



TRABAJO FIN DE MÁSTER

MÁSTER EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN LITERARIA Y TEATRAL EN EL CONTEXTO EUROPEO

TEMAS Y CARACTERÍSTICAS DEL NUEVO GÓTICO LATINOAMERICANO

RUBÉN ÍÑIGUEZ PÉREZ



TUTOR ACADÉMICO: Clara Isabel Martínez Cantón

LÍNEA DE TFM: Teoría de la Literatura

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2021-22 -- Convocatoria: Extraordinaria

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| 1. INTRODUCCIÓN | 4 |
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN | 5 |
| 3. METODOLOGÍA..... | 6 |
| 4. NARRATIVA GÓTICA: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS | 7 |
| 4.1. Origen | 7 |
| 4.2. Evolución | 14 |
| 4.3. Características de lo gótico | 21 |
| 5. EL NUEVO GÓTICO LATINOAMERICANO | 31 |
| 5.1. ¿Un nuevo <i>boom</i> literario?..... | 31 |
| 5.2. Orígenes, influencias y temas del nuevo gótico latinoamericano | 35 |
| 6. ANÁLISIS | 44 |
| 6.1. <i>Distancia de rescate</i> de Samanta Schweblin | 46 |
| 6.2. <i>Nuestra parte de noche</i> de Mariana Enríquez | 51 |
| 6.3. <i>Nefando</i> y <i>Las voladoras</i> de Mónica Ojeda..... | 60 |
| 6.4. «La masedumbre» y «Pez, tortuga, buitres» de Giovanna Rivero | 66 |
| 6.5. <i>La puerta del cielo</i> y «Orilleras» de Ana Llurba | 70 |
| 7. APORTACIONES DEL NUEVO GÓTICO..... | 77 |
| 8. CONCLUSIONES | 80 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 82 |

1. INTRODUCCIÓN

Desde hace poco más de una década, un grupo de autoras latinoamericanas especializadas en narrativa fantástica y de terror vienen escribiendo algunas de las obras más exitosas y renovadoras de las letras hispanas en lo que va de siglo, es el caso de *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, de *Nuestra parte de noche* (2019) de Mariana Enríquez o de *Nefando* (2016) de Mónica Ojeda. Tanto es así que numerosos medios culturales, pendientes de una tendencia que está suscitando gran interés, discuten la posibilidad de un nuevo *boom* literario que estaría compuesto por autoras vinculadas al llamado nuevo gótico latinoamericano, como muestran los textos de Cruz Sotomayor (2021), Llurba (2020a) o Madrid (2021). El asunto ha llegado a congresos, conferencias y charlas, tanto en universidades como en espacios culturales y eventos editoriales, donde críticos, periodistas culturales y las propias autoras discuten sobre lo adecuado de esta nueva etiqueta¹.

Sin embargo, no es el objetivo del presente trabajo de investigación exponer conclusiones sobre este nuevo *boom*, aunque se mencione el tema y se tome una posición provisional al respecto en el capítulo 5, sino centrarse en lo característico del «nuevo gótico». Es decir, este trabajo pretende analizar cuáles son los elementos que permiten hablar de un «nuevo gótico latinoamericano» y comprobar qué tiene de continuador y de novedoso con respecto a visiones anteriores de un género que surgió a finales del siglo XVIII en Reino Unido y que ha evolucionado hasta nuestros días al adaptarse a las características culturales de cada nuevo tiempo y lugar al que ha llegado: de Horace Walpole a novelistas clásicos del terror del XX como Shirley Jackson o Stephen King, pasando por el gótico sureño de William Faulkner y Flannery O'Connor o lo sobrenatural latinoamericano de Horacio Quiroga, María Luisa Bombal o Juan Rulfo.

Igualmente, se pretende averiguar cuáles son los aspectos temáticos y formales que suponen una novedad dentro del género gótico y se compara con otros fenómenos de la literatura fantástica internacional del momento, caso del feminismo especulativo y del *New Weird*, para comprobar si se trata de un

¹ En este trabajo se mencionan congresos tales como *Espejos negros: imaginación política y nuevo gótico latinoamericano* —ciclo coordinado por Ana Llurba en 2021 en La Casa Encendida— o *Fantásticas & insólitas, Ciclo de Encuentros con las Escritoras de lo inquietante*, jornadas organizadas por la Universidad de Alcalá de Henares.

fenómeno global, panhispánico o solo exclusivo de Latinoamérica, aunque cada uno de los territorios que la forman, por su idiosincrasia, tenga su propia visión de lo gótico. De los resultados, como se muestra en el capítulo final en el que se exponen las conclusiones del estudio, se extrae que características de este género como el retorno del pasado, el enigma como forma de generar miedo o la importancia del espacio que alberga el terror continúan presentes si bien actualizadas a las inquietudes de nuestra contemporaneidad, sobre todo de las nuevas visiones del terror y de lo fantástico sobre las que reflexionan teóricos como Donna J. Haraway, Mark Fisher, Nick Land o Thomas Ligotti. Del mismo modo aspectos característicos de la narrativa posmoderna, como la polifonía o el discurso metaficcional, la cual es utilizada normalmente para reflexionar sobre la experiencia estética del miedo y su finalidad.

Para llegar a tales resultados, el trabajo se ha estructurado de la siguiente manera:

1) En el capítulo 4, se realiza un breve recorrido por los orígenes y evoluciones de la narrativa gótica hasta llegar a un listado de elementos característicos del género que sirven para contrastarlos con los del nuevo gótico.

2) Después, en el capítulo 5, se resume y presenta el estado de la cuestión sobre el nuevo gótico latinoamericano. Se aborda el tema de este fenómeno como un nuevo *boom* y se exponen las influencias que teóricos, críticos y las propias autoras de la tendencia han reconocido.

3) Seguidamente, se analiza en el capítulo 6 una serie de obras características de la tendencia —Mariana Enríquez (2019), Samantha Schweblin (2014), Mónica Ojeda (2016 y 2020), Giovanna Rivero (2021) y Ana Llorba (2018b y 2020b)— de las que se extraen una serie de características que se comparan con las del gótico clásico, como puede verse en el capítulo 7.

4) El trabajo finaliza con las conclusiones, en el capítulo 8, y con las referencias bibliográficas utilizadas para su elaboración.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Al ser un asunto de actualidad, la cuestión del *boom* vinculado a la ola del nuevo gótico de autoras latinoamericanas tiene por el momento una mayor presencia

fuera del ámbito académico, es decir, en coloquios organizados por ferias del libro y en artículos de prensa, de mayor inmediatez que el tiempo reposado que conlleva un trabajo de investigación revisado a pares o la exposición de un congreso universitario. En la mayoría de casos, el asunto principal abordado es si se trata de un fenómeno promocional, de mercado, citando una lista de autoras y de obras, englobando incluso a autoras que nada tienen que ver con el gótico sino con la ciencia ficción, y en pocas ocasiones se detienen en los temas que se tratan en estas obras y cómo estos son planteados. No obstante, hago referencia a los de mayor interés bien porque incluyen declaraciones de autoras pertenecientes al grupo o porque han sido escritos por una de estas autoras — en este trabajo cito, entre otros, los de Madrid (2021), Llurba (2020a) o Cruz Sotomayor (2021)—.

Por otro lado, si bien las diferentes maneras de tratar lo gótico en Latinoamérica sí han sido analizadas en obras con buen rigor investigativo, en este trabajo cito por ejemplo el estudio de Aurora Piñeiro (2017) y un artículo de Casanova Vizcaíno (2021), se ha hecho desde una perspectiva centrada en un territorio concreto y no versan sobre este fenómeno actual. No obstante, trabajos como por ejemplo los de Ascanio (2020), Díez Cobo (2020) o Forttes (2018) definen perfectamente algunas características temáticas y formales de la tendencia al analizar algunas obras representativas del grupo, y que además se comentan en el presente trabajo, por cuanto señalan asuntos característicos y de profundo interés entre las autoras del grupo: el cuerpo como morada del dolor —Ascanio—, la importancia de la fisionomía de la casa —Díez Cobo— o el tema de la maternidad o el ecologismo en obras como *Distancia de rescate* —Forttes—.

3. METODOLOGÍA

Para lograr los objetivos expuestos en los apartados anteriores, el método que he empleado en el presente trabajo es el de la comparación de los rasgos característicos de la narrativa gótica clásica con los del llamado nuevo gótico hispanoamericano para poder sustraer cuáles son las aportaciones novedosas de la tendencia y qué elementos la determinarían.

En esta labor, parto de una bibliografía compuesta por títulos sobre literatura de género fantástico y de terror —con trabajos de H. P. Lovecraft (2010), Tzvetan Todorov (1982), Stephen King (2006)— y otros más centrados propiamente en el análisis de lo gótico —los de Aurora Piñeiro (2017), Miriam López Santos (2008, 2009, 2010a, 2010b y 2011) y Érica Couto-Ferreira (2021)—, pero también recurro a textos relacionados con la filosofía del horror —Eugene Thacker (2015), Mark Fisher (2021), Thomas Ligotti (2020)—, muy ligada a la novela de terror contemporánea. Del mismo modo se citan artículos tanto académicos como de prensa que hablan del fenómeno —María Jesús Llarena Ascanio (2020), Rosa María Díez Cobo (2020), Catalina Alejandra Fortes (2019), Ana Llurba (2018a y 2020a)—. Sin embargo, como he comentado al hablar del estado de la cuestión, hay una mayor presencia de artículos periodísticos que académicos debido a lo novedoso del tema y a la inmediatez de publicación de los medios de prensa. Por último, aparte de estos últimos textos, las características del nuevo gótico las extraigo a partir del análisis de una serie de obras incluidas como algunas de las más características del movimiento. Se trata de varias novelas y relatos de las siguientes autoras: Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Mónica Ojeda, Ana Llurba y Giovanna Rivero.

4. NARRATIVA GÓTICA: ORIGEN, EVOLUCIÓN Y CARACTERÍSTICAS

4.1. Origen

En 1764 se publica en Londres la novela *El castillo de Otranto*. Su autor, Horace Walpole, no quiso firmar con su nombre esta primera edición por miedo al probable descrédito de la crítica ante una obra repleta de elementos sobrenaturales, ilógicos e inverosímiles, en poca sintonía con las poéticas neoclásicas e ilustradas². En cambio, sí incluyó el subtítulo «A Gothic Story» («Una historia gótica») en la portada, un detalle importante pues varias novelas de características similares se publicaron a rebufo de la buena acogida que tuvo

² Sin embargo, debido a la buena acogida que tuvo la novela entre el público, Walpole decidió finalmente que su nombre figurase en ediciones posteriores.

la de Walpole. Antonio José Navarro señala ese estatus de obra pionera: «tal y como apuntan los especialistas Victor Sage y Richard Davenport-Hines, tiene el honor de inaugurar la novela gótica no solo como género popular, sino que, además, se erige en llamativa punta de lanza literaria de la incipiente sensibilidad romántica» (Navarro, 2008, p. 11). El empleo de este adjetivo no es casual, pues procede etimológicamente del latino *Gothicus*, en referencia a la cultura proveniente del pueblo godo, y que se utiliza para bautizar un tipo de arte medieval, tal como figura en la primera acepción de *gótico* en el DLE: «Dicho del arte: Desarrollado en Europa desde finales del siglo XII hasta el Renacimiento y caracterizado, en arquitectura, por el arco apuntado, la bóveda de crucería y los pináculos» (DRAE, 2001). Apunta Navarro que «durante el siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad, en Inglaterra fue avivándose el interés por el arte y la literatura medievales» (Navarro, 2008, p. 12), de ahí el gusto por el gótico y, por ende, la importancia del castillo, una de las representaciones arquitectónicas que más interesó al *Gothic Revival*, como señala Érica Couto-Ferreira, quien además comenta que lo gótico llegó a la literatura precisamente a partir de la arquitectura:

El castillo, la torre o el caserón desarrollan una función esencial en el movimiento gótico dieciochesco. De hecho, el *Gothic Revival* o *revival* gótico se manifiesta primero en la esfera de la arquitectura, el diseño y el coleccionismo antes de cruzar la frontera hacia lo literario. [...] El movimiento del *Gothic Revival* espoleó el interés por recuperar objetos arqueológicos y reproducir motivos de estilo de un pasado medieval idealizado. Este tiempo pretérito se consideraba generador de una arquitectura autóctona británica, más recia, que mezclaba belleza y barbarismo. Las sensaciones y los valores que estas formas artísticas evocaban en los coleccionistas de antaño se vertieron poco a poco en la sensibilidad literaria. Se rescataron, así, los principios nobles y píos asociados a los caballeros aristocráticos, y se permitió que la melancolía de las ruinas llenase versos y capítulos de aliento sobrenatural (Couto-Ferreira, 2021, p. 50).

Al respecto, Navarro comenta que lo gótico es tomado por Walpole y sus seguidores con el siguiente sentido:

Exotismo, inquietud, creatividad, expresión de desesperanza personal o colectiva, protesta contra una época —la propia— a la que se considera desprovista de ideales elevados, heroicos; la oposición de la imaginación a la reflexión, la predilección por los ambientes nocturnos y melancólicos, por los lugares tétricos y espeluznantes, venerando

tanto las historias fantásticas como la superstición, que los ilustrados y neoclásicos ridiculizaban (Navarro, 2008, p. 15).

El castillo de Otranto muestra, pues, según Navarro una «absoluta desafección de Walpole por las rígidas doctrinas estéticas y literarias del neoclasicismo y, sobre todo, por el racionalismo materialista de la Ilustración» (2008, p. 10). Es decir, lo gótico como rechazo de la estética ilustrada; lo medieval como símbolo de la imaginación frente a la anclada rigidez neoclásica; lo sobrenatural como muestra de que la razón no siempre puede explicar todos los fenómenos del mundo. Por ello, la novela gótica supone una transgresión de tales preceptivas dieciochescas: estas no tenían en consideración la prosa y proponían una rigidez espaciotemporal que impedía en el relato la libertad de acción. Igualmente, como parte del género fantástico, el gótico crea su propia noción de lo verosímil para poder dar cabida al elemento sobrenatural: «Un narrador fantástico prescinde de las leyes de la lógica y del mundo físico» (Anderson Imbert, 1976, p. 10). Este aspecto transgresor de la novela gótica es señalado tanto por Aurora Piñeiro como por Miriam López Santos, aunque ambas lo matizan y rebajan. Por un lado, López Santos comenta:

El gótico, a un nivel puramente temático y estructural, es entendido como una reacción a los acontecimientos históricos que se desarrollaron en Inglaterra, como forma compleja situada en los bordes de la cultura burguesa, que establecía una relación dialógica con esa misma cultura, pero también un diálogo consigo mismo al desatar y vencer deseos subversivos. La experimentación con el terror exigía un cierto grado de transgresión, un tránsito por los laberintos más oscuros de la conciencia humana. El principal problema de la transgresión, sin embargo, no era solo que se subvirtieran ideas, es decir, que se desarrollaran ampliamente y en toda su riqueza de matices los temas tabú o se diera rienda suelta a la irracionalidad. El verdadero conflicto de adaptación del género viene principalmente determinado por el fuerte carácter nacionalista del mismo y los componentes que derivan de su aplicación (López Santos, 2010b, p. 111).

Piñeiro, por su parte, señala que, aunque formal y temáticamente la narrativa gótica³ supone una ruptura, ideológicamente no dejan de ser obras de su tiempo

³ Digo narrativa y no novela porque, si bien el género fue conocido sobre todo por este formato de mayor extensión —las obras más importantes lo son, al menos en sus orígenes—, no se debe obviar la importancia del cuento: caso por ejemplo de Edgar Allan Poe. En nuestros días, Mariana Enríquez, una autora vinculada al gótico contemporáneo, escribe tanto novelas de gran extensión —*Nuestra parte de noche* (2019)— como libros de cuentos —*Los peligros de fumar en la cama* (2009)—. Mismamente, en el presente trabajo, analizo

y sus creadores no pudieron ir más allá de lo que quisieron o les permitieron contar:

Aunque todo buen texto gótico es altamente transgresor porque violenta una serie de códigos religiosos y sociales establecidos por una comunidad dada, si los juzgamos desde nuestra perspectiva de lectores del siglo XX, los finales de todas estas obras las reconcilian, en última instancia, con muchos de los valores establecidos de la época, es decir, los corruptos pagan un precio muy alto por los crímenes que cometieron, se hace justicia y eso restablece el orden que había sido alterado. Lo anterior no anula el hecho de que, entre las primeras y las últimas páginas de las novelas, los autores no desperdician la oportunidad de hacer una crítica severa de todo lo que consideran nauseabundo en su sociedad: la denuncia está hecha, sólo que en el último instante, ya sea por convicciones propias o temor a la censura, parecen dar marcha atrás, y solucionan el conflicto recurriendo a algunos de los valores que habían cuestionado. No obstante, la manera como se asomaron al precipicio y les recordaron a los lectores la cercana presencia del mismo, fue suficiente para despertar el escándalo (Piñeiro, 2017, pp. 65-66).

Queda claro, pues, que tanto el nombre como la génesis de la narrativa gótica parten de *El castillo de Otranto*. No solo se trata de la obra fundadora de este subgénero, sino que es también una de las primeras muestras de literatura fantástica, la cual comienza a dar sus primeras muestras en el Siglo de las Luces. David Roas señala que este género literario nació en la centuria del 1700, cuando el hombre perdió la fe en lo sobrenatural y «quedó amparado solo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido» (Roas, 2001, p. 21), y que la novela gótica fue su primera manifestación (2001, p. 22). «El impulso y la atmósfera son tan antiguos como el hombre, pero la historia sobrenatural típica de la literatura estándar es una criatura del siglo XVIII» (Lovecraft, 2010, p. 19), dice el escritor de relatos de terror H. P. Lovecraft, quien, en 1927, a propósito de la novela de Walpole, añade que se trata de «una historia sobre el mundo sobrenatural que, a pesar de no ser en absoluto convincente y sí bastante mediocre, estaba destinada a ejercer una influencia que se puede considerar casi sin parangón en la literatura de lo extraterrenal» (2010, p. 24). El *maestro*

tanto la novela de Enríquez como dos relatos del libro *Tierra fresca de su tumba* (2021) de la escritora boliviana Giovanna Rivero.

de *Providence*, en su repaso por la historia de la literatura fantástica, reconoce así la importancia de esta novela en el devenir del gótico y del terror.

Para entender la innovación y originalidad que supuso la aparición de *El castillo de Otranto*, y la novela gótica en general, hay que tener en cuenta que lo sobrenatural en los textos anteriores al triunfo de la Ilustración era visto de un modo diferente, pues tales elementos se interpretaban de manera alegórica: Rosario Campra, por ejemplo, señala que la «lectura actual de los *Milagros de Nuestra Señora de Berceo* difiere de la del momento de su producción en el siglo XIII: hoy sólo literatura, entonces *exemplum*» (Campra, 2008, p. 66); Érica Couto-Ferreira expone los casos de Richad Baster y Henri More, cuyas obras repletas de historias demoniacas tenían una finalidad teológica y aleccionadora (Couto-Ferreira, 2021, pp. 36-37); igualmente, como expone José Domínguez Caparrós en *Orígenes del discurso crítico*, las obras homéricas fueron interpretadas alegóricamente para mostrar su enseñanzas y sus valores educativos, en contra de la opinión de Platón, quien proponía eliminarlas de los estudios por la falsedad que impregna el discurso del mito (Domínguez Caparrós, 1993). Por tanto, de acuerdo con Todorov, «lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer» que no debe identificarse ni como poética ni alegórica (Todorov, 1982, p. 43).

