paidós: Barcelona.

(1990). *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux: Madrid.

Sánchez-Navarro, Jordi (2003). “Fantasías de la vida artificial en el cine alemán. El Golem y la Muñeca”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Santamarina, Antonio (2003). “La dispersión de los narradores y la fractura del relato”. En *Cine fantástico y de terror alemán (1913-1927)*. AA.VV. Donostia Kultura: San Sebastián.

Sadoul, Georges (1956). *Historia del cine. Volumen 1- La época muda*. Losange: Buenos Aires. Traducción: José Agustín Mahieu.

Švankmajer, Jan (2012). *Para ver, cierra los ojos*. Pepitas de calabaza: La Rioja. Traducción: Eugenio Castro, Silvia Guiard y Román Dergam.

Vila, Santiago (1997). *La escenografía. Cine y arquitectura*. Cátedra: Madrid.

Zubiaur, Francisco Javier (2004). *Ingmar Bergman. Fuentes creadoras del cineasta sueco*. Ediciones Internacionales Universitarias: Madrid.

Sobre otredad

Barthes, Roland (2004). *La cámara lúcida*. Paidós: Barcelona. Traducción: Joaquim Sala-Sanahuja.

Bauman, Zygmunt (2006). *En busca de la política*. FCE: Buenos Aires. Traducción: Mirta Rosenberg.

(2005a). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Siglo veintiuno: Buenos Aires. Traducción: Jesús Alborés.

(2005b). *Modernidad líquida*. FCE: Buenos Aires. Traducción: Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide Squirru.

(2004). *Ética posmoderna*. Siglo XXI: Buenos Aires. Traducción: Bertha Ruiz de la Concha.

Bennington, Geoffrey (1994). "Derridabase". En *Jacques Derrida*. Geoffrey Bennington y Jacques Derrida. Cátedra: Madrid. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia.

Bhabha, Homi K. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Siglo veintiuno: Buenos Aires. Traducción: Hugo Salas.

(2002). *El lugar de la cultura*. Manantial: Buenos Aires. Traducción: César Aira.

Bidaseca, Karina (2010). *Perturbando el orden colonial. Los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Editorial SB: Buenos Aires.

Brault, Pascale-Anne y Michael Naas (2005). “Contar con los muertos. Jacques Derrida y la política del duelo”. En *Cada vez única, el fin del mundo*. Jacques Derrida. Pre-textos: Valencia. Traducción: Manuel Arranz.

Calabrese (1987). *La era neobarroca*. Cátedra: Madrid. Traducción: Anna Giordano.

Castro, Edgardo (2004). *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Universidad Nacional de Quilmes: Buenos Aires.

Colombani, María Cecilia (2010). “Monstruos, crímenes y otros. Construyendo el *topos* de la degeneración”. En *Revista Aletria*, núm. 3, vol. 20.

Cortés, José Miguel (1997). *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Anagrama: Barcelona.

Critchley, Simon (2004). “Introducción a Levinas”. En *Difícil libertad. Ensayos sobre el judaísmo*. Emmanuel Levinas. Lilmod: Buenos Aires. Traducción: Nilda Prados.

Defert, Daniel (2010). “Heterotopía: tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles”. En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Michel Foucault. Nueva Visión: Buenos Aires.

Derrida, Jacques (2011). *Memorias – para Paul de Man*. Gesida: Barcelona. Traducción: Carlos Gardini.

(2006). *La hospitalidad*. De la Flor: Buenos Aires. Traducción: Mirta Segoviano

(2005). “Adiós”, “Las muertes de Roland Barthes” y “Louis Althusser”. En *Cada vez única, el fin del mundo*. Pre-textos: Valencia. Traducción: Manuel Arranz.

(2003). *De la gramatología*. Siglo veintiuno: México. Traducción: Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

(2001). “El cine y sus fantasmas”. Entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse. En *Cahiers du cinéma*, núm. 556, abril. Traducción: Fernando La Valle. Consultado en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm> el 27 de enero de 2013.

(1997). *El monolingüismo del otro. O la prótesis del origen*. Manantial: Buenos Aires. Traducción: Horacio Pons.