Así pues, en la Europa del XVIII, la fe en la ciencia va ganando la partida a la religión. La superstición se ve como algo peyorativo, símbolo de retraso⁴, como comenta Lovecraft:

Y se debe recordar que a lo largo de todo el periodo existió, entre los cultos y los incultos por igual, la más incuestionable fe en toda forma de lo sobrenatural; desde la más moderada de las doctrinas cristianas hasta las monstruosas prácticas morbosas de la brujería y la magia negra (Lovecraft, 2010, p. 15).

Por ello, la literatura fantástica «surge en Europa como una especie de compensación ante la rigurosa escisión, impuesta por el pensamiento iluminista, entre la esfera de lo natural y la de lo sobrenatural, que la religión había mantenido coherentemente unidas hasta entonces» (Reisz, 2008, pp. 194-195).

⁴ En España un ejemplo de esta crítica a la superstición son algunos de los discursos del padre Feijoo incluidos en su obra *Teatro crítico universal* (1726-1740).

Lo sobrenatural antes de la Ilustración respondía a una visión religiosa y aleccionadora, no suponía una manera de criticar la noción de realidad.

Sin embargo, estas primeras novelas góticas no se encuentran exentas de contenido religioso, pues, por el contexto de su creación, responden a una visión protestante de la cristiandad. Piñeiro opina que «puede decirse sin exagerar que hay una clara xenofobia protestante en los escritores góticos de la segunda mitad del siglo XVIII, de la cual escritores posteriores se desharán, aunque no del conflicto civilización/barbarie, razón/instintos» (Piñeiro, 2017, p. 22), algo que responde a un hecho que comenta López Santos cuando dice que la novela gótica:

nació como una expresión nacionalista artística, una revalorización de los elementos que hacen a un pueblo diferente, de ahí que lo malvado, lo extraño en las novelas de esta época viniera generalmente desde fuera y sobre todo desde España e Italia (López Santos, 2010b, p. 111).

De igual importancia para la gestación de la literatura gótica resultan la poesía sepulcral de Young, la filosofía sensualista de John Locke y Condillac y, sobre todo, la experiencia estética de lo sublime de Edmund Burke. Para este autor, el miedo y el peligro son fuentes de lo sublime por cuanto generan emociones de terror: «fue precisamente Burke el primero que [...] supo ver los efectos del miedo y su contribución a lo sublime» (López Santos, 2008, p. 191).

Por último, cabe dedicar unos párrafos a la recepción crítica del género. Lo fantástico nunca ha gozado del prestigio académico que otros géneros sí tienen⁵. Comenta Rosie Jackson que «su implícita asociación con lo bárbaro y lo no humano ha exiliado a lo fantástico en los límites de la cultura literaria» (Jackson, 2001, p. 142), y lo mismo podemos decir de la narrativa gótica, rama de esta. Si bien hoy el valor de algunas obras, como *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, es reconocido, en su momento, como cabría esperar por parte de la concepción neoclásica de la literatura, sufrieron el mayor de los

⁵ En *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía* (2020), Graham Harman expone un ejemplo notorio del tradicional descrédito de la crítica al género de terror. Señala el caso del crítico Edmund Wilson quien, para mostrar el poco valor literario de H. P. Lovecraft, recurría a la paráfrasis literal del argumento de sus cuentos: «el mero hecho de que una obra de arte pueda ser leída literalmente no menoscaba su calidad. Wilson sale impune en el caso de Lovecraft sólo debido al pertinaz menosprecio que ha existido hacia la ciencia-ficción y el horror frente a la ficción realista» (Harman, 2020, p. 24).

desprecios. La novela gótica era tomada por poco más que un mero entretenimiento, como señala López Santos:

La ficción gótica, desde su edad más temprana, se vio asociada a la literatura de evasión, como las dos caras de una misma moneda; mas la crítica no acertó a ver, ni a intuir si quiera, que detrás de aquellos castillos encantados, de unos fantasmas que asomaban por doquier, de unos personajes, sin duda, tópicos y de una arquitectura recargada, existía un mundo complejo, en consonancia con una nueva realidad; la sociedad había dejado de percibirse, desde el quehacer literario, como un ente perfecto por lo que, debía ocuparse también de lo que hasta el momento había sido considerado como tabú, prohibido o simplemente aceptable. Más allá de aquella literatura de escenario y atmósfera, la ficción gótica mantenía oculta, tras la estructura formulaica, gran parte de su complejidad, de su absoluta razón de ser y de su validez en el mundo de las letras (López Santos, 2010b, pp. 11-12).

Para finalizar este apartado, cabe resaltar la importancia que H. P. Lovecraft, en su faceta de historiador y crítico de la literatura de terror, le da a *El castillo de Otranto* en el devenir no solo de la novela gótica sino en lo fantástico en general:

Lo que hizo por encima de todo fue crear una clase de escena, personajes funcionales e incidentes novedosos; todo lo cual, empleado para obtener los mejores resultados por autores más adaptados de forma natural a la creación sobrenatural, estimuló el crecimiento de una escuela de estilo gótico que a su vez inspiró verdaderos creadores de terror cósmico; una línea de verdaderos artistas que comienza con Poe. La parafernalia dramática de esta novela consistía en primer lugar en el castillo gótico, de asombrosa antigüedad, de vastas distancias y alas laberínticas abandonadas o en ruinas, pasillos húmedos, insalubres catacumbas ocultas, y una galaxia de fantasmas y espeluznantes leyendas, como núcleo de suspense y sustos demoníacos. Además, incluía al tiránico y malévolo noble como el villano, la angelical, perseguida, y, en general, insípida heroína que se enfrenta a horrores de orden mayor y sirve como punto de vista y foco para las simpatías del lector; el valiente e inmaculado héroe, siempre de alta cuna pero a menudo de apariencia humilde; la convención de sonoros nombre extranjeros, mayoritariamente italianos, para los personajes; y el interminable despliegue de utilería que incluye extrañas luces, putrefactas puertas secretas, lámparas apagadas, mohosos manuscritos ocultos, chirriantes goznes, cortinas que se estremecen y demás. Toda esta parafernalia evoca un divertido parecido, aunque en ocasiones con un efecto tremendo, a lo largo de la historia de la novela gótica (Lovecraft, 2010, pp. 26-27).

En este párrafo, redactado en 1927, Lovecraft enumera algunos elementos estéticos y argumentales que definen la novela gótica y a los que aludiré en el último punto de este capítulo: exotismo, personajes estereotipados, juegos narrativos —el recurso del manuscrito encontrado—, importancia de los objetos y las estancias del castillo o mansión, las ruinas, ruidos, oscuridad, etc.

4.2. Evolución

He comentado en el anterior punto que tras *El castillo de Otranto* se publicaron decenas de novelas góticas que continuaron su estela. De entre tal amalgama de títulos, Aurora Piñeiro ha elaborado un cuadro en el que agrupa una acertada selección de los más importantes e influyentes del que denomina «ciclo temprano de las novelas góticas en habla inglesa» (Piñeiro, 2017, p. 14), el cual quedaría establecido entre los años 1764 y 1820, coincidente con las fechas de publicación de *El castillo de Otranto* y de *Melmoth el errabundo*. Esas novelas son *El castillo de Otranto*; *Vathek* (1787) de William Beckford; *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano* (1797) de Ann Radcliffe; *El monje* (1796) de Mathew Lewis; *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley; y *Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Robert Maturin. Los tópicos y rasgos que definen la narrativa gótica parten de todas estas obras.

Como puede observarse, este primer ciclo de la narrativa gótica abarca un periodo de tiempo que va desde el Neoclasicismo hasta el Romanticismo. Era de esperar que su éxito se acrecentara con la llegada de este movimiento y su gusto por lo lúgubre y por la exaltación de los sentimientos, del nacionalismo, de la libertad individual, del ingenio por encima de las reglas, etc. Algunas de las novelas más reconocidos del gótico se publican durante este periodo: *Frankenstein o el moderno Prometeo*, por ejemplo. La importancia de esta novela no solo queda patente al observar cómo la criatura del doctor Víctor Frankenstein perdura como un mito popularmente conocido —de hecho, el monstruo le ha robado el nombre al creador tal como dice Antonio Ballesteros al comienzo de su conferencia sobre Mary Shelley (Ballesteros, 2018)⁶—, sino en su influjo en

⁶ Aunque, como comenta Stephen King en *Danza macabra*, la imagen del monstruo de Frankenstein que ha calado en la cultura popular —de tal manera que ha llegado a ser usurpada en series, como *La familia Monster* (*The Munsters*, 1964), e incluso productos de alimentación, los cereales Frankenberry— se debe a las adaptaciones cinematográficas más que a la novela de la propia Shelley (King, 2006, pp. 96-97),

la narrativa de terror posterior, amén de ser una de las obras primigenias del género de la ciencia ficción y creadora de uno de los personajes arquetípicos de la narrativa fantástica: el *Mad Doctor*.

Pronto, la narrativa gótica salió de su lugar de origen y fue acogida por otras culturas. De entre las más importantes novelas de la primera época de lo gótico fuera del territorio británico destaca *Manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804-1805) del polaco Jan Potocki. A partir del título ya se pueden intuir dos tópicos de la novela gótica: por un lado, el manuscrito encontrado, técnica que aporta al testimonio del narrador un tono de mayor veracidad, de misterio y de cercanía con el lector; por otro, la ciudad de Zaragoza, el relato propaga así la imagen salvaje y xenófoba de los países mediterráneos expuesta en novelas como *El monje*.

Al otro lado del Atlántico, habría que señalar la importancia del relato breve y de autores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne o Washington Irving. Sostiene Bjerre que en el gótico estadounidense destacan la presencia de lo grotesco y el tema del pasado que retorna al presente (Bjerre, 2017).

Como apunta López Santos, lo gótico, al igual que sucede con todo movimiento o género, se fue adaptando a las circunstancias culturales de cada territorio:

La novela gótica, en su proceso de transferencia genérica a otras literaturas [...] hubo de acoplarse a las mismas, manteniendo gran parte de la estructura origen, aquella que la configuró como subgénero autónomo y diferenciado, y sacrificando determinadas propiedades definitorias en función de la distancia cultural y social que las separaba del país receptor que según fuera de pronunciada provocaría un mayor o menor distanciamiento (López Santos, 2010b, p. 109).

En particular, López Santos estudia el papel de la novela gótica en España, género denostado de los estudios críticos —un hecho que han señalado otros autores investigadores, caso de Gutiérrez Trápaga (2019)⁷, pero también, como

especialmente a la mítica caracterización que Jack Pierce realizó para el intérprete Boris Karloff en *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1931) (2006, p. 102).

⁷ Comenta Gutiérrez Trápaga a este respecto: «El problema de la ausencia o el desprecio al gótico en los estudios hispánicos tiene que ver con visiones nacionalistas y aprioristas que han descartado una serie de géneros con poéticas distintas al realismo. En ese sentido, no debería extrañar que tanto la visión del gótico como los libros de caballerías hayan padecido esta perspectiva reduccionista, ya que ambos géneros se encuentran vinculados por distintos aspectos de sus poéticas y opuesta a los rasgos descritos por Garrido Ardila. La mayoría de los textos de ambos géneros recurren a lo sobrenatural, aunque suelen presentarse

menciono más adelante, la escritora (e igualmente investigadora) Ana Llubra (Pina, 2021)—. López Santos señala:

Las particularidades que la novela gótica adquiere dentro de nuestras fronteras son herederas de una censura inquisitorial y gubernamental que, aunque caprichosa y de fuerte hermetismo, dejó ver también en determinados momentos una apertura al exterior, vinculada a períodos históricos menos conservadores o a leyes o disposiciones más permisivas y transigentes, que facilitó ya no el contacto con el nuevo movimiento gótico, conocido, aunque a través de referencias parcas y pinceladas varias, algunos años atrás, sino la entrada masiva de las grandes manifestaciones literarias, a través de traducciones inglesas y francesas, sobre todo, y que hicieron las delicias de un público agotado de literatura ejemplar y ensayos políticos (López Santos, 2011, para. 8).

De ahí la importancia del contexto para entender las particularidades de textos góticos españoles como *Cornelia Bororquia o La víctima de la Inquisición* (1801) de Luis Gutiérrez y *Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas* (1931) de Agustín Pérez Zaragoza⁸.

La evolución de la narrativa gótica a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX queda muy bien resumida en uno de los ensayos canónicos sobre la historia de la literatura fantástica: *El terror en la literatura* de H. P. Lovecraft, publicado por primera vez en 1927. Esta obra resulta de gran importancia no solo por sus reflexiones en torno al género fantástico y de terror —a las que harán referencia, sean para rebatirlas o desarrollarlas, teóricos y estudiosos de lo fantástico como Tzvetan Todorov, Nick Land, Mark Fisher, Eugene Thacker, Thomas Ligotti o Graham Harman—, sino también por su labor de crítico e historiador del género. Lovecraft parte de los orígenes de la narrativa gótica —sin olvidar los precedentes teológicos— hasta llegar a sus coetáneos —falleció en 1936—, donde señala las innovaciones que a lo gótico aportaron Bram Stoker, Henry James o Robert Louis Stevenson, autores en cuyas obras se desarrollan y

como obras históricas, cuando en realidad se tratan de historias fingidas que recurren a tópicos como el manuscrito encontrado y la falsa traducción, que supuestamente justifican el relato. En términos de cronotopo, se suele establecer una distancia temporal y geográfica importante con lector contemporáneo, pero ocurren en lugares históricos. Las estructuras de los relatos de ambos géneros se apoyan fuertemente en motivos de sus respectivos géneros. Por supuesto, hay importantes diferencias que permiten distinguir con facilidad a la novela gótica de la de caballerías, empezando por el énfasis en el terror de la primera; sin embargo, es claro que ambos géneros se encuentran en un polo estético opuesto a la novela realista y sus antecedentes» (Gutiérrez Trápaga, 2019, p. 1429).

⁸ Ambas novelas han contado con ediciones críticas: la primera a cargo de Gérard Dufour en Cátedra (2005); de la segunda destaca la realizada por Luis Alberto de Cuenca en Editora Nacional (1977).

expanden algunos de los tópicos del género: el motivo del viaje a lo desconocido, los cuentos de fantasmas y de casas encantadas, el vampiro moderno, la personalidad múltiple, etc. Lovecraft, con muy buen ojo, señala aspectos como el influjo de lo gótico en Emily Brönte —*Jane Eyre* (1847) y, sobre todo, en *Cumbres borrascosas* (1847)— o en Charles Dickens; la importancia del Romanticismo, de Edgar Allan Poe y de John William Polidori para la innovación y propagación del género; e incluso señala un momento de desgaste y agotamiento de lo gótico poniendo de ejemplo una novela paródica de Jane Austen: *La abadía de Northanger* (1817).

De igual importancia en la evolución del gótico resulta la literatura del periodo victoriano. El castillo da paso a la mansión, como se aprecia en los relatos de Dickens. Señala Erica Couto-Ferreira que aspectos como la industrialización, el papel de la mujer, el éxodo de los trabajadores del campo a las fábricas y al entorno urbano y los problemas sociales y de clase del momento influyeron en la nueva visión del género:

las historias sobrenaturales victorianas proporcionan mecanismos para hablar de lo prohibido e inenarrable, de la legitimidad de ciertas herencias, de crímenes y apropiación indebida de bienes, de la fragilidad de los niños y los huérfanos a manos de parientes desalmados (un motivo ahora convertido en cliché que se fundamenta en una terrible realidad) y de las tensiones domésticas que una mujer de bien no podía ni debía ventilar en público. [...] Estos elementos temáticos, que se arrastran desde los albores dieciochescos de la literatura gótica, adquieren una forma particular que se ve modelada por el contexto sociocultural del mundo victoriano (Couto-Ferreira, 2021, pp. 79-80).

Lo gótico se interrelaciona con la nueva realidad industrial de tal manera que incluso el propio Karl Marx recurre a la figura del vampiro en *El capital*: «El capital es trabajo muerto que sólo se reanima vampirescamente, chupando trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más chupa de ello»⁹ (Marx, 2010, pp. 160-161). Dentro de las clases acomodadas, burguesas —aquellas que, por su posición, podían dedicar su tiempo al quehacer literario—, la preocupación por los problemas sociales se mezcla con el interés por la teosofía, las sociedades

⁹ Más de un siglo después, filósofos como Nick Land o Mark Fisher también recurren al terror para hablar del capitalismo. De hecho, la etiqueta de «marxismo gótico» ha sido aplicada a autores como el propio Fisher o Walter Benjamin y a obras como *Monstruos del mercado* (2022) de David McNally.

espectrales o la fotografía¹⁰. A este respecto, resulta de especial importancia subrayar el trabajo de escritoras victorianas como Mary Elizabeth Braddon, Elizabeth Gaskell, Margaret Oliphant y Charlotte Riddell. Autoras todas ellas de cuentos espectrales, como señala Couto-Ferreira:

En este contexto socioeconómico, el relato de fantasmas permitió a las autoras decimonónicas crear narraciones complejas con múltiples capas de lectura, en las que la crítica social se mezclaba con lo sobrenatural de tal manera que los aspectos más desafiantes de sus composiciones pudiesen pasar desapercibidos a la férrea sociedad victoriana (Couto-Ferreira, 2021, pp. 118-119).

Y seguidamente ejemplifica:

Sugiriendo que los mercados, los negocios y el emprendimiento comercial pueden ser origen de bienestar y prosperidad si se manejan con prudencia y sentido común, Charlotte Riddell critica la avaricia y las carencias éticas del sistema capitalista que los sectores sociales masculinos espolean con su hambre de ganancias. Abogando por la humanidad, el acercamiento entre clases sociales y la asistencia mutua, Margaret Oliphant denuncia la excesiva compartimentación social y familiar del período victoriano (2021, p. 122).

Estas autoras del periodo victoriano siguen los pasos de sus predecesoras de la novela gótica, pues no se debe olvidar el relevante papel de las escritoras en la fundación del género: Ann Radcliffe y Mary Shelley son autoras de varias de las novelas más importantes del primer ciclo —como las ya citadas *Los misterios de Udolfo* o *Frankenstein o el moderno Prometeo*—. H. P. Lovecraft, por su parte, menciona en *El terror en la literatura* a autoras de narrativa gótica como Clara Reeves o Sophia Lee (Lovecraft, 2010). Muchas de ellas son tomadas hoy como modelos o referentes por escritoras de nuestro tiempo: el interés por Mary Shelley se refleja en película biográfica de título homónimo que en 2017 dirigió Haifaa Al-Mansour¹¹ y en el ensayo *La mujer que escribió Frankenstein* (2014) de Esther Cross; del mismo modo, referencias a las hermanas Brönte aparecen en relatos como «Dónde estás corazón» (2009) de

¹⁰ Muestra de esto último es el ensayo de Arthur Conan Doyle *El caso de la fotografía de espíritus* (1922).

¹¹ *Mary Shelley* (Haifaa Al-Mansour, 2017).

Mariana Enriquez, incluido en su libro *Los peligros de fumar en la cama* (2009), o la *novelette* *No hay tierra donde enterrarme* (2019) de María Bonete.

He comentado muy brevemente el desembarco de lo gótico en Norteamérica a comienzos del siglo XIX. Si bien *Wieland o la transformación* (1798) de Charles Brockden Brown puede considerarse el inicio del gótico estadounidense, el mayor nombre de estos comienzos de lo gótico en América es sin duda Edgar Allan Poe. Cuentos como «La caída de la casa Usher» (1839) o «El corazón delator» (1843) suponen un punto de inflexión entre el gótico inglés y el norteamericano. De igual importancia en estos inicios son Washington Irving con «La leyenda de Sleepy Hollow» (1820) y Nathaniel Hawthorne con *La casa de las siete tejados* (1851). A diferencia de Europa, en Norteamérica, el castillo medieval y las mazmorras dieron paso a la casa o mansión rural. La imagen más característica de este gótico de tendencia rural es el cuadro de Grant Wood *American Gothic* (1930), el cual muestra a una mujer y un hombre campesinos, este portando una horca, situados delante de una casa de estilo gótico rural (ver figura 1).