(1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta: Madrid. Traducción: J. M. Alarcón y C. de Peretti.

(1994). “Circonfesión”. En *Jacques Derrida*. Cátedra: Madrid. Traducción: María Luisa Rodríguez Tapia.

(1989a). “Violencia y metafísica”. En *La escritura y la diferencia*. Anthropos: Barcelona. Traducción: Patricio Peñalver Gómez.

(1989b). “La retirada de la metáfora”. En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós: Barcelona. Traducción: Patricio Peñalver Gómez.

(1989c). “Envío”. En *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Paidós: Barcelona. Traducción: Patricio Peñalver Gómez.

Duque, Félix (1993). “Introducción”. En *El tiempo y el Otro*. Emmanuel Levinas, Paidós: Barcelona.

Dufourmantelle, Anne (2006). “Invitación”. En *La hospitalidad*. Jacques Derrida. De la Flor: Buenos Aires. Traducción: Mirta Segoviano.

Eagleton, Terry (2012). “Gayatri Spivak”. En *Figuras del disenso*. Prometeo: Buenos Aires. Traducción: Luisa Fernanda Lassaque.

Enaudeau, Corinne (2006). *La paradoja de la representación*. Paidós: Buenos Aires. Traducción: Jorge Piatigorsky.

Fanon, Frantz (1967). “Algeria Unveiled”. En *A Dying Colonialism*. Grove Press: Nueva York. Traducción del francés: Haakon Chevalier.

Ferraris, Maurizio (2006). *Introducción a Derrida*. Amorrortu: Buenos Aires. Traducción: Luciano Padilla López.

Foucault, Michel (2010). “Las heterotopías”, “Espacios diferentes” y “Espacio, saber y poder”. En *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión: Buenos Aires. Traducción: Víctor Goldstein.

(2007a). *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires. Traducción: Horacio Pons.

(2007b). Seguridad, territorio, población. FCE: Buenos Aires. Traducción: Horacio Pons.

(2001). *Defender la sociedad*. FCE: Buenos Aires. Traducción: Horacio Pons.

(1991). “Más allá de bien y del mal”, “Entrevista sobre la prisión: el libro y el método”, “Poder-cuerpo”, “Poderes y estrategias” y “Verdad y poder”. En *Microfísica del poder*. La Piqueta: Madrid. Traducción: Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría.

(1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI: Buenos Aires. Traducción: Aurelio Garzón del Camino.

Furber, P.N. (2005). *Un placer inconfesable o la idea de clase social*. Paidós: Buenos Aires. Traducción: Alcira Bixio.

Giorgi, Gabriel (2009). “Política del monstruo”. En *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, núm. 227.

Goldschmit, Marc (2004). *Jacques Derrida, una introducción*. Nueva Visión: Buenos Aires. Traducción: Emilio Bernini.

Grüner, Eduardo (2002). *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós: Buenos Aires.

Haraway, Donna (1999). “Las promesas de los monstrous”. En *Política y sociedad*, núm. 30. Traducción: Elena Casado.

(1991). “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”. En *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge: Nueva York.

Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. FCE: Buenos Aires. Traducción: Beatriz Horrac y Martín Dupaus.

Levinas, Emmanuel (2005). *Difícil libertad. Ensayos sobre el judaísmo*. Lilmod: Buenos Aires. Traducción: Nilda Prados.

(2003). *Humanismo del otro hombre*. Siglo veintiuno: México. Traducción: Daniel Enrique Guillot.

(2002). *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*. Pre-textos: Valencia. Traducción: Antonio Pintor Ramos.

(2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Pre-textos: Valencia. Traducción: Saúl Kaminer.

(1993). *El tiempo y el otro*. Paidós: Barcelona. Traducción: José Luis Pardo Torío.

(1977). *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Sígueme: Salamanca. Traducción: Daniel Enrique Guillot.

Mitchell, W.J.T. (1995). "Translator translated. Interview with cultural theorist Homi Bhabha". En *Artforum*, v. 33, núm. 7.

Panesi, Jorge (2000). "El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso". En *Críticas*. Norma: Buenos Aires.