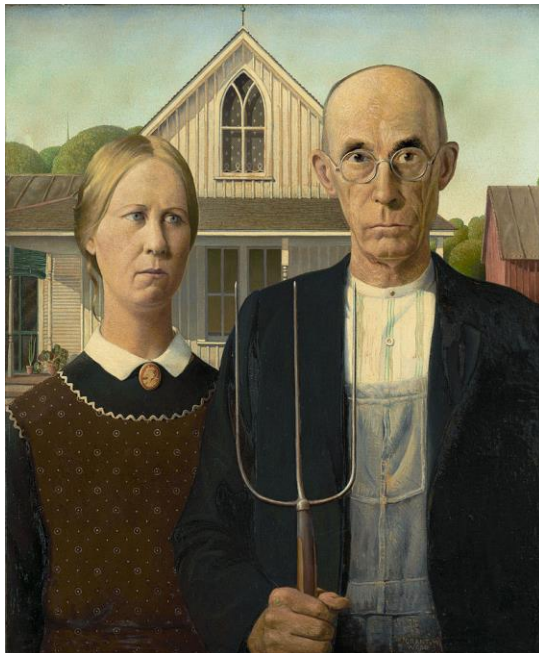


Figura 1. Wood, G. (1930). *American Gothic*¹²

¹² Wood, G. (1930). *American Gothic* [Oil on beaverboard]. Art Institute of Chicago. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grant_Wood_-_American_Gothic_-_Google_Art_Project.jpg

Dentro del gótico americano, cabe destacar el sureño, el cual, según Bjerre, tiene como tema principal la idea del sur como una zona enferma (Bjerre, 2017). William Faulkner, Tennessee Williams, Flannery O'Connor, Truman Capote, Harper Lee, Toni Morrison, Harry Crews o Cormac McCarthy son algunos de los nombres más destacados de este género. Stephen King, por citar un ejemplo, analiza los aspectos fantasmagóricos y grotescos del gótico sureño en *Mientras agonizo* (1930) de William Faulkner y en algunos cuentos de Flannery O'Connor (King, 2006, pp. 401-402). En la actualidad Bonnie Jo Campbell o Tom Franklin han escrito obras de narrativa que son herederas de esta tendencia. En España, la escritora Nieves Mories ha recurrido al gótico sureño en el interesante relato «Miss American Pie», perteneciente a *Todas las chicas descalzas* (2021).

Sobre cuánto del gótico ha llegado hasta la narrativa actual, los excelentes trabajos de Aurora Piñeiro (2017) y de Érica Couto-Ferreira (2021) ofrecen diversas muestras de su legado cultural. Piñeiro, tras analizar los rasgos del primer ciclo de novela gótica, rastrea qué de esta ha llegado hasta el cine —Guillermo del Toro— y la literatura —Anne Rice—; Couto-Ferreira, por su parte, analiza la historia de los relatos de casas encantadas desde *El castillo de Otranto* y finaliza con un análisis en sus dos últimos capítulos a obras de Shirley Jackson y Daphne du Maurier, autoras herederas de la tradición gótica. Resulta interesante también cómo Stephen King, uno de los indiscutibles maestros de la narrativa de terror, reconoce el magisterio de Bram Stoker y de lo gótico en su novela *El misterio de Salem's Lot* (1975) (King, 2006).

Por su parte, Gutiérrez Trapaga (2019) enumera una larga lista de nombres de autores españoles del siglo XX que, en mayor o menor medida, han escrito relatos góticos: desde Valle-Inclán y Emilio Carrère a Pilar Pedraza y David Monteagudo. López Santos (2009) también expone una serie de novelas de autores reconocidos —Cristina Fernández Cubas, Eduardo Mendoza, José María Merino, Espido Freire o Ricardo Menéndez Salmón— en las que se hallan rasgos del gótico.

Al igual que el gótico llegó a la literatura a través de la arquitectura, el influjo del género novelesco que fundase Horace Walpole penetró en otros medios: cómic, pintura, música, cine, videojuegos, teatro, etc. Debido a la vastedad de ejemplos que se podrían enumerar, me centraré solo en señalar brevemente unos pocos del ámbito cinematográfico y de los videojuegos.

En el cine, lo gótico se encuentra presente prácticamente desde su creación, curiosamente una de esas primeras películas sería una adaptación de *Frankenstein* dirigida por J. Searle Dawley y producida por Thomas Alva Edison en 1910. Más conocidos son *El gabinete del Doctor Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1920) o *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922) y los ciclos de películas de monstruos clásicos que realizaron estudios como Universal o Hammer —con Drácula y el monstruo Frankenstein como criaturas destacadas—. Son destacables también *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961) —adaptación de *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James—, *El resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980), *Poltergeist* (Tobe Hooper, 1982), *Babadook* (*The Babadook*, Jennifer Kent, 2014) y el cine de Tim Burton: *Eduardo Manostijeras* (*Edward Scissorhands*, 1990), *Sleepy Hollow* (1999), *Sweeney Todd: El barbero diabólico de la calle Fleet* (*Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street*, 2007), etc. Lo gótico tiene especial importancia en los cineastas mejicanos Carlos Enrique Taboada, en *Hasta el viento tiene miedo* (1968), y Guillermo del Toro, en *El espinazo del diablo* (1999) o *La cumbre escarlata* (*Crison Peak*, 2015).

En cuanto a los videojuegos, basta recordar los castillos medievales con sus mazmorras y sus monstruos en *Ghosts'n Goblins* (1985), *Medievil* (1998) o las sagas *Castlevania* y *Devil May Cry*. Un ejemplo de gótico moderno lo encontramos en la franquicia *Silent Hill*, donde se palpa el influjo de autores como Thomas Ligotti o H. P. Lovecraft indudablemente deudores de la narrativa gótica.

4.3. Características de lo gótico

Al repasar brevemente su origen y evolución, he comentado muy de pasada algunos elementos característicos de la narrativa gótica: la experiencia estética del miedo, la presencia de personajes estereotipados, el elemento sobrenatural o la importancia del espacio —castillo, mansión—. No obstante, resumiré a continuación los más destacados a partir de uno de los trabajos que mejor desgrana la estructura y la estética que define este tipo de relatos: «Teoría de la novela gótica» de López Santos (2008). Igualmente aludiré a Aurora Piñeiro

(2017), pues al analizar lo gótico para mostrar su influjo en la narrativa de terror actual realiza numerosas consideraciones de interés.

Lo primero que cabe comentar es la lógica argumental de la novela gótica. Esta, como analiza López Santos, se basa en la muestra de una sucesión de secretos ocultos que se revelan al final:

la novela gótica está construida como una sucesión de enigmas a los que el protagonista está obligado a enfrentarse. Este entra en un universo en que cada objeto, cada situación, cada personaje, incluso, parecen esconder algo: un pasado oculto, un secreto disperso, fragmentario y quimérico que guarda relación con los acontecimientos; en definitiva, una causalidad oculta (Ramos Gómez, 1988: 34). Desde el comienzo sabemos que hay algo misterioso, ininteligible, algo que se manifiesta fundamental, pero que se nos presenta como desconocido (López Santos, 2008, p. 189).

Esta investigadora destaca también la tendencia al exceso y al caos en las novelas góticas, que no tienen otra finalidad que generar terror, incertidumbre y misterio:

El principal eje constituyente de estas novelas es, de acuerdo con nuestra argumentación, el miedo. En torno al miedo, giran todos los acontecimientos que deben o no ser explicados por los protagonistas de estos relatos y, alrededor de este, se plantea el doble juego, la dialéctica entre la razón y la sinrazón de la literatura gótica (2008, p. 191).

Dos aspectos de la novela gótica ya aludidos en este capítulo son el papel fundamental del espacio, sea castillo o mansión —o cualquier edificio en el que transcurra la historia—, y el tema del retorno del pasado. Ambos aspectos se interrelacionan a través de la figura del fantasma. Este, apunta López Santos, sea «real o imaginado, es tan necesario al gótico como lo pueden ser las torturas inquisitoriales, las violaciones en todos sus grados o los castigos depravados de personajes enfermos y corrompidos» (López Santos, 2011, para. 6); y señala:

El fantasma, ser ambiguo por excelencia, es el arquetipo de los muertos vivientes habitantes del castillo gótico. Su presencia en la literatura es mucho anterior a la aparición del subgénero gótico y se apoyaba en la creencia cristiana de que el regreso de las almas al mundo de los vivos era un fenómeno permitido por Dios y cuyo fin fundamental era la prestación de algún tipo de ayuda a los seres humanos. Sin embargo, esta primigenia

concepción positiva del fantasma cambiará con la llegada de la novela gótica. Su aparición va acompañada siempre de un efecto maléfico. De hecho, en el marco de esta novela, estos seres son, ante todo, objetos de terror y como tales son utilizados por los escritores para lograr el deseado efecto de terror. Se sirven de dos tipos de fantasmas. Por un lado, el fantasma que se percibe, se siente, pero en ningún momento se ve y, por otro, el verdadero fantasma, acompañado de toda la parafernalia que se le suponía (2008, p. 193).

El fantasma es un «muerto viviente», es decir, un ser que regresa para atormentar. Su presencia está vinculada a un hecho oculto cometido tiempo atrás, el cual queda impregnado en la estancia en que ocurrió y no se puede huir de él. En palabras de Piñeiro:

Así, la influencia del pasado en el presente como una fuerza inescapable se convierte en uno de los temas centrales de las obras —en su mayoría narrativas, aunque no de manera exclusiva— góticas o de terror clásico de los siglos XVIII y XIX (Piñeiro, 2007, pp. 8-9).

Por su parte, sobre el papel y representación del fantasma en la cultura popular, Elisa McCausland y Diego Salgado añaden:

La pervivencia del fantasma a lo largo de la historia de la creación y el registro de las imágenes es comprensible. Incluso cuando es a costa de risas nerviosas o consideraciones irónicas, que delatan en cualquier caso cierta incomodidad de fondo hacia el tema. El fantasma representa, al fin y al cabo, el pavor a aquello que está fuera del alcance de nuestra comprensión y nuestra mirada: las configuraciones del tiempo y el espacio que han tenido, tienen y tendrán lugar sin que nuestro ser forme parte de ellas.

Un fantasma nos recuerda que nosotros también acabaremos por ser para el mundo del mañana meros vestigios del pasado, huellas borrosas y de origen incierto. (McCausland y Salgado, 2020, para. 4-5)

Generalmente esta presencia terrorífica del pasado en la narrativa gótica suele estar ligada con un linaje maldito o un crimen relacionado con una rivalidad entre clanes o familias. Esos hechos suelen ocultar una historia truculenta que aborda un tema tabú: incesto, violación, asesinato, pacto demoniaco, etc. Son habituales por tanto las visiones y los presagios. Sea el que fuere, se trata de un acto terrible por el que aún vagan quienes lo sufrieron, de ahí el tema del dolor, físico o moral —materializados a través de la enfermedad y degradación de los

personajes, incluso del espacio: las ruinas—, tenga fuerte presencia en los relatos góticos:

Los escritores góticos, entonces, una vez recogido todo este bagaje social y cultural, tomaron el tema del dolor humano como motivo recurrente y lo adornaron con todos los horrores de la corrupción física y del pecado, pretendiendo enfrentar al lector con todo aquello que le abominaba y, así, neutralizar su terrible miedo al sufrimiento humano mediante la fascinación. En efecto, las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que son tan solo insinuados por sus autores (López Santos, 2008, pp. 195-196).

Y junto al fantasma es de vital importancia, pues, el espacio en que actúa, vinculado a tales horrores ocultos:

el castillo se convierte, en muchas de las obras góticas, no sólo en el espacio que resume una época y sus convicciones, sino también en metáfora y símbolo de la prisión mental, ideológica y social en la que están atrapados los personajes [...] Transitar por sus pasajes subterráneos o visitar sus mazmorras se convierte en una metáfora del descenso al inframundo, pero lo más terrible es que no se trata de un inframundo metafísico, sino humano, creado por los hombres para torturar a otros humanos, para hacer desaparecer la evidencia de los deseos de venganza o poder que unos ejercen sobre otros (Piñeiro, 2017, p. 15).

Piñeiro señala la estancia como metáfora del subconsciente, de lo oculto y reprimido:

el inconsciente, el lugar donde, por represión, deben guardarse los impulsos que la ideología dominante no considera adecuados para la vida pública. Manfred persigue a Isabella por sus deseos de poder, por la necesidad de poseer su cuerpo para engendrar a un heredero, y este tipo de situaciones están confinadas a lo subterráneo, al ámbito de los instintos y las pasiones (2017, p. 29).

De ahí la recalcada importancia de la arquitectura de la estancia. En palabras de López Santos:

El espacio, a pesar de la complejidad y ambigüedad de su noción, es un componente integrante e imprescindible de la construcción narrativa. El espacio, como sabemos, es

un elemento estructural cuya finalidad no se reduce a ser el ámbito en el que se desarrolla la acción, sino que ayuda a configurar los rasgos psicológicos de los personajes e influye en sus conductas, llegando a erigirse, en algunos casos, en el verdadero eje determinante y definitorio de la obra literaria. Este es el caso del relato gótico al que el espacio ha servido de base constitutiva (López Santos, 2010a, p. 276)

Así, pues, las mazmorras, los pasadizos y los subterráneos representan lo oculto, lo inconsciente que quiere ver la luz y atormenta, aquello que cada cual reprime, lo que Henri Michaux llama «demonios»:

El «demonio» es una formación, una idealización casi siempre vaga que cada uno compone sin darse cuenta, con su tendencia característica a la oposición, sin percatarse de ello más que en momentos sumamente raros, causantes de grandes trastornos [...] Cada cual posee su espíritu del mal y de la negación. Ningún hombre alcanza a componerse un espíritu rebelde de todas las rebeldías. No tendría en él su fundamento. No existe un demonio de todos los rechazos, de todas las inclinaciones contrarias a la norma... A uno le faltará la indecencia, a otro la crueldad, a otro la duplicidad, el sadismo, el instinto violador, la avidez, la envidia (que hizo a las brujas) y, sobre todo, la dureza, sin la cual nada perdura y la perversidad menos que cualquier otra inclinación (Michaux, 2015, pp. 77-78).

Tzvetan Todorov (1983) entendió, probablemente de manera equivocada, que la exteriorización de esos «demonios», de esos temas tabú o prohibidos, era la finalidad de todo relato fantástico y por ello este ya no tenía sentido tras las investigaciones de Freud y sus discípulos, como señala Rosario Campra:

Todorov deduce que, con la aparición y el desarrollo del psicoanálisis, la literatura fantástica pierde su razón de ser, ya que desaparece su función social de evadir la censura expresando, a través de un género literario menor y por lo tanto menos vigilado, toda una serie de peligrosas obsesiones (Campra, 2008, p. 24).

Al igual que la enfermedad de los personajes representa el dolor en el ser humano, la decadencia de los espacios donde transcurren las historias, ruinosos y oscuros, avisan de que estas conducen a su destrucción. Aparte del fantasma, una serie de personajes estereotipados recorren las estancias de estos espacios. López Santos destaca en su trabajo los roles del villano —el verdadero protagonista de las novelas góticas—, la mujer fatal, el caballero y la heroína (López Santos, 2008, p. 202).

En cuanto a la perspectiva narrativa, comenta López Santos que el de las obras del primer gótico «no deja de ser un narrador de corte tradicional, un narrador omnisciente que controla todos los elementos de la diégesis. Puede ser un personaje central o bien aparecer solo al comienzo para iniciar el relato, rematándolo a veces al final» (2008, p. 202). La novela gótica pertenece al género fantástico, el cual, como señala David Roas, «no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural» (Roas, 2001, p. 7). Lo sobrenatural implica hechos imposibles, por lo que la credibilidad de lo que se narra juega un papel fundamental y, por ello, tiene que crear sus propios modos de verosimilitud. Comparto, pues, con Roas que el «relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprensible para la primera» (2001, p. 26). Thomas Ligotti, por su parte, comenta:

Todo horror sobrenatural se rige por lo que creemos que debería ser y no debería ser. Como han atestiguado tantos filósofos, científicos y figuras espirituales, nuestras cabezas están llenas de ilusiones; las cosas, incluidas las cosas humanas, no son a ciencia cierta lo que parecen. Pero de algo estamos seguros: la diferencia entre lo que es natural y lo que no lo es (Ligotti, 2020, p. 25).

Para Ligotti el tema central del horror sobrenatural es «algo terrible en su ser hace aparición y reclama su lugar como copartícipe en nuestra realidad y sólo nuestra» (2020, p. 73). Eugene Thacker por su parte señala que «esta confrontación con lo divino en tanto terrorífico es un tema principal de la novela gótica del siglo XVIII», y sin embargo en «ese género de ficciones, lo numinoso es efímero» ya que puede tener «causas naturales y racionales ([...] *Los misterios de Udolfo*) o ser una manifestación de lo sobrenatural, y su horror sublimarse entonces en una afirmación de la fe (*El castillo de Otranto* [...]) o en un descenso a la perdición (*El monje* [...])» (Thacker, 2015, p. 123).

En su búsqueda de sus propias normas de verosimilitud, el terror y el fantástico apelan a lo que entendemos por realidad para funcionar, como bien explica Nick Land:

Entre los géneros literarios, el horror reclama para sí el derecho exclusivo de estar en contacto con la realidad. Una afirmación que, a primera vista, parecería algo débil, ya

que el horror rara vez apela a los criterios aceptados de «realismo». Dado que realidad y normalidad tienden a confundirse, el horror se ha visto exiliado a esos espacios de aberración social y psicológica en los que el delirio más extravagante encuentra su refugio precario (Land, 2021, p. 51).

En la misma línea, explican Clara I. Martínez Cantón y Daniela Vanesa Gato Lossino:

De esta manera, en un mundo creado a imagen y semejanza del nuestro, tiene lugar un suceso que no puede explicarse recurriendo a las leyes racionales y lógicas de nuestro mundo real. A partir de este momento el protagonista queda sumido en una profunda incertidumbre que le plantea multitud de interrogantes: ¿realmente tuvo lugar el suceso sobrenatural?, ¿fue producto de su imaginación?, ¿estaría bajo los efectos del sueño? (Martínez Cantón y Gato Lossino, 2020, p. 263).

Y continúan:

lo que busca lo fantástico no es desestabilizar la realidad, sino hacernos reflexionar sobre el escaso conocimiento que poseemos de ella, y sobre lo limitada que es nuestra visión lógica del mundo que nos rodea, pues más allá de sus fronteras deja ocultos muchos aspectos que por desconocidos escapan a nuestra comprensión y es, justamente de ellos, de los que se nutre la literatura de lo fantástico para constituirse como tal (2020, p. 264)

En ese juego por parte del autor para buscar la verosimilitud del relato gótico son corrientes el empleo de tópicos literarios como el ya mencionado del manuscrito encontrado, la narración epistolar o la primera persona que cuenta el suceso desde el recuerdo o desde la perspectiva del otro que se lo contó. Todos estos procedimientos que buscan la cercanía del lector, algo que se haya en narraciones tan corrientes como las historias de miedo de carácter oral o las leyendas urbanas, apelan normalmente a un supuesto testigo o referente extratextual con el que argumentar la veracidad de lo sucedido: el «alguien me dijo» o el «lo leí en un sitio» —como ocurre actualmente con los *creepypasta*—. Es decir, se busca más a un confidente que a un receptor, pues, como definen García Berrio y Huerta Calvo, «la confesión puede considerarse una autobiografía espiritual, en la medida que da cuenta de un estado de crisis en el interior del individuo» (García Berrio y Huerta Calvo, 2009, p. 227).