Topuzian, Marcelo (2011). "Apostilla". En *¿Puede hablar el subalterno?*. Gayatri Chakravorty Spivak. El cuenco de plata: Buenos Aires.

Rutherford, Jonathan (1990). "The Third Space. Interview with Homi Bhabha". En *Identity. Community, Culture, Difference*. Jonathan Rutherford (ed.). Lawrence & Wishart: Londres.

Said, Edward W. (2004). *Orientalismo*. De Bolsillo: Barcelona. Traducción: María Luisa Fuentes.

(1996). *Cultura e imperialismo*. Anagrama: Barcelona. Traducción: Nora Catelli.

Siskind, Mariano (2013). “Introducción. Los intersticios de lo nuevo”. En *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Homi Bhabha. Siglo XXI: Buenos Aires.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). *¿Puede hablar el subalterno?* El cuenco de plata: Buenos Aires. Traducción: José Amícola.

Todorov, Tzvetan (2007). *Nosotros y los otros*. Siglo XXI: Madrid. Traducción: Martí Mur Ubasart.

(2005). *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI: Buenos Aires. Traducción: Flora Botton Burlá.

Torrano, Andrea (2011). “La invención del monstruo. La máquina teratológica y el monstruo biopolítico”. En *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Domínguez, Nora et al (comps.), Facultad de Filosofía y Letras: Buenos Aires.

Sobre la filmografía del *corpus*

AA. VV. (2012). *Tim Burton. Catalogue de l'exposition*. The Museum of Modern Art: Nueva York. Traducción del inglés: Charlotte Garson.

Arza, Marcos (2004). *Tim Burton*. Cátedra: Madrid.

Bacon, Simon (2012). “The Right One or the Wrong One? Configurations of Child Sexuality in the Cinematic Vampire”. En *Red Feather*, Vol. 3, núm. 1, primavera.

Beard, William (2010). *Into the Past: The Cinema of Guy Maddin*. University of Toronto Press: Toronto.

Buchan, Suzanne (2010). *The Quay Brothers. Into a Metaphysical Playroom*. Universidad de Minnesota: Minneapolis.

Carels, Edwin (2012). *Quay Brothers: On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets*. MoMA: Nueva York.

Ferenczi, Aurélien (2010). *Tim Burton*. Cahiers du cinéma: Madrid. Traducción: Carlos Ucar.

Fernández Valenti, Tomás (1997a). “Estudio Tim Burton: Explorando otros mundos I”. En *Dirigido por...*, núm. 254.

(1997b). “Estudio Tim Burton: Explorando otros mundos II”.
En *Dirigido por...*, núm. 255.

Guerrero Yeste, Alicia (2012). “Perturbadora lírica”. En *Sesión no numerada*, núm. 2.

Hanke, Ken (2000). *Tim Burton: Unauthorized Biography of the Filmmaker*. Renaissance: Los Angeles.

Keska, Mónica (2005). “Calle de los cocodrilos: el Tratado sobre los maniqués según los hermanos Quay”. En *Revista digital AnMal Electrónica*, núm. 18.

Maddin, Guy (2003). *From the Atelier Tovar: Selected Writings*. Coach House: Ontario.

Merschmann, Helmut (1999). *Tim Burton: The Life and Films of a Visionary Filmmaker*. Titan Books: Londres.

Peranson, Mark (2002). "Count of the Dance: Guy Maddin on Dracula: Pages from a Virgin's Diary". En *Cinema Scope*, núm. 10, marzo.

Rodríguez, Hilario J. (2006). *Tim Burton*. JC: Madrid.

Rodríguez Marchante, Oti (2002). *Amenábar: vocación de intriga*. Páginas de Espuma: Madrid.

Salisbury, Mark (1995). *Tim Burton por Tim Burton*. Alba: Barcelona. Traducción: Manu Berástegui y Javier Lago.

Sánchez Navarro, Jordi (2000). *Cuentos en sombras*. Glénat: Barcelona.

Sobre el discurso cinematográfico

Amado, Ana (2000). "Una política del lugar". En *Espacio narrativo*. Ficha de cátedra (Análisis de películas y crítica cinematográfica). OPFyL: Buenos Aires.