Lo estético también pone su grano de arena en esta construcción de la credibilidad del relato, como comenta Aurora Piñeiro al hablar de la atmósfera oscura y lúgubre que suele ser habitual en los relatos de terror:

La atmósfera se construye a partir de lo que hemos denominado un principio de oscuridad que, además de despertar la imaginación del lector colocándolo en un estado constante de aprehensión, facilita la irrupción de lo sobrenatural en la vida cotidiana, planteando, de paso, una serie de preguntas de orden filosófico relativas a temas como la inmortalidad o el destino (Piñeiro, 2017, p. 32).

La oscuridad, que oculta aquello que no podemos ver, predomina como no podría ser de otra forma en un género que busca la experiencia estética del miedo. Los sentidos y la percepción cobran, pues, especial relieve: lo que no se ve pero se oye, los ruidos y los gritos que surgen cuando no se los espera, un olor nauseabundo, el espeluznante tacto de alguien que aparece de la nada, etc. De igual importancia son los elementos meteorológicos —truenos, tormentas, terremotos— o la luz de la luna, pues su aparición suele ser sinónimo de una premoción o de mal augurio, al igual que los objetos o enseres personales: «los relatos de fantasmas son textos sobre los espacios espectrales, espacios que pueden concentrarse en las formas diminutas de un objeto personal (un espejo, un broche, una caja de música) como de una gigantesca estructura arquitectónica» (Couto-Ferreira, 2021, p. 30).

Para finalizar, aparte del fantasma, cabe mencionar el vampiro. Este ser llega al gótico a partir del relato de John William Polidori «El vampiro» (1819) e irá desarrollándose en otros textos como *Carmilla* (1872) de John Sheridan Le Fanu o «El horla» (1882) de Guy de Maupassant, aunque sin lugar a duda la obra canónica del vampiro es *Drácula* (1897) de Bram Stoker, de gran influencia en la literatura fantástica y que Aurora Piñeiro define como «novela con elementos góticos que introduce otros que muestran la transición al tema modernos» (Piñeiro, 2017, p. 88). *Drácula* comienza con el viaje de Jonathan Harker al castillo del popular conde situado en Transilvania, este hecho supone otro tópico de la novela gótica: el viaje hacia el lugar encantado. Señala Piñeiro que este elemento fue introducido por Ann Radcliffe en sus novelas y viene a significar un desplazamiento hacia lo oscuro, lo desconocido, pero también la pérdida de la inocencia del personaje (2017, pp. 48-49). Por su parte, Thomas Ligotti comenta

que la mayor aportación de Radcliffe fue precisamente la creación de esos paisajes tenebrosos por los que transitan los personajes:

El genio de Radcliffe consistió en convertir el gusto por lo pintoresco en los paisajes naturales, que era la última moda en el siglo XVIII, en uno que hacía énfasis en el espanto sublime como estética. Sus obras son célebres por las descripciones que incluyen de paisajes con montañas de altura intimidante, valles vastos y profundos, y crepúsculos melancólicos (Ligotti, 2020, p. 228)

Para finalizar, y en base a lo diferentes criterios que he atendido, resumo a continuación los aspectos más destacados y característicos de la narrativa gótica:

1. El enigma como forma de crear miedo. Los relatos góticos se articulan y se estructuran en torno a un enigma, un secreto terrible, que termina por revelarse en el desenlace, puesto que, como señala Catalina Alejandra Forttes, «las latencias que acechan e intranquilizan tienen por objetivo, en los registros del gótico, revelar un mal que funda su poder en la invisibilidad» (Forttes, 2018, p.152). Lo gótico, pues, apela al subconsciente, a aquello que permanece latente pero perturba cuando quiere salir a la luz. De esta manera, se introduce el elemento sobrenatural en el relato, aunque luego en el desenlace se explique un origen racional, pues esto supone un aspecto esencial de este género: el miedo.

2. El pasado que retorna. A este respecto es fundamental el tema del pasado que vuelve y que atormenta en el presente, en forma generalmente de fantasma: un linaje maldito, un crimen no resuelto, fuerzas primordiales que permanecen dormidas, etc. Un pasado que permanece «oculto» pero que desea manifestarse, salir a la luz.

3. Igualmente, estas narraciones suelen ser una sucesión de escenas que rayan lo excesivo, lo gore, lo explícito, lo onírico, lo prohibido e incluso lo escatológico. Con ello buscan generar inquietud por cuanto transgreden las leyes de lo que se entiende como racional o natural.

4. El espacio gótico. Para «ocultar» tales hechos se recurre a una estética del miedo, pretensión principal del relato gótico, por ello es importante la creación de la atmósfera, del paisaje y del espacio. Los lugares en los que más habitualmente transcurren estas historias son el castillo, el convento o la casa rural o victoriana. Las estancias de tales edificaciones representan

simbólicamente diferentes niveles de la psique humana, del subconsciente, de lo que permanece oculto. Es decir, sirven para abordar temas tabú que quieren salir a la luz. Estos espacios, además, suelen encontrarse muchas veces deteriorados, en ruinas o simplemente desfasados, como representación de un linaje maldito o en decadencia —que acompaña a la degradación física o moral de quienes los habitan: personajes que no parecen estar cuerdos, sociópatas en algunos casos, o que poco a poco se van consumiendo o pudriendo hasta quedar en los huesos—.

También importantes son para la estética del gótico una ambientación oscura y lúgubre, tanto del interior de las edificaciones como del exterior —un paisaje atormentado, salvaje y lúgubre como premonición de los sucesos ominosos que van a ocurrir—, y la minuciosa descripción de los detalles y los objetos que se encuentran en tales espacios.

La percepción y los sentimientos son igualmente importantes: las visiones, los sonidos de origen desconocido, el olor de la podredumbre o la sensación de dolor, sea físico o moral, es decir, apelar al sentir del lector.

5. El narrador. En las primeras obras góticas suele ser habitual el narrador en tercera persona —sea desde la perspectiva de un personaje que narra los hechos desde el recuerdo o desde la de un narrador omnisciente completamente ajeno a ellos— y de los juegos del autor en busca de una verosimilitud propia que dé mayor sensación de realidad al relato, la mentada cercanía con el lector como si de un confidente se tratara. De entre esos recursos narrativos destacan sobre todo el manuscrito encontrado o la narración epistolar.

6. Los personajes. Del mismo modo, son característicos la presencia de personajes estereotipados, sin aparente evolución, que cumplen con unos roles claros y poco sorprendentes, como el villano, la mujer fatal o el caballero salvador.

5. EL NUEVO GÓTICO LATINOAMERICANO

5.1. ¿Un nuevo *boom* literario?

En el año 2015, la escritora argentina Samanta Schweblin gana el premio Tigre Juan por su novela *Distancia de rescate* (2014), la cual, en años siguientes, se alza asimismo con el prestigioso premio Shirley Jackson a mejor novela corta (2018), goza de una buena acogida crítica, fuera incluso de su país de origen, y es adaptada al cine —bajo la dirección de la cineasta peruana Claudia Llosa y producida por Netflix, fue estrenada en el año 2021—. Por su parte, la también argentina Mariana Enríquez recibe en 2019 el premio Herralde de novela por *Nuestra parte de noche* (2019), un galardón especialmente meritorio por tratarse de una obra adscrita a un género que tradicionalmente ha sido denostado por la crítica: el terror. Tal éxito queda refrendado en una portada que la revista dominical del diario argentino *La Nación* dedica a Enríquez: «La reina del realismo gótico» (Scherer, 2020).

El reconocimiento hacia estas dos autoras, abalado por traducciones, adaptaciones, elogios internacionales y premios, muestra una parte del triunfo de una generación de narradoras de origen latinoamericano que han recurrido al género fantástico y de terror como modo de expresión. En los últimos años, se han publicado multitud de artículos¹³, sobre todo en prensa general pero también en revistas académicas, y congresos¹⁴ que hablan de un nuevo *boom* compuesto por escritoras latinoamericanas, herederas del tradicional realismo mágico y adscritas al gótico latino y al género fantástico y de terror —algunas también a la ciencia ficción y a la llamada ficción especulativa—. La periodista Jéssica Zambrano, en un artículo sobre un debate en torno a esta generación que tuvo lugar durante la Feria del Libro de Guayaquil del 2021¹⁵, señala efectivamente

¹³ Al ser un tema de actualidad, cada poco tiempo se publican en medios culturales numerosos artículos sobre el asunto, generalmente de escaso interés, cuya finalidad es la de mostrar un listado de las autoras y obras más representativas de la tendencia. Pongo como ejemplo algunos de los que he citado y consultado, los que he considerado de mayor interés, para la realización del presente trabajo: Llurba (2020), Artza (2021), Cruz Sotomayor (2021), Madrid (2021) o Montes (2022).

¹⁴ Una muestra de ello es la realización de jornadas como *Espejos negros: imaginación política y nuevo gótico latinoamericano* —ciclo coordinado por Ana Llurba en 2021 en La Casa Encendida—, pero también la presencia de algunas de las autoras de este «nuevo *boom*» —Mónica Ojeda, Mariana Enríquez, Giovanna Rivero, Ana Llurba— en congresos académicos como *Fantásticas & insólitas, Ciclo de Encuentros con las Escritoras de lo inquietante*, jornadas organizadas por la Universidad de Alcalá de Henares.

¹⁵ En el debate estuvieron las autoras Fernanda Trías, Giovanna Rivero y Mónica Ojeda.

como novedad destacada que «ahora el boom es femenino» (Zambrano, 2021, para. 2), en contraposición a los cánones de mayor presencia masculina del anterior *boom*, y resalta la importancia del hecho de que Samanta Schweblin haya sido «finalista del Booker Prize internacional, uno de los premios anglosajones más importantes de la literatura, por su primera novela *Distancia de rescate*» (2021, para. 4), ya que «desde entonces el mundo editorial volvió a fijar su mirada en América Latina, pero esta vez, con otro objetivo, hacia las mujeres» (2021, para. 5). Así pues, el interés por estas autoras no solo viene de parte de la crítica y del periodismo cultural, sino también del mercado. Son obras que gozan del respaldo del público y de los editores. Tanto Samantha Schweblin como Mariana Enríquez publican sus obras en grandes sellos, como Penguin Random House o Anagrama, e igualmente editoriales independientes apuestan por la narrativa de autoras latinoamericanas de género fantástico, caso por ejemplo de la editorial madrileña Páginas de espuma, especializada en cuento en letras hispanas, quien ha apostado por varias de estas autoras e incluso ha realizado una labor de rescate de otras que quedaron fuera de los cánones¹⁶.

Junto a las dos autoras mencionadas, en artículos de prensa sobre esta tendencia o generación suelen figurar también Mónica Ojeda, Rita Indiana, Giovanna Rivero, Liliana Colanzi, Michelle Rodríguez, Fernanda Trías, Ana Llurba, Dolores Reyes, Gabriela Ponce, Natalia García Freire o María Fernanda Ampuero. Unas más, otras menos, todas han sido incluidas en alguna ocasión como parte del canon de este nuevo *boom* ligado al realismo gótico o nuevo gótico latinoamericano. Sin embargo, ¿realmente puede hablarse de *boom*? ¿Se trata de un fenómeno o de un grupo con características claras y no de una invención de mercado o moda literaria? ¿Se sienten las propias autoras cómodas con tales etiquetas? ¿Es además un fenómeno exclusivamente latinoamericano, no extrapolable a la literatura de otros continentes y lenguas?, es decir, ¿no sería la versión hispanoamericana de una tendencia global?

«¿Estamos ante un nuevo boom latinoamericano, fundado no en el ciertamente patriarcal realismo mágico sino en el realismo terrorífico feminista, vinculado al cine de minorías y femenino del género y al arte y la filosofía

¹⁶ Muestra de ello es, por ejemplo, la antología de cuentos *Vindictas. Cuentistas latinoamericanas* (2020), cuya selección y edición corre a cargo de Socorro Venegas y Juan Casamayor, la cual recoge relatos de casi una veintena de autoras, una por cada país de habla hispana —España incluida—, relegadas fuera de los cánones literarios.

ecofeminista?», se pregunta Jon Artza, «¿Un boom feminista como “venganza” creativa de aquel boom patriarcalista [...]?» (Artza, 2021, para. 10), aquel del que la novelista chilena Alejandra Costamagna señala como «totalmente machista. Comandado absolutamente por hombres, no hay ni una sola mujer y, por favor, estaban Elena Garro, Clarice Lispector, Rosario Castellanos y una de sus precursoras, María Luisa Bombal» (Montes, 2019, para. 5). En su artículo, Artza habla de «una nutrida presencia latinoamericana» dentro de la nueva ola de autoras de literatura de terror (2021, para. 1), para las cuales la ira, la rabia, el dolor o el eterno ninguneo suponen «poderosos estímulos para que una generación de mujeres sometida por el capitalismo colonialista, religioso y patriarcalista se rebelen provocando mucho miedo...» (2021, para. 10); y acierta al señalar que estas últimas características también son aplicables a otras creadoras contemporáneas de obras de terror como por ejemplo las cineastas Jennifer Kent y Ana Lily Amirpour (2021, para. 8) —directoras respectivamente de dos hitos del cine de horror producido en los últimos años como *The Babadook* (2014) y *Una chica vuelve a casa sola de noche* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, 2014)—. Se puede afirmar, así, que existe una tendencia global, aunque sea más presente en unos territorios que en otros, de creadoras que recurren a los géneros fantástico y de terror —también a la ciencia ficción— interesada en abordar asuntos como la violencia de género o el machismo dominante, pero también el ecologismo o la desigualdad, entre otros. El propio texto de Artza, por ejemplo, al recurrir al término «anti-Lovecraft», señala ese carácter de reivindicar un terror antipatriarcal, feminista, de recuperación de referentes femeninos frente a una figura canónica del género. Algo extrapolable a las reflexiones sobre el teatro actual de la dramaturga Vanesa Sotelo, recogidas por Francisco Gutiérrez Carbajo, en las que esta autora considera que «la recuperación de figuras históricas [...], dar voz a las silenciadas y contar la historias desde una perspectiva feminista constituyen los componentes fundamentales que debe tener presentes el teatro actual» (Gutiérrez Carbajo, 2014, pp. 13-14). Como señala Giovanna Rivero, hay una «gran coincidencia, o incluso, una gran sincronía, en un buen número de escritoras que están revisitando desde ciertas especificidades geográficas y políticas algo que ya hizo Mary Shelley con *Frankenstein*» (Madrid, 2021, para. 2).

Por su parte, Jéssica Zambrano menciona que tanto la propia Giovanna Rivero como Fernanda Trías y Mónica Ojeda niegan la existencia de un *boom*: «Aquel estallido las incomoda porque la categorización, una vez más, las ha llevado a un gueto» (Zambrano, 2021, para. 2). A su vez, cuestiona el fenómeno al señalar la posibilidad de que este responda más bien a una hipótesis bajo la fórmula «mujeres + latinoamericanas = exótico» que a una categorización real (2021, para. 6). «¿De qué 'boom' latinoamericano de realismo mágico me están hablando?» (Montes, 2022, para. 1), dice Mariana Enríquez en un reportaje de la cadena televisiva *La Sexta* sobre el fenómeno, en el que también entrevistan a Liliana Colanzi y María Fernanda Ampuero —quienes también niegan la etiqueta y aseguran que no son un producto de *marketing*—. Sobre esta situación, la escritora Ana Llurba piensa que se trata de un momento en el que se le está dando más visibilidad a las autoras: «Una visibilidad que está tomando más fuerza por el efecto de eco de cierto periodismo caza tendencias y la necesidad ludópata de las editoriales por etiquetar y apostar por *the next big thing*» (Madrid, 2021, para. 7).

De las declaraciones por parte de las propias implicadas se extrae la idea de que el marbete de *boom* tiene un significado más relacionado con cuestiones metodológicas y periodísticas, una forma de crear un canon y de ganar lectores por parte de los medios a través de contenidos sobre la tendencia de moda, pero que también tiene que ver con los modos de comercializar tales textos por parte de las editoriales como algo exótico al incluirlos en un determinado fenómeno de éxito, es decir, una estrategia de venta. Por ello, lo rechazan de manera tajante. En cambio, no se niegan ni la existencia de un nuevo gótico latinoamericano, Mónica Ojeda comenta que su libro de cuentos *Las voladoras* (2020) es «un ejercicio de gótico andino, que no es lo mismo que decir que sea literatura gótica»¹⁷ (Pina, 2021, para. 10), ni la extraordinaria calidad literaria de este grupo de narradoras, como señala Ana Llurba:

¹⁷ En palabras de Mónica Ojeda: «No hay mucho pensamiento o trabajo teórico en torno al gótico andino. Es una categoría que escuché una vez a un académico ecuatoriano, Álvaro Alemán, durante un congreso. Desde entonces la categoría estuvo rondándome la cabeza y tuve ganas de escribir pensando en cómo yo lo entendía: un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. En cualquier caso, entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto» (Pina, 2021, para. 9).

Aun así, hay calidad, escritoras excelentes y el reconocimiento internacional y las traducciones a otras lenguas son una prueba contundente de eso. Creo que es un buen momento para la literatura latinoamericana, en general. Es decir, que hay vida más allá de Bolaño (Madrid, 2021, para.7).

5.2. Orígenes, influencias y temas del nuevo gótico latinoamericano

Al hablar de los orígenes de la narrativa gótica, mencioné que este género se amoldaba a las circunstancias culturales del lugar al que llegaba. Así, si tenemos en cuenta la cantidad de territorios de Latinoamérica, cada uno con sus características sociales y políticas particulares, cabe pensar la existencia de diferentes concepciones dentro de una misma tendencia: a Mariana Enríquez se la encasilla dentro del «realismo gótico»; Mónica Ojeda dice haber escrito cuentos de «gótico andino»; mientras que Allison Mackey dedica su artículo a lo que define como «ecogótico rioplatense» (Mackey, 2022) y Cristina Jurado analiza el «gótico caribeño» de Daína Chaviano (Jurado, 2017). Sandra M. Casanova Vizcaíno, por su parte, habla de un «gótico transmigrado» (Casanova Vizcaíno, 2021). Esta autora, al analizar la narrativa de terror puertorriqueña, parte de los orígenes europeos del gótico para luego comentar el desembarco de este género en Norteamérica y su posterior cruce de fronteras hasta su llegada al Caribe y al resto de Latinoamérica. Para esta la «transposición del gótico en la región de las Américas, desde el sur de Estados Unidos hasta el Cono Sur, es decir, su transmigración, nos habla de y nos muestra la historia colonial, postcolonial y neocolonial de la región» (Casanova Vizcaíno, 2021, para. 27). Señala Casanova a autores como Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares y recoge una declaración de Julio Cortázar en la que habla de la presencia de lo gótico es «con frecuencia perceptible» en la literatura de terror y misterio rioplatense (2021, para. 15-16). Lo gótico llega a Latinoamérica de tal manera que se fusiona en algunos casos con el realismo mágico o, como lo denominaba Alejo Carpentier, lo real maravilloso: «La presencia de lo sobrenatural es común a ambos modos, el gótico y el realismo mágico» (2021, p. 14).

Claros también parecen los orígenes e influencias para las propias escritoras del gótico contemporáneo en Latinoamérica, como la escritora ecuatoriana Natalia García Freire, para quien desde el siglo XIX existe:

Una base en la que se encuentran escritores como Borges, Silvina Ocampo, Bioy Casares, Julio Cortázar, Rosario Ferré, Felisberto Hernández, Juan Rulfo, Armonía Somers y muchísimos más que ya tocaban temas que entran en lo gótico: lo fantasmagórico, las casas embrujadas, los lugares oscuros, laberínticos. Pero en este siglo esa tendencia es quizá la que más predomina. Ese gótico latinoamericano ha venido a instalarse en la literatura, tomando a estos y estas autoras y también a los americanos como Faulkner o Stephen King, pero reinventando los escenarios para adecuarse perfectamente a temas locales (Madrid, 2021, para. 4).

García Freire reconoce no solo una herencia de lo sobrenatural propio de la literatura latinoamericana, sino también otro tipo de influencias y cita a dos autores de renombre en lengua inglesa, renovadores cada uno a su manera de lo gótico: Stephen King y William Faulkner.

Para Ana Llurba¹⁸ los orígenes de esta tendencia pueden remontarse a los sangrientos textos de las crónicas de indias, por sus elementos *gore* y *splatter* (Madrid, 2021, para. 3). Esta autora no cree, como señala en otra entrevista, que se trate de «una corriente nueva, ya que pertenecen a una genealogía de autoras como María Luisa Bombal, Sara Gallardo, Alejandra Pizarnik»¹⁹ (Pina, 2021, para. 4); de la primera de estas tres narradoras resalta *La amortajada* (1938), obra que inspiró a Juan Rulfo en su *Pedro Páramo* (1955), hecho nada baladí pues se trata de un clásico de la literatura mexicana y que ejerce además un importante influjo en la tendencia tanto por el elemento sobrenatural como por proponer un universo en el que la línea que separa la vida y la muerte se muestra inexistente o de manera borrosa (Madrid, 2021, para. 3). Llurba remite no solo a varios precedentes de este nuevo *boom* de lo gótico en Latinoamérica, sino que

¹⁸ Ana Llurba es quizá la autora dentro del grupo de escritoras que más ha escrito y reflexionado sobre el nuevo *boom*, como atestiguan los dos artículos consultados para el presente trabajo —(Llurba, 2018a) y (Llurba, 2020a)— o el hecho de que haya coordinado varios ciclos de conferencias sobre el tema, caso de *Espejos negros: Imaginación política y nuevo gótico latinoamericano*, organizado por La Casa Encendida en el año 2021.

¹⁹ En un artículo publicado en *El País*, Ana Llurba alude de nuevo a esa herencia: «Herederas de una genealogía que reúne tanto a María Luisa Bombal, Silvina Ocampo, Sara Gallardo o la Alejandra Pizarnik más *dark*, otras escritoras reimaginan leyendas ancestrales alumbrando la tensión entre lo local y lo global con gran eficacia transculturadora, como Mariana Enríquez en los sugestivos relatos de *Las cosas que perdimos en el fuego* y Liliana Colanzi en *Nuestro mundo muerto*» (Llurba, 2020a, para. 6).

también se centra en el caso de España y no parece distinguir, al menos de un modo tajante, entre el gótico escrito por mujeres en ambos territorios: «Emilia Pardo Bazán escribió cuentos góticos, como también Pilar Pedraza, la abanderada del terror en España. Sus ensayos también son magníficos. Otra maestra es Cristina Fernández Cubas, en el género fantástico» (Pina, 2021, para. 12); aunque sí aprecia una diferencia respecto a la consideración sobre la calidad literaria por parte de la crítica hacia este tipo de obras a uno y otro lado del Atlántico:

La única diferencia es que en España entre el canon del siglo XIX y la alargada sombra de la novela realista, el realismo sigue siendo el estándar de la calidad literaria. En cambio, en Latinoamérica, en el canon de cada uno se encuentra más literatura de vanguardia, o considerada de vanguardia en su época, o con relaciones más fluctuantes con el realismo, acunados por el realismo mágico, aunque es una tradición que se puede remontar hasta las mitologías prehispánicas y también en las crónicas de Indias. No se puede generalizar porque estamos hablando de más de veinte países, con historias culturales específicas, pero un rasgo general puede ser el sincretismo, la mezcla, la transculturación, aunque reconozco que todos estos conceptos académicos enuncian solo la punta del iceberg del fenómeno en sí (2021, para. 12).

Esto encaja con lo que, en el capítulo anterior, señalaban López-Santos y Gutiérrez Trápaga al hablar del descrédito del gótico español por parte de la crítica de su propio país: «El problema de la ausencia o el desprecio al gótico en los estudios hispánicos tiene que ver con visiones nacionalistas y aprioristas que han descartado una serie de géneros con poéticas distintas al realismo» (Gutiérrez Trápaga, 2019, p. 1429).

Respecto a tendencias actuales con las cuales conecta este nuevo gótico, Ana Llurba destaca varias influencias del ámbito filosófico y narrativo a partir de las cuales las escritoras contemporáneas toman ideas para romper y transgredir las fronteras entre géneros literarios y abordar temas como el dolor, el cuerpo o la violencia y el abuso ejercidos contra la mujer, entre los más destacados (Llurba, 2018a). Llurba se refiere a la denominada «ficción especulativa» y a la importancia del pensamiento de Donna J. Haraway:

A partir de una red de conceptos prestados de otras filósofas y científicas, la reconocida teórica americana [Donna Haraway] hizo confluir en su último libro (*Staying*

with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, 2015) un ecléctico mapa conceptual hacia el campo de la ficción. De una manera lúdica, Haraway invita a “especular”, en el sentido de imaginar y crear nuevas comunidades posibles. Su propuesta parte de las múltiples combinaciones de la contracción “SF”, una metáfora de cómo deberíamos encarnar las historias que nos contamos a nosotros mismos en este planeta desfalleciente: “*Science Fiction*”, “*Speculative Fiction*”, “*Science Fabulation*”, “*Speculative Feminism*” (2018a, para. 4)

Asuntos como el papel del feminismo a lo largo de la historia —Llurba habla de un «feminismo especulativo»—, las utopías o el transhumanismo, son habituales en este tipo estas obras, como igualmente señala Giovanna Rivero:

Este llamado gótico latinoamericano del siglo XXI está dando cuenta de un nuevo abismo que no es otra cosa que el fin de nuestra especie. Lo transhumano y la ansiada fusión con otros reinos —el animal, el vegetal, el reino cósmico— es el sello de estas búsquedas de la imaginación (Madrid, 2021, para.2).

La ficción especulativa propone imaginar alternativas de futuro, nuevas posibilidades de abordar el presente, en contraste con la ficción nostálgica, la cual es vista generalmente como algo reaccionario, conservador, de quien prefiere recrearse en un pasado idealizado por no hacer frente a un futuro amenazador. Esta posibilidad de especular sobre un mundo posible o alternativas de futuro es transversal tanto a lo fantástico como a la ciencia ficción, por ello numerosos artículos suelen incluir también a autoras más cercanas a este género que al gótico. En palabras de Ana Llurba:

Este último concepto es útil para entender la emergencia, la relectura y el rescate del olvido (como en el caso de Angela Carter) de estas escritoras que, a través de la rienda suelta a la especulación, en su doble sentido de reflejo y conjetura, experimentan con los géneros y campos literarios como el terror, la ciencia-ficción, el fantástico, el surrealismo, el pastiche y el humor, sumándole profundidad y realismo psicológico a sus narrativas. Así es como estas diferentes autoras trasvasan las fronteras de los géneros para explorar las violencias, tanto físicas como discursivas, en los cuerpos de las mujeres. Y lo hacen de una manera impactante e inventiva que además cuestiona el realismo como el estándar de la calidad literaria. De esta manera, estas escritoras demuestran una gran capacidad para compartir historias comunitarias, explorando las raíces profundas en la experiencia de las mujeres durante siglos y evidenciando la necesidad de volver a

contarnos historias, en un eterno retorno de la leyenda, el mito, los relatos clásicos y la historia, que, por suerte, no siguen significando lo mismo (Llurba, 2018a, para. 5)

Por tanto, mediante este feminismo especulativo se reivindican referentes femeninos de escritura, caso de Angela Carter. Junto a esta, otra autora que tiende a ser referenciada es Mary Shelley, autora de novelas de terror y una de las creadoras de la ciencia ficción literaria —como ya expuse en el epígrafe dedicado a los orígenes de la narrativa gótica—. «Las hijas de Mary Shelley», como las llama Jon Artza, quien señala que ya no son:

aquellas poéticas 'damas del terror' anglosajonas, de aroma victoriano, ni siquiera de las innovadoras Shirley Jackson o Angela Carter, sino de terror puro y duro, o más bien *horror hard*, hibridado con ciencia ficción e infestado de nuevos contenidos como el cuerpo o la política (Artza, 2021, para.2)

La reivindicación y rescate de estas escritoras, pues, responde también a ese rechazo de los cánones tradicionales, formados casi exclusivamente por hombres —lo que sucedía con el *boom* latinoamericano—. Vuelvo al artículo de Jon Artza sobre la generación de autoras de terror «Anti-Lovecraft», donde señala este periodista:

Lo más significativo es que ahora, en el imaginario de esta nueva narrativa femenina e implícitamente feminista, la encarnación del mal sea, paradójicamente, el propio Lovecraft: el escritor blanco y anglosajón, patriarcalista y racista que vistió sus miedos y frustraciones de engendros cósmicos —Azathoth, Yog-Sothoth, Nyarlathotep— que tiranizaban a la raza humana. Lovecraft, escritor genial y emblema *weird* es el no tan ignoto no-dios tentacular que hay que combatir y, en última instancia, sacrificar... (2021, para. 3)

Y añade:

Lo más curioso es que, justo cuando Lovecraft ha sido entronizado en el Olimpo de la alta cultura, también haya sido cuestionado por las nuevas escritoras del género. Mientras que escritores como Michel Houellebecq, Stephen King o Thomas Ligotti y filósofos del realismo especulativo como Nick Land, Reza Negarestani, Eugene Thacker o Graham Harman, teorizan su impacto hasta convertido en el heraldo oscuro de un nihilismo extincionista, que defiende que este colapso del capitaloceno es el apocalipsis definitivo... las escritoras (*anti*) *lovecraftianas* están empeñadas en darle la vuelta al mito,

como en la antología *Dreams from the Witch House: Female Voices of Lovecraftian Horror*, e, incluso, en ir más allá de la herejía: a problematizar el horror para trasmutarlo en motor de vida (2021, para.5)

Curiosamente la mentada Donna J. Haraway, con sus ideas sobre la ficción especulativa, participa en esa reinterpretación de la mitología lovecraftiana, como puede extraerse de su concepto del «Chthuluceno», proveniente de su obra *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (2015) — mencionada antes en una cita de Ana Llurba sobre la autora—, cuya raíz parte de Cthulhu, la mítica criatura del imaginario del *Maestro de Providence*.

No obstante, para bien o para mal, si algo queda claro es que el magisterio del universo lovecraftiano sigue presente en el horror, el fantástico y la ciencia ficción contemporáneos. He mencionado en este trabajo su influjo en el pensamiento de filósofos y teóricos que reflexionan sobre el horror partiendo de sus relatos y sobre todo de las ideas estéticas expuestas en su clásico ensayo *El terror en la literatura*. La idea de un mundo regido y gobernado por criaturas primigenias o de poderes extraños que permanecen ocultos sin que seamos conscientes de su existencia ha servido de fuente de inspiración para autores como Nick Land o Mark Fisher para hablar del capitalismo como de un ente *weird*. Precisamente Fisher es autor del ensayo *Lo raro y lo espeluznante* (2021), un texto fundamental para comprender el llamado *New Weird*, al cual se ha vinculado tanto a autoras del *boom* gótico como Ana Llurba o Mariana Enríquez como a otras que escriben en otras lenguas y géneros: Laura Fernández, Anna Starobinets o Carmen María Machado, señaladas acertadamente por la periodista, y también escritora *weird*, Beatriz García Guirado (García Guirado, 2022). Igualmente, cabría añadir a la lista a narradores como Thomas Ligotti o Margaret Atwood o al cineasta David Lynch.

Fisher no considera que lo «raro» y lo «espeluznante» sean géneros, sino más bien parece referirse a experiencias o a una función catártica, algo similar a lo que Burke postuló con su definición de lo sublime: «Son sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser. En todo caso, no llegan a ser géneros» (Fisher, 2021, p. 11). Lo raro y la espeluznante son, pues, sensaciones, no exclusivas a la estética del cine y la literatura de terror, ya que

pueden hallarse también en otros géneros —ciencia ficción, surrealismo— y artes no narrativas —música²⁰—. Por ello:

Lo que tienen en común lo raro y lo espeluznante es una cierta preocupación por lo extraño. Lo extraño; no lo terrorífico. [...] tiene más que ver con la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes [...] no sería acertado decir que lo raro y lo espeluznante son, por necesidad, algo terrorífico (2021, p. 10).

Para Fisher lo raro —*weird*—:

conlleva la sensación de algo *erróneo*: una entidad rara o un objeto que es tan extraño que nos hace sentir que no debería existir, o que, al menos, no debería existir aquí. Pues si tal entidad u objeto *está* aquí, las categorías que hasta ahora nos han servido para dar sentido al mundo dejan de ser válidas (2021, p. 19).

Mientras que lo espeluznante —*erie*—:

tiene que ver con las cuestiones metafísicas más fundamentales que pueden plantearse; preguntas relacionadas con la existencia y la no existencia. [...] La perspectiva de lo espeluznante nos puede dar acceso a las fuerzas que rigen la realidad mundana, pero que suelen estar escondidas, del mismo modo que nos puede abrir las puertas de espacios que están más allá de la realidad mundana (2021, pp. 15-16).

Tanto lo raro como lo espeluznante:

actúan a la inversa: nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior. [...] lo raro es *aquello que no debería estar allí*. Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo “doméstico” (incluso como su negación) [...] lo espeluznante está también intrínsecamente ligado con lo exterior; y aquí podemos entender lo exterior de un modo netamente empírico, o bien en un sentido abstracto más trascendental. [...] hallamos lo espeluznante con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humanos [...] lo espeluznante está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción (2021, pp. 12-13).

²⁰ Mark Fisher pone a la banda británica de rock The Fall como ejemplo de lo raro llevado a la música (2021, pp. 40-47).

Junto a estos modos de lo raro y lo espeluznante y el realismo especulativo se encuentran también presentes en el nuevo gótico el pensamiento de filósofos del horror como Eugene Thacker y Nick Land, la contracultura y el ocultismo²¹, los *creepypasta*²², las narrativas transmedia, las leyendas urbanas contemporáneas —especialmente las vinculadas al uso de las nuevas tecnologías, como las películas *snuff* o la *deep web*— o a la teoría de la hiperstición. En España, quien más ha escrito sobre este último asunto, de manera teórica y práctica a la vez, es Francisco Jota-Pérez. Para este autor la teoría de la hiperstición es «una propuesta de explicación de cómo algunas ideas y agregados semióticos se vuelven reales por sí mismos y mediante la naturalización»²³ (Íñiguez Pérez, 2020, para. 16).

Así pues, los textos contemporáneos de terror, incluidos los del nuevo gótico, se caracterizan, como ya se ha aludido, por su capacidad para traspasar los límites entre diferentes géneros. La novela *En la casa de los sueños* (2021), por ejemplo, de la autora norteamericana Carmen María Machado —que por sus orígenes cubanos ha sido incluida alguna vez en el canon del gótico latinoamericano, aunque escriba en inglés—, es una autoficción en la que denuncia la violencia conyugal desde una perspectiva *Queer* y en la que a la vez reflexiona sobre el propio texto ya sea sobre el propio uso del yo ficcional — formula cuestiones sobre cuándo debe finalizar un relato «biográfico»— o,

²¹ La llamada «ocultura» —que incluye un vasto campo que va desde el caoísmo, el satanismo, la magia tifoniana, el *New Age*, la brujería, etc.— y el pensamiento de magos como Aleister Crowley, Austin Osman Spare, Kenneth Grant, Alan Moore o de movimientos feministas como W.I.T.C.H. aparecen por estos de la misma manera que la teosofía y el espiritismo influyeron en el simbolismo y el decadentismo de entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Como muestra la presencia de rituales, conjuros, cultos a criaturas extrañas, sectas o pactos demoniacos en estos textos.

²² Los *creepypasta* son historias breves de terror que se comparten en internet y que pueden ser narradas mediante escritos, vídeos e incluso fotografías. Su carácter es transmedia, una gran cantidad de ellas suelen estar inspiradas en videojuegos —especialmente la saga *Pokemon*—, y suelen ser realizadas de manera anónima o colaborativa.

²³ Este autor define la hiperstición como «algo que acuñó y a lo que dio forma el CCRU, un grupo de investigación filosófica y lingüística de la universidad de Warwick, y en lo que algunos nos hemos metido creyendo que quizá podría ayudarnos a pensar una forma de salir del estancamiento temporal que habitamos, este paradigma en el que da la sensación de que el futuro se ha cancelado, en el que la brecha entre avance técnico y avance social es cada día más inmensa y teledirigida por la bestia lovecraftiana que es el capitalismo para perpetuarse alimentándose de nosotros hasta consumirnos por completo y luego viajar atrás en el tiempo para nutrirse de otra coordenada y así ir consumiendo la historia retroactivamente. [Este es] un buen ejemplo de objeto hipersticioso —que es como se denomina a los objetos de estudio de la teoría de la hiperstición—. [...] es todo un equilibrio entre ficción y realidad consensuada. No somos pocos los que sospechamos que el fenómeno en sí, la hiperstición, la superación de la superstición que la vuelve hecho, es algo de lo que se vienen sirviendo la mercadotecnia y la planificación política desde hace mucho, y por eso tratamos de reapropiárnosla, de algún modo, para usarla desde el arte y el activismo» (Íñiguez Pérez, 2020, para. 16-17).

incluso, para replantear los temas de lo gótico —a la vez que habla de su experiencia como víctima de violencia doméstica—:

Un texto necesita dos cosas para integrarse en el romanticismo gótico. Lo primero, «mujer más residencia». Según escribe la teórica del cine Mary Ann Doane, «el terror que debería ser por derecho externo a la domesticidad, se infiltra en la casa». La casa no es esencial para el maltrato doméstico, pero qué coño, ayuda: un espacio privado en el que los dramas privados tienen lugar, como dice el cliché, a puerta cerrada; [...]

Segundo elemento necesario: «Casarse con un desconocido». Sí, desconocidos, como apunto la teórica feminista de cine Diane Waldman, porque en la década de 1940 —punto álgido de películas del romanticismo gótico como *Rebeca*, *El castillo de Dragonwyck* o *Sospecha*— los hombres volvían de la guerra, y ya no resultaban familiares para las personas que habían dejado atrás (María Machado, 2021, p. 106).