Barthes, Roland (1987). "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje*. Paidós: Barcelona. Traducción: C. Fernández Medrano.

Bazin, André (2000). "La política de los autores". En *Kilómetro 111*, núm. 1, noviembre. Traducción: Fernando La Valle.

Bonitzer, Pascal (2007). “El reflejo desgarrado”. En *Desencuadres. Cine y pintura*. Santiago Arcos: Buenos Aires. Traducción: Alejandrina Falcón.

Bordwell, David (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós: Barcelona. Traducción: Pilar Vázquez Mota.

Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Michele Guillermond.

(2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Cecilia Beceyro y Sergio Delgado.

(2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo: Buenos Aires. Traducción: Silvio Mattoni.

Burch, Noël (1998). *Praxis del cine*. Fundamentos: Madrid. Traducción: Ramón Font.

Caughie, John (2005). *Theories of Authorship*. Routledge: Londres.

Chion, Michel (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Paidós: Barcelona. Traducción: Antonio López Ruiz.

De Baecque, Antoine (2003). *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Paidós: Barcelona. Traducción: Mariana Miracle.

Foucault, Michel (2010). *¿Qué es un autor?* El cuenco de plata: Buenos Aires. Traducción: Silvio Mattoni.

Gaudreault, André y François Jost (1995). *El relato cinematográfico*. Paidós: Barcelona. Traducción: Nuria Pajol.

Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus: Madrid. Traducción: Celia Fernández Prieto.

Heath, Stephen (2000). “Espacio narrativo”. En *Espacio narrativo*. Ficha de cátedra (Análisis de películas y crítica cinematográfica). OPFyL: Buenos Aires. Traducción: Vanina Leschziner.

Metz, Christian (1995). *Voz yo y sonidos emparentados*. Ficha de cátedra (Análisis de películas y crítica cinematográfica). OPFyL: Buenos Aires.

Oudart, Jean-Pierre (2005). “La sutura”. En *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Antoine de Baecque (comp.). Paidós: Barcelona. Traducción: Mariana Miracle.

Rampley, Matthew (2005). “The Rise and Fall and Rise of the Author”. En *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*. Matthew Rampley (ed.). Edinburgh University Press: Edimburgo.

Wollen, Peter (1972). *Signs and Meaning in the Cinema*. Indiana University Press: Bloomington.

Sánchez Biosca, Vicente (1995). “La cita en la cultura de masas: entre la parodia y el pastiche”. En *Una cultura de la fragmentación*. Filmoteca de la Generalitat: Valencia.

Žižek, Slavoj (1999). *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI: México. Traducción: Clea Braunstein Saal.

Índice

I-	Introducción.....	1
II-	Otredad y represenatción.....	10

III-	Configuraciones de la literatura gótica.....	25
IV-	Configuraciones del cine gótico.....	68
V-	Figuras de la otredad: vampiros.....	108
VI-	Monstruos contemporáneos (<i>Dracula: Pages from a Virgin's Diary</i>)...118	
VII-	Monstruos intersticiales (<i>Criatura de la noche</i>).....	139
VIII-	Figuras de la otredad: autómatas.....	161
IX-	Espacios reclusivos (<i>El joven manos de tijera</i>).....	169
X-	Espacios productivos (<i>The Piano Tuner of EarthQuakes</i>).....	189
XI-	Figuras de la otredad: dobles.....	212
XII-	Miradas dislocadas (<i>El secreto de Mary Reilly</i>).....	220
XIII-	Miradas discrepantes (<i>Institute Benjamenta</i>).....	240
XIV-	Figuras de la otredad: fantasmas.....	265
XV-	Tiempos insurrectos (<i>Los otros</i>).....	274
XVI-	Tiempos huérfanos (<i>La leyenda del jinete sin cabeza</i>).....	294
XVII-	Conclusiones.....	315
XVIII-	Anexo: Fichas técnicas.....	334
XIX-	Filmografía.....	337
XX-	Bibliografía.....	345
XXI-	Índice.....	371