Igualmente, señala que «hay un problema con lo gótico: es por naturaleza heteronormativo», salvo excepciones como *Carmilla* (1872) de Joseph Sherindan Le Fanu (2021, p. 107). Se aprecia, pues, en estos fragmentos cuestiones que se han señalado como características de las autoras del nuevo gótico latinoamericano y del feminismo especulativo, como la violencia de género, el espacio doméstico, el papel de la mujer en la cultura e incluso la homosexualidad. Esto casa con lo que señala Carlos Madrid cuando dice que es mucho lo «que guardan en común los libros que se agrupan bajo esta etiqueta. Temas como la muerte, la violencia sobre las mujeres, la importancia de las almas o el uso del terror» (Madrid, 2021, para. 8). Un terror que se utiliza para hablar de violencia, del dolor. Este habita en el cuerpo como el fantasma de historia gótico en la mansión y el castillo, es algo del pasado que queda ahí: las enfermedades, los traumas, las violaciones, como bien señala Ascanio (2020). Esta autora comenta que:

The body becomes an important metaphor and site for intervention in the discourses on nationalisms, and it is on the body that these women writers inscribe their politics of difference, kinship, and affection. The monster, the freak, the alien, the mutant, the grotesque, have all been read as metaphors that problematize the diverse politics of exclusion/ inclusion. Therefore, these global, gothic discourses have «for some time been paired in critical invocations of the unhomely or spectral legacies of imperialism and globalization». As Sugars and Turcotte claim: «This legacy, which appears in the form of unresolved memory traces and occluded histories resulting from the experience of colonial oppression, diasporic migration or national consolidation, is readily figured in

the form of ghosts or monsters that 'haunt' the nation/subject from without and within (2009: VII), (Ascanio, 2020, p. 129).

Ejemplos de esta manera de dar testimonio de los terrores desde el trauma los tenemos en relatos de no ficción como *Tienes que mirar* (2021) de Anna Starobinets, *La cronología del agua* (2018) Lydia Yuknavitch o en el ensayo *Reina del grito* (2020) de Desiree de Fez, una tendencia global pero que ha tenido bastante buena acogida en géneros considerados menores o escapistas como son la ciencia ficción, la fantasía y especialmente en el terror.

Volviendo al asunto del aspecto multiforme de este tipo de narraciones, cabe decir que es algo característico de la novela posmoderna en general. Pensemos, por citar dos ejemplos, en Antonio Orejudo o en Sabina Urraca, cuyas novelas poseen elementos que van más allá de la propia (auto)ficción —caso de *Un momento de descaso* (2010) o *Las niñas prodigio* (2017) respectivamente—. En el terreno del terror gótico, el norteamericano Garret Cook en *Un dios de paredes hambrientas* (2019) da una vuelta al género de casas encantadas al mezclarlo con el bizarro y el *splatter* y servirse de la perspectiva de la casa como narradora a la vez protagonista y cruel asesina, una especie de deidad que domina a todo quien habita en ella.

Por tanto, aunque herederas de una tradición cultural y narrativa fantástica y sobrenatural típicamente latinoamericana, que reconocen y reivindican, las autoras del nuevo gótico prestan también atención a los movimientos culturales de su tiempo y participan en ellos. Recurren al gótico y al feminismo especulativo por igual, ya que no son categorías excluyentes, para testimoniar la realidad que viven. No hay que pensar, pues, en una simple continuación de tendencias anteriores solo por abordar lo fantástico en unas coordenadas concretas.

6. ANÁLISIS

En este apartado analizo brevemente varios textos representativos del nuevo gótico latinoamericano de los que extraigo una serie de características para después compararlas con las ya señaladas de la narrativa gótica clásica y poder establecer cuánto hay de novedoso con respecto a este y qué elementos

determinarían la tendencia. Me fijo sobre todo en los aspectos señalados en los tres puntos que destaqué para hablar de los rasgos que definen el gótico clásico.

Debido a la gran cantidad de obras y de autoras y al límite de tiempo dado para la realización del presente trabajo, he escogido tan solo cinco autoras —en los casos de Mónica Ojeda y de Ana Llurba hablo de dos obras en lugar de una, mientras que en las tres restantes me ciño solo a un texto por cada escritora—. Mi criterio de selección se ha basado en las escritoras de mayor reconocimiento —Samantha Schweblin, Mariana Enríquez— y en aquellas que suelen aparecer mayormente en las listas confeccionadas en artículos sobre la tendencia —Mónica Ojeda, Giovanna Rivero, Ana Llurba—. Sin embargo, aunque han quedado fuera de la selección, quiero mencionar brevemente tres obras que he leído y consultado para el presente trabajo y que han debido ser descartadas por los límites espacio-temporales de este trabajo: *Malasangre* (2020), de la escritora venezolana Michelle Roche Rodríguez, una historia de vampiros ambientada en la Venezuela de 1920 y que juega con las ideas petróleo/sangre y vampiro/empresario a la vez que critica una sociedad patriarcal; *Cometierra* (2019), de la argentina Dolores Reyes, donde una joven ejerce de médium un tanto particular al poseer una habilidad que le permite averiguar en qué circunstancias falleció una persona al comer la tierra que la víctima pisó —descubre así toda una serie de historias de crímenes cometidos contra mujeres, incluida su propia madre, asesinada por su padre—; y el libro de cuentos *Sacrificios humanos* (2021), de la escritora ecuatoriana María Fernanda Ampuero, con inquietantes relatos sobre predicadores, la ouija y linajes malditos, no exentos de denuncia contra la violenta realidad que sufren las mujeres.

La extensión de tiempo para la realización del presente trabajo no me ha permitido, pues, investigar el tema de las diferentes concepciones de este nuevo gótico en Latinoamérica, para lo cual haría falta la lectura de un mayor número de obras de autoras provenientes de más países —en este trabajo solo recojo voces de tres argentinas, una boliviana y una ecuatoriana—. Igualmente, convendría comprobar si no se trataría de un fenómeno panhispánico, pues dos novelas recientes de autoras españolas bien podrían encajar temática y formalmente con todo lo expuesto, *Agujeros de sol* (2020) de Nieves Mories y *Carcoma* (2021) de Layla Martínez, ya que ambas obras se sirven del terror gótico y del feminismo especulativo y poseen elementos estilísticos comunes con

las obras que seguidamente comento. Además, como señala una cita anterior de Ana Llurba, las propias autoras no hacen una distinción, al menos de manera tajante, más si tenemos en cuenta que dentro del mismo concepto de gótico latinoamericano encontramos diferentes variedades; por no hablar de que en el mundo globalizado en que vivimos, autoras de uno y otro lado del charco se conocen, coinciden y participan en los mismos congresos y debates.

6.1. *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin

Desde su debut literario con *El núcleo del disturbio*, libro de cuentos publicado en el año 2002, y ganador del primer premio del Fondo Nacional de las Artes en su edición del 2001, la obra de Samanta Schweblin se ha convertido en una de las más traducidas —supera los veinte idiomas—, aclamadas y premiadas de la literatura argentina de los últimos veinte años —se ha alzado, entre otros, con premios de reconocido prestigio como el Tigre Juan, el Shirley Jackson, el Booker Internacional, el Juan Rulfo, el Casa de las Américas, etc.—. Schweblin ha escrito narrativa tanto en formato de cuento —*Pájaros en la boca* (2008), *Siete casas vacías* (2015)— como de novela —*Kentukis* (2018)—, y de entre toda ella sin duda la más galardonada y reconocida es su primera novela, *Distancia de rescate* (2014), la cual ha sido adaptada recientemente al cine.

En *Distancia de rescate*, Amanda, la protagonista, pasa unos días de vacaciones junto a su hija Nina en una casa de campo de un pequeño pueblo argentino dedicado a la agricultura, al cultivo de soja en concreto. Allí, conoce a Carla y a su hijo David, y descubre que tras la apacible calma del pueblo se esconde un terrible secreto.

Uno de los aspectos más interesantes es sin duda el punto de vista narrativo. La novela está estructurada en torno a la conversación que mantienen Amanda y David, «niño fantasma» e hijo de Carla. Este interroga a aquella para que recuerde y reconstruya los hechos que la llevaron a la pérdida de su hija. Entre las preguntas de David, con la cursiva como forma de señalar gráficamente la voz fantasmal —algo que retrotrae a William Faulkner en *El ruido y la furia* (1929) y su forma de introducir incisos mediante marcas tipográficas—, y los *flashbacks* de Amanda se compone estructuralmente *Distancia de rescate*. Es mediante estos interrogatorios de David a la protagonista donde se aprecia que el relato

cumple con un aspecto esencial del gótico por cuanto se trata de un género que se construye mediante una sucesión de enigmas (López Santos, 2008, p. 189), algo que Catalina Alejandra Forttes señala de esta novela: «El interrogatorio se relaciona con el develamiento del elemento oculto que produjo una tragedia – en la novela la pérdida de una hija y la inminente muerte de la madre» (Forttes, 2018, p. 150).

En su excelente artículo, Forttes vincula la novela de Schweblin con el género gótico, relacionándola con el *Frankenstein* de Mary Shelley y sus populares monstruo y creador por cuanto se trata de una «rescritura del conflicto entre tecnología y naturaleza representado por Shelley, pero sobre todo como una elaboración (en los tiempos del capitalismo global) en torno a la exclusión de la figura de la madre en la creación de lo monstruoso» (2018, p. 149), y pone el foco en la voz narradora de Amanda, la cual parece rayar la enajenación:

Las intensidades del sublime gótico son las de la esquizofrenia y el delirio, por lo que abundan entre los narradores del género los locos, los sonámbulos y los poseídos. Estos interlocutores poco fiables se materializan en la novela de Schweblin en una narradora que responde, dentro de un delirio febril, a preguntas que se le formulan desde un tiempo liminal entre la vida y la muerte (2018, p. 150).

A Amanda lo que más le preocupa es el bienestar de su hija Nina. Está siempre pendiente de ella, como explica al definir su noción de «distancia de rescate»:

Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería (Schweblin, 2014, p. 22).

No solo Amanda, Carla también sufre por el hecho de haber sido incapaz de proteger a su hijo. Esto plantea uno de los temas principales del relato, el papel doméstico de la mujer, en este caso madre, quien tiene la obligación de encargarse de velar por los cuidados de los hijos, un deber de la maternidad. Algo que contrasta con el papel de los padres, quienes en el relato aparecen ausentes, como si quisieran desentenderse o apartarse. Para Forttes, este orden

patriarcal que presenta el relato se termina de mostrar con «la mujer de la casa verde», un personaje que, como bien describe Forttes, con su papel de bruja, hechicera y santera, a la cual ni siquiera se refieren por su nombre, forma parte de la simbología patriarcal que critica la novela (Forttes, 2018, p. 156). Así pues, comparto con Forttes que en la novela «el elemento que más intranquiliza es la incapacidad de los personajes maternos para proteger a la vida nueva» (2018, p. 149). ¿Y frente a qué tienen que protegerlos?:

La madre, en esta novela, encarna el miedo ancestral de no ser capaz de ver, oler, sentir o intuir los peligros que acechan a la descendencia; sin embargo las razones que anulan su agencia son las mismas que Shelley identificó en el momento de representar los efectos de la mediación tecnológica en la producción de la vida. En la novela, la omnipresencia de la industria agro-tóxica en el campo argentino altera las posibilidades de regeneración de las ecologías naturales y culturales y rompe de paso el vínculo madre-naturaleza que garantiza no solo el alimento, sino la transmisión de la información y los saberes que protegen a las semillas y brotes de cada especie (2018, p. 149)

Esto introduce otro de los temas: la enfermedad, relacionada en este caso con el desastre ecológico, con el impacto del ser humano en la naturaleza. Schweblin realiza una feroz crítica a los monocultivos de soja en Argentina y los efectos nocivos de los herbicidas utilizados. Forttes, en su análisis de la novela, vincula este tema de la novela al caso real de los orígenes de la plantación de este tipo de leguminosa en 1996 en Argentina y su posterior denuncia por la parte de la Organización Mundial de la Salud debido al uso de pesticidas cancerígenos (Forttes, 2018, pp. 153-154). Estos llegan al agua y se convierten en un ser *raro* (*weird*), siguiendo la terminología de Mark Fisher, pues hablaríamos de una amenaza que está pero no se ve, es «aquello que no debería estar allí» (Fisher, 2021, p.12), no se observa al agente provocador. En *Distancia de rescate*, este hecho resulta especialmente trágico por cuanto afecta sobre todo a los más vulnerables: los niños. Carla y Amanda sufren ante la imposibilidad de proteger a sus retoños: los que no nacen enfermos acaban también siéndolo, no parece haber escapatoria. Señala Ascanio:

Over the last two decades Argentina's rural communities have reported skyrocketing rates of birth abnormalities, miscarriages and cancer. In the same period, genetically modified soy has blanketed the region. This is the agrotoxic landscape in which Samanta

Schweblin's unsettling novella *Distancia de rescate* unfolds. Schweblin writes in a spare and highly impressionistic style that embraces instability: of space, identity and the reader's trust. It is a deeply transnational work, about parental love, rapacious industrial agriculture and historic trauma, whose narrative instability viscerally recreates the insecurities of life in Argentine countryside today: El curanderismo, las pseudociencias, la cultura new age, los rituales y saberes rurales sustituyen a la medicina y otros conocimientos científicos propiamente dichos. También permiten introducir un componente sutilmente fantástico y el terror (...) la separación cuerpo-espíritu y la transmigración de las almas daría como resultado una nueva criatura como única posibilidad de salvación en un campo manipulado por la transgénesis (De Leone, 2017: 69). (Ascanio, 2020, p. 15).

David es uno de los tantos niños afectados en el pueblo, aquellos que caminan por las calles, con deformidades o poseídos, porque la enfermedad es presentada en el relato como una posesión:

[...] ¿Hay chicos sanos también, en el pueblo?

Hay algunos, sí.

¿Van al colegio?

Sí. Pero acá son pocos los chicos que nacen bien. [...] No hay médicos, y la mujer de la casa verde hace lo que puede (Schweblin, 2014, pp. 107-108).

La casa verde se convierte en el único lugar donde atender las urgencias médicas —posesiones—, como le dice Clara a Amanda:

—Ahí vamos a veces los que vivimos acá, porque sabemos que esos médicos que llaman desde la salita llegan varias horas después, y no saben ni pueden hacer nada de nada. Si es grave vamos a lo de “la mujer de la casa verde” (2014, p. 23).

La santería es la única manera que tienen de hacer frente a esa enfermedad —posesión— con la que los médicos corrientes no saben qué hacer. Para «curarlos», la mujer de la casa verde recurre a la transmigración, como sucedió con David cuando este se intoxicó y su madre intentó salvarlo. De nuevo Clara le cuenta a una incrédula Amanda:

—Dijo que el cuerpo de David no resistiría la intoxicación, que moriría, pero que podíamos intentar una migración.

—¿Una migración?

[...]

—Si mudáramos a tiempo el cuerpo de David a otro cuerpo, entonces parte de la intoxicación también se iría con él. Dividida en dos cuerpos había chances de superarla. No era algo seguro, pero a veces funcionaba.

—¿Cómo que a veces funcionaba? ¿Ya lo había hecho otras veces? (2014, pp. 26-27).

David y otros niños del pueblo viven, como diría Eugene Thacker, de manera blasfema, por cuanto son vida que vive pero que no debería estar viviendo (Thacker, 2015, p. 115). La línea entre la vida y la muerte desaparece, David, desde el espacio limbo en el que conversan, se dirige a Amanda no solo para que reconstruya la pérdida de su hija sino para anunciarle su muerte y por ello aquel recurre a la imagen simbólica de los gusanos, representación del deterioro y la podredumbre del cuerpo tras la muerte. Como dice Forttes: «Los gusanos que hormiguean bajo la piel y hacen temblar las manos una vez que se meten al cuerpo evocan la imagen que abrió la novela, estableciendo desde la primera línea la latencia de la muerte» (Forttes, 2018, p. 158).

A lo largo de la conversación, hasta que Amanda resuelve el enigma, David le hace recorrer los pasillos y abrir las puertas de su propia casa para recordar lo sucedido:

El difícil acceso al secreto que constituye lo real se manifiesta en términos estéticos y a nivel de trama a partir del momento en que madre e hija llegan a la casa de campo tantas veces representada por el gótico (2018, p. 152).

Cabe recordar asimismo que la casa que habita Amanda no es la clásica mansión vieja o rural, sino una casa de verano, con su piscina en la que pasa ratos conversando junto a Carla, alejada de los tópicos del gótico:

La casa no se está cayendo, ni tiene la grieta premonitora de “La caída de la casa de Usher”, pero una casa vacía rodeada de campo y desconocidos es en sí una situación ominosa para una mujer sola a cargo de un sujeto vulnerable. La trama de la novela se construye por lo tanto desde el momento en que la madre examina la casa en búsqueda de potenciales peligros para su hija, hasta la escena del envenenamiento, la posterior pérdida y la inminencia de la muerte (2014, p.152)

De hecho, el viaje hacia el lugar del misterio es aquí un viaje de vacaciones de verano a una casa de descanso. Nada que ver con paisajes tenebrosos y oscuros que atravesar para llegar al castillo.

Así pues, *Distancia de rescate* es un relato sobre la imposibilidad de proteger a los hijos frente a una amenaza oculta, pero conocida, originada por un desastre natural. Su mayor virtud es sin duda su capacidad para mantener el enigma hasta el final. Tanto por su forma de estar contada, compleja, con bastantes saltos espaciotemporales, como por el uso de la ambigüedad, resulta novedosa frente a los excesos del gótico, con sus imágenes y lenguaje recargado de descripciones. Schweblin propone una novela breve, de poco más de ciento veinte páginas, pero de tono poético, simbólico y un lenguaje sencillo, corriente, aunque experimental.

6.2. Nuestra parte de noche de Mariana Enríquez

Mariana Enríquez es probablemente la autora más conocida de literatura fantástica y de terror en letras hispanas en lo que va de siglo, aunque su fama no solo se remite al ámbito panhispánico, sino también al internacional, como muestran las traducciones de sus obras a diferentes lenguas o el hecho de que algunos de sus cuentos hayan llegado a aparecer en publicaciones de prestigio como *The New Yorker*²⁴. Es considerada la «reina del realismo gótico», término con el que le apodó Fabian Scherer en su artículo publicado el 19 de enero de 2020 en el diario argentino *La Nación* (Scherer, 2020). Por todo ello, su nombre siempre figura en las listas de autoras pertenecientes a esta tendencia. Periodista y escritora, Enríquez ha publicado tanto ensayo —*La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014, publicada en España en 2018), *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2013, publicada en España en 2021)— como libros de cuentos —*Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las coas que perdimos en el fuego* (2016)— y novelas —*Bajar es lo peor* (1995, adaptada al cine en 2002 por Leyla Grünberg y publicada recientemente en España), *Este es el mar* (2017)—. En unos y otros pululan fantasmas, fuerzas desconocidas y sobrenaturales que gobiernan el mundo y asuntos como la

²⁴ <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-llego-tambien-al-new-yorker-nid1966386/>

superstición, el ocultismo y la leyenda urbana. En los últimos cinco años ha recibido varios premios de literatura fantástica como el Celsius o el Kelvin 505, sin embargo, su galardón más importante llega en 2019 con la publicación de *Nuestra parte de noche*, la cual se alza con el premio Herralde. Esta obra de casi setecientas páginas es la más vasta y a la vez la más conseguida de su narrativa.

Nuestra parte de noche comienza con el viaje de huida de Juan junto a su hijo Gaspar con la finalidad de salvar a este de un futuro nada prometedor. Corre el año 1981 y lo que parece el intento de un padre por librar a su retoño del autoritario gobierno militar que rige Argentina en esos momentos²⁵, es también la marcha por evitar que este caiga en manos de la familia de su madre, Rosario, fallecida poco tiempo antes. Los Bradford, la familia materna de Gaspar, con sus abuelos Adolfo y Mercedes y la hermana de esta, Florence, a la cabeza, quieren hacerse con él al igual que lo hicieron con el padre. Padre e hijo poseen habilidades de médium, y los Bradford, agentes de poder en la clandestinidad, líderes de un culto secreto conocido como «la Orden» y adoradores de una entidad/deidad sobrenatural a la que llaman «la Oscuridad», necesitan de su poder para poder lograr su ansiado objetivo: la inmortalidad. Juan intenta no solo esconder a su hijo, sino también sus poderes ocultos para hacer creer a los Bradford que no posee las habilidades que ellos creen que ha heredado y utilizarla para sus funestos planes.

Se trata de una novela polifónica, pues cada capítulo está narrado desde un punto de vista y estilo diferentes: desde un narrador omnisciente con un constante uso del *flashback* y de construcciones en estilo indirecto libre que se entremezclan con los diálogos de los personajes —directos e indirectos— para los capítulos de los momentos protagonizados por Juan y Gaspar, tanto los momentos de huida como los momentos en que ya adulto decide enfrentarse a su familia e ir a la mansión de los Bradford; a la primera persona en los casos de Rosario, que narra sus hechos a modo de diario, incluido el cómo su familia llega a Juan, y de Olga, quien escribe un artículo de investigación que nunca llega a ver la luz y que se titula «El pozo de Zartú» sobre la familia Bradford. Estos dos capítulos funcionan en la novela de manera similar al recurso del manuscrito

²⁵ De 1976 a 1983, mediante un golpe de Estado, en Argentina se instaura un gobierno militar conocido como comúnmente el «Proceso» —el Proceso de Reorganización Nacional—. Durante este tiempo se comenten crímenes, como miles de ejecuciones o secuestros de niños, de los que se hace eco la novela de Mariana Enríquez.

encontrado, que rebelan y explican parcialmente al lector varias de las incógnitas de los primeros capítulos. Evidentemente, como heredera del gótico, todos estos recursos sirven para mantener un enigma hasta el final: el terrible y oscuro secreto de la familia Bradford, el destino de Gaspar del que su padre quería protegerlo.

Puede intuirse de lo contado hasta el momento que dos de los núcleos temáticos principales de *Nuestra parte de noche* son las relaciones familiares, especialmente el vínculo entre padre e hijo, y el poder que ejercen en el mundo fuerzas que desconocemos, ambos característicos de la narrativa gótica. Gaspar pasa gran parte del relato preguntándose por el extraño comportamiento de su padre, desconoce que realmente lo está protegiendo, lo cual lo lleva a sentir por él odio, indiferencia, ira, etc. A raíz de un incidente que sufre en su casa, llamada en el libro la «casa de la calle Villareal», en el cual desaparece una de sus amigas —su prima Adela, hija de Betty— poco a poco va descubriendo que en torno a él se suceden una serie de sucesos sobrenaturales vinculados con sus parientes: los poderes de médium de su padre y la organización secreta de su familia materna, la Orden. Gracias a su tío, el cual le cuida tras la muerte de su padre, conoce la verdad y es consciente de que ha heredado las habilidades mágicas de este. De la trama se extraen ya dos aspectos habituales de la narrativa gótica: por un lado, la sucesión de enigmas y misterios como hilo conductor de la historia y como forma de generar miedo; por otro, un personaje heredero de un linaje maldito.

El asunto del poder vinculado con organizaciones y cultos secretos que adoran a fuerzas superiores y sobrenaturales, los cuales utiliza para ejercer su tiranía, sirve para proponer dos tipos de terror en la novela: uno real y otro sobrenatural. Quizá por ello se le ha adjudicado el marbete de «realismo gótico» antes mencionado, una manera de referirse a un «terror elevado»²⁶, en el que se abordan asuntos de relieve o profundos, que se contraponen al «escapista», de mero entretenimiento. De ser así, el calificativo no puede ser más desacertado, no porque Enríquez no plantee temas «serios», sino porque ella

²⁶ Existe hoy día un debate por parte de la crítica, algo más en la de cine que en la literaria, por diferenciar entre un terror de tono serio frente a otro de simple entretenimiento. Basta con buscar «terror elevado» en un navegador para ver la cantidad de entradas que hay publicadas sobre el asunto.

misma se considera influida por ese tipo de literatura escapista que representa, por ejemplo, Stephen King, a quien otorga un gran valor literario²⁷:

hablamos de un autor que empezó su carrera con *Misery*, *Cementerio de animales*, *Carrie*, *El resplandor*, *La zona muerta*... No sé si eso puede ser superado, siquiera igualado, siendo como es uno de los comienzos de carrera más desconcertantes que he visto porque empieza genial y se mantiene genial durante muchísimo tiempo (Fernández, 2021, para. 2).

Mismamente, *It (Eso)* (1986), extensa novela de King, aborda, al igual que *Nuestra parte de noche*, al asunto de las fuerzas ocultas y sobrenaturales que habitan y dominan un lugar sin que el resto de habitantes sepan de su existencia.

En *Nuestra parte de noche* el mayor de los terrores *reales* lo representa el «Proceso». Este autoritario régimen militar que tuvo lugar en Argentina entre 1976 y 1983 es referenciado constantemente a lo largo del relato, ya que una parte importante de la novela transcurre durante ese periodo y afecta, para bien o mal, a los personajes, algunos de los cuales temen ser secuestrados: por ejemplo, Rosario, la madre de Gaspar, narra cómo ayuda al hermano de Juan a huir de Argentina hacia Brasil para escapar de ser ejecutado o secuestrado por sus ideas políticas. A través de la radio se entera Rosario del golpe de Estado, igual que Gaspar sabe de los secuestros por las noticias de la televisión. Sin embargo, ese terror real va de la mano del sobrenatural, pues los Bradford, una familia de fuera del país y con siglos de saberes ocultos aprendidos en Europa y África, y también de crímenes a sus espaldas, forman la Orden, una sociedad secreta ligada al régimen político de turno, como cuenta Rosario:

Mi abuelo fue el encargado de contarme la historia de la Orden. A los descendientes de las familias originales se nos llama hijos de la sangre y todos aprendemos nuestra historia gracias a los relatos de los mayores. [...] Mi abuelo, Santiago Bradford, nació en Argentina y heredó los campos y los yerbatales y los aserraderos y los barcos de la familia, que se hizo rica en el siglo XIX. ¿Cómo se hicieron ricos? Lo habitual: saqueo,

²⁷ Comenta Enríquez en una entrevista: «King es un autor sumamente popular y aún no tiene el reconocimiento literario que debería tener. Es uno de los mejores escribiendo en estos momentos. [...] Yo le daría el Premio Nobel a Stephen King. La calidad literaria es algo difícil de determinar. King escribe en varios géneros, terror, policial, fantasía... en Twitter siempre está recomendando libros. Es un hombre que vive de la literatura y que le enseñó a leer a una generación. Recuerdo cuando chica leía sus epígrafes donde nombraba a otros escritores. Construía una guía de lecturas» (García, 2019, para. 8-10).

sociedades con otros poderosos, entender de qué lado estar durante las guerras civiles y aliarse con políticos poderosos (Enríquez, 2019, p. 357).

Entre otras razones, los Bradford son ricos y poderosos gracias a que la Orden siempre ha estado situada del lado del poder. Rosario cuenta que cuando una parte de la familia decide mudarse a Argentina, en seguida logran tierras en favor de honores militares, entre ellos la mansión de Puerto Reyes, donde viven. Del mismo modo, cuando tiene lugar el golpe de Estado que impone el «Proceso», los Bradford se convierten en cómplices, tan solo por interés, aunque dentro de la familia hay miembros que no los toleran. Primero Rosario, luego Betty:

Betty era el nuevo problema, mi prima distanciada de la Orden desde hacía tantos años. ¿Por qué había sentido compasión por ella? Unos días atrás habíamos escuchado juntas, por la radio, el golpe de Estado. Ella lloró; por suerte mis padres estaban en alguna habitación alejada, porque seguro lo festejarían. Mi padre me había dicho, sin embargo, que debía tener cuidado con quienes habían tomado el poder (2019, p. 475).

Es a Betty, destrozada por la pérdida de su hija Adela y de su pareja Eduardo, a quien encuentra la periodista Olga y la que le da a entender que su familia es cómplice de la dictadura:

Mi nombre de guerra era Liliana Falco. Solo mi pareja sabía mi verdadera identidad y también nuestro jefe operativo, porque parte del plan, que fracasó, era secuestrar a alguien de mi familia para financiarnos. Mi familia, usted sabrá, es inmensamente rica. Son también unos terribles hijos de puta, cómplices de la dictadura, usaron sus medios y sus influencias para ayudar a desaparecer cuerpos. Por eso no me acerco a la gente que viene. Mi familia fue cómplice de los crímenes de muchos de sus seres queridos (p. 502).

Olga redacta su polémico artículo sobre el clan Bradford en base al testimonio de Betty, sin embargo, el poder evita que el texto pueda publicarse. En el texto, Betty hace referencia a que sus familiares «usaron sus medios y sus influencias para ayudar a desaparecer los cuerpos», se refiere aquí a la Oscuridad, una especie de poder o ente sobrenatural al que la Orden adora y del cual, mediante rituales, se sirven para acabar con la competencia, como recuerda Rosario Bradford:

Mi abuelo y algunos miembros mayores creen que lo que viene no es la Oscuridad en absoluto, sino un fragmento que se le parece, una sombra, aunque a veces una habitación entera se oscurece. No es la misma Oscuridad indomable que trae el médium, que habla y que corta y que toma. Es una copia, el otro lado del espejo: es falsa. Pero es muy eficaz para destruir, inexorable e impiadosa. En Misiones, la empresa yerbatera de mi padre tenía competencia, otra familia muy rica, que además cultivaba té. No había lugar para las dos. Mi madre se encargó de pedirle a la Oscuridad que los sacara del medio. La otra familia yerbatera tenía una casa hermosa, de columnas blancas neoclásicas, sobre una laguna: fuimos a verla cuando la destrucción se completó. El cielo era rosado y las palmeras proyectaban una sombra alargada sobre el agua. No nos quedamos con la casa: cuando algo es tocado por ese tipo de desdicha, es mejor abandonarlo. El hijo mayor, que heredaría todo, se ahogó en la laguna, frente a su palacio de la selva (2019, p. 369).

Estos vínculos entre poder y hechicería no son nuevos en la literatura argentina. Rafael Gutiérrez Girardot recuerda el caso de Perón:

Pues la modernización de la Argentina mostró su fragilidad con la aparición de Juan Domingo Perón, el caudillo militar cuyas armas eran el carisma de su esposa y un programa social llamado “justicialismo”, en el que se fundieron elementos fascistas con postulados de la doctrina social de la Iglesia. ¿Qué ocurrió en Argentina, qué fuerzas a impulsaron a ese descenso que comenzó a ser veloz con el peronismo asesorado por el “brujo” López Rega?» (Gutiérrez Girardot, 1991, p. 33)

Y menciona que uno de esos descensos, el de la Junta Militar, sirvió de inspiración para la novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial* (1984) (1991, p. 33). Como señala el periodista Eduardo Bravo, Perón, en su exilio madrileño, mantuvo a su lado a dos personajes considerados brujos José López Rega y José Cresto, este último padre espiritual de la que fue su segunda esposa, María Estela (Bravo, 2021, pp. 173-175). En su artículo, Bravo hace también referencia al traslado del cadáver embalsamado de Eva Perón de Argentina a España (pp. 175-177), hecho referido también en *Nuestra parte de noche*, al igual que el mundial de fútbol de 1986 celebrado en México, el cual ganó Argentina y en el que tuvo lugar la emblemática «mano de dios» de Maradona y la histórica victoria de la selección albiceleste frente a Inglaterra, un partido que tenía de fondo una cuestión política: las Malvinas.

Pero sin duda el objetivo principal de la Orden es lograr la inmortalidad, por ello necesitaron primero de Juan y, luego, de su hijo Gaspar. Rosario explica que la única forma de comunicarse con la Oscuridad es a través de un médium, el cual en estado de trance expresa lo que esta entidad quiere decir: «Por esas palabras llamamos médiums a los que traen a la Oscuridad aunque técnicamente deberían llamarse de otra manera, quizá sacerdotes o chamanes» (Enríquez, 2019, p. 359). La Orden descubre que la única manera de no abandonar este plano de la consciencia es a través de la transmigración: «La Oscuridad nos dice cómo hacer ese traslado y así mantenernos vivos para siempre» (2019, p. 644), dice Mercedes Bradford, quien añade luego: «Logramos muchas veces trasladar la conciencia, lo que no conseguimos es que permanezca» (2019, p. 644). Descubren igualmente que la única manera de que la transmigración funcione en el cuerpo de un descendiente, por lo tanto, para evitar la muerte en este plano de la consciencia es necesaria la migración a un familiar de sangre. Por ello, Mercedes, Florence y Adolfo desean a Gaspar. Sus cuerpos deteriorados, casi en podredumbre, por la vejez contrastan con la juventud del nieto. El cuerpo muere, la psique debe trasladarse.

Sin embargo, nadie sabe explicar a ciencia cierta qué es la Oscuridad. Resulta difícil de describir y saber qué pretende y hasta dónde llega su poder, como recuerda Rosario Bradford que una vez discutieron unos amigos, Juan y ella misma:

Laura nos contó, después, que había escuchado la voz de la Oscuridad. Se abrió un whisky y lo tomó del pico para agregar que no había entendido nada, en ninguna lengua, que le había resultado un idioma completamente desconocido. Nadie la entiende, amiga, le dijo Juan, que descansaba con los ojos cerrados pero perfectamente lúcido. El problema no es si es posible entenderla. El problema es si habla para nosotros o solamente habla en su abismo, si lo que habla es el hambre sobre el vacío. Si tiene algo más que la inteligencia de la tormenta o la tierra cuando tiembla. Si es algo más que una ciega, solo que nos parece iluminada porque no la conocemos (2019, p. 440).

La novela, pues, está plagada de referencias a la llamada ocultura²⁸ y a términos ocultistas y mágicos. Junto con la transmigración, a lo largo del relato

²⁸ Fue un término acuñado por Genesis P-Orridge para referirse a la cultura alrededor del mundo de la magia y el ocultismo. Resulta de especial interés el siguiente artículo de *Babelia* escrito por Silvia Hernando

se mencionan técnicas como la gnosis, las invocaciones, los rituales, la magia sexual o el tarot. Se habla también de arcanos, de órdenes como el sendero de la mano izquierda, de nombres vinculados a lo oculto como Aleister Crowley o Helena Blavatsky, de artistas y escritores vinculados a tales creencias como William Blake o William Butler Yeats. Igualmente, a la cultura *New Age*, del consumo de ácido y de otras sustancias para buscar estados alterados de consciencia, herederos de la máxima de Crowley: «amor es la ley, amor bajo voluntad».

Ligada a este interés por lo oculto se encuentra el aspecto sobrenatural del relato. Al buscar la conexión con otras entidades surge los fantasmas, Gaspar los ve constantemente: su prima Adela, su padre una vez muere. Con la primera tiene lugar el famoso incidente en la casa de la calle Villareal, en el que la hija de Betty desaparece tras enfrentarse con la Oscuridad —ya en una ocasión anterior se cruzó con ella y perdió un brazo—. La casa, elemento gótico, posee un importante papel en la ambientación, casi como un ente vivo. Hay dos en el relato: la mansión Bradford, en la provincia de Misiones, y la casa de la calle Villareal. La primera «fue construida en los años veinte, cuando la familia Bradford extender sus negocios de cultivo [...] a la yerba mate» (2019, p. 112), y se encuentra cercana a la selva, terreno en el que habita la Oscuridad, como comenta Betty, con tono como desequilibrada, a Olga:

—¿Usted sabe lo que hay en esta selva? Yo tampoco. Nunca lo entendí del todo. Es grande y terrible. Es voraz. Mi familia lo venera desde hace cientos de años. Lo que vive en esta selva, que ahora está dormido, se llevó el brazo de mi hija y la marcó como propia. (2019, pp. 504-505).

Por otro lado, hay «muchas historias sobre la casa de la calle Villarreal» (2019, p. 248). Pablo y Vicky, amigos de Gaspar, junto a Adela, antes de desaparecer, hablan de esas historias antes de entrar en el edificio, en una escena típica de relato de terror sobre adolescentes que se adentran en una casa encantada:

Gaspar suspiró.

en el que menciona, entre otros hitos artísticos influidos por la ocultura, *Nuestra parte de noche*: <https://elpais.com/babelia/2022-01-15/y-se-hizo-la-luz-sobre-la-ocultura.html>

—Se llenaron la cabeza con lo que se cuenta en el barrio de la casa.

—¿A vos no te da miedo? —preguntó Adela—. Mi mamá dice que es raro que no te dé miedo.

—Me da un poco de miedo —dijo—. Yo también esto sugestionado.

—¿Sabés alguna historia? —quiso saber Vicky.

—Hay muchas —dijo Pablo—. Mi mamá dice que los dueños tapiaron la casa porque no querían que nadie entrase, porque a ellos les pasaron cosas horribles ahí. No me quiero decir cuáles eran las cosas horribles (2019, pp. 270-271).

Una vez entran descubren una casa que parece mutar, cuyo interior no concuerda en tamaño con el exterior, como recoge Olga Gallardo en su artículo nunca publicado de otro que sí lo fue sobre el caso para una revista llamada *Panorama* y escrito por un tal Guillermo Triuso, con el que se telefoneó:

Lo que sí señaló, en la conversación telefónica, fue su perplejidad ante las declaraciones de los chicos acerca de las dimensiones de la casa. La casa de la calle Villarreal nº 525 tiene 40 metros cuadrados, 44 para ser exactos, más 10 metros cuadrados extra repartidos entre el pequeño jardín de la entrada y un patio trasero que incluye un sencillo galpón, según los planos originales, accesibles en los archivos del municipio. La distribución, además, es muy sencilla: un ambiente de usos múltiples en la entrada, una cocina con espacio para el comedor diario, una única habitación y un baño. Los chicos hablan de ambientes amplísimos, pasillos y varias habitaciones. No hay duda de que ingresaron en esa casa y no en otra. Es decir: declararon que era mucho más grande por dentro que por fuera, una imposibilidad física (2019, p. 511).

Dentro de la casa cobran importancia las puertas y las ventanas que se abren, las cortinas que se bajan, y que desvelan aspectos escondidos, como le sucede a Pablo cuando descubre los comportamientos extraños de Juan, el padre de Gaspar:

Había un hombre en la sala abriendo las cortinas y las ventanas. Bajo la luz de la luna —el patio del fondo no estaba iluminado—, Pablo vio que estaba desnudo. Enseguida, el padre de Gaspar salió de una de las habitaciones. Él también estaba desnudo y a Pablo le pareció enorme bajo la luz plateada, altísimo y fuerte. El hombre que había abierto las ventanas también era alto, no tanto; se acercó a uno de los extremos de la sala, se agachó y encendió una vela. Pablo, claro, no las había visto, pero siguiente el movimiento del hombre desnudo —que era canoso aunque no tenía cara de viejo, para nada, parecía de la edad de su papá o apenas mayor— contó siete. Siete velas. Y entonces vio que había un dibujo en el piso de la sala vacía: un círculo blanco con

algo trazado adentro que Pablo no podía distinguir del todo. Rayas, unos círculos. (2019, p. 222).

Nuestra parte de noche es una obra que, por su complejidad, su extensión y la multitud de temas que aborda requiere un análisis mucho más detallado, aquí tan solo me he fijado en los elementos góticos, entre ellos: el mal heredado, la casa, lo oculto, los fantasmas, etc.

6.3. *Nefando* y *Las voladoras* de Mónica Ojeda

Mónica Ojeda es considerada una de las voces más prometedoras de las letras hispanas²⁹. Suele ser invitada a conferencias para hablar sobre el nuevo *boom*, sus obras han tenido muy buena aceptación por parte de la crítica³⁰ y han recibido premios de importancia, llegando incluso a finalista del premio de novela Vargas Llosa por *Mandíbula* en el año 2018. Ha escrito poesía —*El ciclo de las piedras* (2015), *Historia de la leche* (2019)—, libros de cuentos —*Las voladoras* (2020)— y novelas —*La desfiguración Silva* (2014), *Nefando* (2016) y *Mandíbula* (2018)—. Para este trabajo he escogido la novela *Nefando*, aunque también comento brevemente el libro de cuentos *Las voladoras*, ya que esta antología supone una puesta en práctica de lo que la autora define como «gótico andino».

La novela versa sobre la investigación en torno a un polémico videojuego, *Nefando*, colgado en la *deep web* y creado por los hermanos Terán, Cecilia, Irene y Emilio, el cual incluía imágenes reales de abusos sexuales y de pederastia. La sinopsis ya nos da el enigma que estructura la trama: ¿qué motivo llevó a los Terán a confeccionar semejante artefacto? *Nefando* reconstruye los hechos en base a diferentes fuentes que permiten dar una idea de lo ocurrido: entrevistas con amigos y compañeros de piso —El Cuco, Kiki—, diarios personales, dibujos, testimonios en foros de internet de usuarios que jugaron a *Nefando*, etc. Hay incluso una novela dentro de la novela, escrita por el personaje Iván Herrera y

²⁹ Ha sido incluida en varias ocasiones entre las voces más prometedoras de la literatura un español, un ejemplo: https://www.eldiario.es/cultura/revista-granta-elige-25-autores-autoras-menores-35-anos-conquistar-literatura-espanol_1_7385194.html

³⁰ *Nefando*, por ejemplo, ha gozado de elogiosas reseñas de críticos como José Antonio Masoliver Ródenas —<https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20180615/45132797404/nido-de-cucarachas.html>— y Alberto Olmos —https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-10-12/nefando-libro-miedo-asco-peli-japonesa_1273495/—.

que trata sobre el deseo de castración y el dolor de no vivir en el cuerpo deseado. Se trata, por tanto, de una narración polifónica, en la que la diversidad de discursos permite dar una idea de lo ocurrido.

Mónica Ojeda experimenta con diferentes registros lingüísticos, no solo por el diálogo, la narración e incluso el tono como de leyenda urbana, cercano al *creepypasta*, que hay tras las descripciones en foros de internet de quienes aseguran haber probado el juego, y por supuesto la habilidad de darle una gran coherencia a formas de escritura tan diversas, sino también por el manejo de los diferentes niveles dialécticos y sociolingüísticos de los personajes: hay personajes mejicanos, españoles, ecuatorianos, etc. Incluso juega con la disposición de los párrafos. Alberto Olmos, en su reseña de la novela, destacó este aspecto:

Entreverados con las entrevistas, figuran los relatos autónomos de cada uno de los personajes, todos ellos con su propia voz, estilo y apuesta formal. Aquí, Ojeda demuestra un inexpugnable dominio del idioma, una enorme valentía moral (hay escenas escabrosas que, en estos tiempos mojigatos, casi nadie se atreve ya a poner en los libros) y, sobre todo, una gran versatilidad narrativa (Olmos, 2016, para. 10).

Con la «valentía moral», Olmos se refiere a que en la novela lo oculto cuando sale a luz aparece de una manera explícita. *Nefando* trata sobre nuestra relación con la violencia, la podredumbre de lo humano, el subconsciente, las filias ocultas, la moralidad y los tabúes. Asuntos generalmente rechazados en público pero no es privado, es decir, con el disfrute de lo perverso. Kiki reflexiona sobre ello al hablar de la cultura occidental como cultura BDSM y ejemplifica con las historias de santas mártires:

—A lo que voy es que muchas cuestiones que consideramos perversas se pueden volver sublimes, para algunos, en el arte de la iconografía cristiana, y para otros en obras literarias o plásticas o performáticas (Ojeda, 2016, p. 35).

La novela aborda la cuestión de lo «sublime» en aspectos tabú, inmorales, cuando no criminales, del placer estético que puede producir el terror más absoluto, algo que guarda relación con lo que López Santos señala de la primera narrativa gótica:

Los escritores góticos, entonces, una vez recogido todo este bagaje social y cultural, tomaron el tema del dolor humano como motivo recurrente y lo adornaron con todos los horrores de la corrupción física y del pecado, pretendiendo enfrentar al lector con todo aquello que le abominaba y, así, neutralizar su terrible miedo al sufrimiento humano mediante la fascinación (López Santos, 2008, pp. 195-196).

Son los propios personajes de *Nefando* quienes lanzan profundas reflexiones sobre el tema, como por ejemplo hace Kiki:

Tenía que ser posible crear un lenguaje que no se remordiera. Su intención, la más honesta de todas, era la de explorar lo inquietante; la de decir todo lo que no podía decirse. *¿Hay algo más humano que los deseos y los temores y la indiferencia a los deseos y a los temores de otros?* En lo prohibido estaba todo principio creador. *La literatura no puede distraerse con elefantes, tiene que apartarlos y ver al acróbata caído, interesarse por su sufrimiento, por la mueca de dolor con la que lo llevan tras bambalinas porque desentona, porque rompe la armonía, porque obsceniza el espectáculo.* En lo prohibido se acurrucaba, temerosa, la sintaxis social (Ojeda, 2016, p. 14).

Del mismo modo, El Cuco comenta sobre *Nefando* —obra de la que fue programador, un encargo de los hermanos Terán—:

Pero *Nefando* causó repugnancia, sí. ¡Vaya si la causó! Te lo aseguro. Supongo que todos no sentimos atraídos hacia lo que nos provoca repulsión y queremos espantarnos aunque no nos guste admitir que el espanto es placentero. Así somos, sí: criaturas complejas (2016, p. 89).

Al estar prohibido, el propio videojuego *Nefando*, quedó destinado a la *deep web*, al sótano y profundidades de la red. El Cuco reflexiona sobre la relación de la gente con esta:

La única diferencia es que en el ciber mundo todos nos atrevemos, al menos una vez, a ser criminales o moralmente incorrectos, pero incluso cuando lo hacemos sentimos vergüenza, como si fuéramos incapaces de pensar fuera del formato de origen (2016, p. 70).

Internet es el espacio donde el ser humano se olvida de la moral y parece sentirse a gusto siendo criminal, bajo el amparo del anonimato, donde se acerca a aquello que no se atreve a conocer en la vida real, física. *Nefando* tiene así,

pues, un aspecto metaliterario en el que reflexiona sobre los propios temas que trata, con escenas de violaciones, de pederastia, coprofagia, escatología o desmembramientos, y que lanza al lector profundas cuestiones sobre la recepción de este tipo de historias.

Sin embargo, las imágenes que aparecen en el videojuego no son unas cualquiera, sino que pertenecen a grabaciones de abusos y violaciones que los hermanos Terán sufrieron por parte de su padre. Un trauma que tienen registrado en cintas de video, un pasado al que pueden volver con solo darle al botón de *play*. Sin duda un tormento, pero con el que según Iván Herrera supieron lidiar:

—No sentían pena de sí mismos. Ninguno de los tres era de esa clase de güeyes lastimeros. Hablaban del cabrón de su viejo de la misma manera que yo te hablaría ahora del mío. Si te digo la verdad, creo que no les parecía tan grave lo que su viejo les hizo. Quiero decir que no se lo tomaban como si fuera el fin del mundo. Tampoco les daba vergüenza contarlo a quien quisiera escucharlos o estuviera dispuesto a hacerlo. Y no es que se lo contaran a cualquiera, pero me lo contaron a mí y yo nunca fui amigo suyo: sólo vivíamos juntos. Quizás aceptaron su pasado porque al final les trajo cosas buenas. Su relación, no sé.

—Sí, eso ya lo sé.

—Tampoco odiaban a sus viejos. Los despreciaban y los utilizaban, pero no los odiaban. O quizás sabían ocultar muy bien todo su odio y vivir fuera de él, lo cual es bueno (2016, p. 135).

Otro de los asuntos es la manera de abordar el dolor, he señalado antes el comentario de Kiki ante la idea de una cultura occidental, cristiana, llena de representaciones de santas mártires, igualmente el hecho de crear el videojuego puede verse como una manera de los Terán de lidiar con el dolor sufrido, por muy peculiar que sea. No obstante, a lo largo de la novela, los personajes reflexionan sobre cómo expresarlo en palabras su forma de sentirlo, por ejemplo Kiki:

Yo quería escribir la historia de una mujer cuyo único propósito en la vida fuera el de encarnar el dolor de todas las mujeres del mundo. No el de los hombres, ojo: a ella se le habría hecho inconcebible sufrir como un hombre. En cambio, sentir el dolor de otras mujeres, al menos de unas cuantas, le parecía una meta posible y atractiva. Sé que esto es delimitar el dolor alrededor del género y del sexo, pero así era el personaje y allí estaba

la metáfora, que yo quería crear. Mi intención era decir que el dolor es intransferible e incomunicable, sí, pero su experiencia no (2016, p. 80).

La cual se da cuenta de la complejidad del asunto:

La cosa es que me encontré vacía de palabras. No podía decirlo. Jamás en toda mi chingada vida me había sentido tan frustrada. A mi mente sólo venían metáforas imprecisas: explosión, desgarramiento, ardor, y cada una de ellas correspondía a una realidad ajena a la de mi experiencia. Desgarramiento, por ejemplo: eso era lo que me había pasado, yo me había roto, pero, ¿cómo se siente una persona desgarrada? Decir que sentí un desgarramiento no era explicar mi dolor (2016, pp. 81-82)

En cuanto a la casa, los tres hermanos Terán comparten vivienda con otros tres jóvenes más: Kiki, El Cuco y Iván. El espacio principal es un piso de estudiantes de Barcelona, aunque lo oculto se encuentra más bien en la habitación de los hermanos, al igual que *Nefando* se aloja en la *deep web*, la estancia escondida dentro de la enorme mansión de internet. No hay nada sobrenatural. Lo desconocido, lo extraño, viene del propio ser humano y sus asuntos turbios.

Nefando, entre otras cosas, es una novela que propone reflexiones sobre la propia literatura de terror, sobre la experiencia estética de lo prohibido y sobre cómo materializar de manera expresiva y estética el dolor. Del mismo modo, es una obra terrorífica por cuanto desagradan sus imágenes al mismo tiempo que mantiene el interés por el intrigante relato de investigación sobre el videojuego creado por los hermanos Terán, por no hablar de su interesante estilo narrativo y lingüístico.

Por su parte, quiero mencionar aunque sea de pasada *Las voladoras*, libro de cuentos que supone la última obra narrativa publicada por la autora hasta la fecha, por la razón de que la propia autora la cita como una obra de «gótico andino»:

un tipo de literatura que trabaja la violencia (y por tanto el miedo) generada en una zona geográfica específica: la Cordillera de los Andes, con todas sus narraciones, mitos, símbolos y su desnuda contemporaneidad. En cualquier caso, entiendo el gótico andino como una literatura que aborda la violencia y los miedos particulares de ese territorio, con toda su historia y su contexto» (Pina, 2021, para.9).

Al igual que en *Nefando*, los relatos que componen esta obra destacan por su cuidado estilo, experimental a ratos —en varios relatos se juega con la disposición de los textos, casi habría que hablar de metros y no de párrafos—, en el que lo poético no está reñido con lo gore y lo escatológico, pues abundan por sus páginas escenas con mucha sangre, cuerpos desmembrados, violencia, excrecencias del cuerpo humano, etc.

Entre esos miedos que cita Ojeda se encuentran el machismo y las violencias contra el cuerpo de las mujeres en «Sangre coagulada» y «Soroche» y la experiencia del dolor en «Slasher», en el que dos hermanas gemelas tratan de experimentar con sensaciones extremas para alcanzar lo inefable.

En este relato aparecen varias escenas con desmembramientos, partes del cuerpo humana arrancadas, una especie de constante en la que lo gore crea imágenes de un gran impacto y que se encuentra en prácticamente todos los relatos de *Las voladoras*: en «Caninos» hay una niña que duerme con la dentadura de su padre o en «Cabeza voladora», como de su título se puede intuir, una profesora se encuentra con la cabeza desmembrada de la hija de su vecino. Este relato resulta interesante por cuanto habla de la vida cotidiana a pesar de tener la muerte al lado y del morbo de los medios de comunicación y las redes sociales ante un crimen violento:

Para regresar tuvo que evadir a los periodistas —«¿Qué sintió usted al ver la cabeza de la niña?», «¿Qué tan cercana era a sus vecinos?», «¿Conocía usted al doctor Gutiérrez?», «¿Era él un hombre agresivo?», «¿Cómo describiría la relación entre el doctor y su hija?», «¿Va a cambiarse de barrio?»— (Ojeda, 2020, p. 33).

Igualmente, el tema de los sentidos que nos produce el ver imágenes extremas, el conflicto placer/repulsión, cuando la protagonista observa la cabeza cercenada:

Remordimiento porque, de vez en cuando, miraba con extraño y desconocido placer la fotografía que le tomó a la cabeza de Guadalupe poco antes de que llegara la patrulla.

Repulsión y atracción: reconocimiento de lo ajeno en ella misma creciendo igual que un vientre lleno de víboras (2020, p. 38).

«Soroche» es de los relatos más interesantes. A través de los testimonios de un grupo de mujeres se reconstruye la historia de Ana y las razones por las

cuales esta se lanza al vacío durante una excursión por la montaña con sus amigas. Se trata de una pieza que aborda el odio hacia el propio cuerpo por la gordofobia, y el dolor que produce tal abuso, en este caso una filmación pornográfica que se hizo viral y en el que la protagonista, Ana, es humillada por su marido, con quien sale en el video:

¿Crees que no sé cómo se ven mis senos? Probablemente haya visto el vídeo más veces que tú y más que ninguna otra persona. Una y otra vez, llorando, gritando, halándome de los pelos. Sé muy bien cómo me veo. Sé lo que piensan: que soy una vieja gorda y asquerosa. Eso es lo que piensan: que soy una vaca de ubres caídas y grotescas. Una vaca repugnante que muge. Muuu (2020, p. 82).

Lo místico y la hechicería también tienen presencia en el relato «El mundo de arriba y el mundo de abajo», donde un chamán intenta recuperar la vida de su hija mediante conjuros.

Tanto *Las voladoras* como *Nefando* comparten ideas de dar voz a testimonios de violencia, que permanecen en la oscuridad queriendo salir a la luz. Su cuidado por lo poético no está reñido con elementos como lo grotesco y lo escatológico. Por ello, Ojeda destaca por su magnífico uso del lenguaje: el buen manejo de los diferentes discursos lingüísticos y dialectos y sociolectos; pero también por el magnífico uso de la experimentación y de lo explícito para incomodar al lector.

6.4. «La mansedumbre» y «Pez, tortuga, buitres» de Giovanna Rivero

Según figura en la biografía de su libro *Tierra fresca de su tumba* (2021), la escritora boliviana Giovanna Rivero reside en EE. UU. y es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Florida. Ha publicado libros de cuentos —*Para comerte mejor* (2015, aunque publicado en España en 2020 por la editorial Aristas Martínez), *Las bestias* (1997)—, narrativa juvenil —*Lo más oscuro del bosque* (2015)— y novela —*Tukzon* (2008), *98 segundos sin sombra* (2014)—, y además es frecuentemente invitada a ciclos de conferencias sobre el nuevo *boom* relacionado con las autoras del gótico latinoamericano contemporáneo.

Tierra fresca de su tumba es hasta la fecha su último libro publicado. Se trata de una obra que recoge seis relatos, de entre los cuales he escogido tan solo

dos para comentar: «La mansedumbre» y «Pez, tortuga, buitres». No obstante, resulta de interés referir aunque de pasada, por incluir aspectos formales y temático de lo gótico, tanto «Piel de asno» —un relato curioso sobre la migración, por cuanto la protagonista se dirige a un vosotros, ya que narra desde la tribuna de una congregación góspel— como «Hermano ciervo» —una mujer observa como su marido va poco a poco deteriorándose hasta fallecer, tras haberse ofrecido este, debido a la mala situación económica de la pareja, a que practiquen un experimento de laboratorio en él—. En todos ellos se aprecian aspectos también presentes en «La mansedumbre» y «Pez, tortuga, buitres» y que resultan característicos de la autora y del gótico: lo religioso, la podredumbre del cuerpo, las relaciones familiares, la capacidad de decisión de la mujer frente a una sociedad patriarcal, etc.

«La mansedumbre» es la historia de una joven adolescente, Elise Lowen, que vive en una congregación menonita y que un día se descubre que ha quedado embarazada mientras dormía, lo cual supone un escándalo para su familia y congregación y sirve de motor narrativo, de enigma que se va resolviendo.

Narrativamente es un relato bastante clásico, contado desde una perspectiva omnisciente, aunque alternando con diálogos en cursiva que funcionan a modo de *flashback*. En «La mansedumbre» lo sobrenatural no es tal, es decir, cuando se habla de «demonio» en verdad se hace de una persona. Se utiliza la figura de este en un sentido religioso, cristiano, para hablar de la maldad. Como dije al recoger las características de lo gótico, el demonio en este caso tendría que ver con la definición que da Henri Michaux de este al decir que se trata de «una formación, una idealización casi siempre vaga que cada uno compone sin darse cuenta, con su tendencia característica a la oposición, sin percatarse de ello más que en momentos sumamente raros, causantes de grandes trastornos» (Michaux, 2015, p.77), es decir, una forma de hablar metafóricamente del en un sentido cristiano. La violación se explica como si la hubiera hecho el diablo, como discute Elise con el Pastor.

—La verdad siempre es más grande que los siervos. Y más si la sierva se ha distraído, si no se ha cuidado como lo exige el Señor. Nosotros vamos a determinar cuál es la verdad. Según hemos grabado en tu primer testimonio, tú estabas sumida en un sopor extraño como si hubieras ofrecido tu voluntad al diablo.

—Yo jamás le ofrecería mi voluntad al diablo, Pastor Jacob.

—No digas “jamás”, Elise. Somos débiles. Tú eres muy débil, ya ves (Rivero, 2021, p. 9).

Aunque víctima, Elise es también pecadora como mujer, por eso lo de «débil». Lo que para ella supone una pérdida de la inocencia, para su familia y congregación es una deshonra, pues el sexo extramatrimonial es pecado. La lujuria es un castigo, pero no igual para hombres que para mujeres. Es algo que ocultar, una deshonra. Su espacio es el hogar, las labores domésticas. Tampoco le está permitido abortar, y tiene que seguir con el fruto del pecado, a pesar de la incoherencia que este hecho supone:

—Tienen que recogerse mucho. Hay que mirar adentro, a las cosas del hogar. Por un tiempo no trabajarás en la tierra ni en la quesería de tu padre. Puedes perfeccionar otras virtudes, Elise. La asamblea va a hacer algunos negocios con la gente de Urubichá. Ellos tejen hamacas coloridas, pero son malos con las flores, con las representaciones de la naturaleza, que es siempre el mejor adorno. Tú puedes tejer o bordar piezas así, modelos humildes y armoniosos que agraden al Señor. Todo desde la cabaña. Ahora tendrás que cuidar ese fruto, ¿verdad?

—¿Este... fruto?

—Es tuyo, Elise. Si el Señor permite sus latidos en tu seno joven, hay que dar gracias. Es fruto de tu cuerpo.

—Pero... ¿acaso este fruto no es del diablo, Pastor Jacob? ¿No es el fruto de esa seducción que dice usted? (2021, p.13)

Este hecho muestra la incapacidad de la mujer para decidir sobre sí misma, sobre su futuro. El pastor Jacob de nuevo le dice: «No tendrás esposo, es verdad, [...] pero tendrás un hijo, un fruto» (2021, p.16). El tema del cuerpo en este relato tiene que ver con la imposibilidad de la propia mujer de decidir sobre algo que es suyo. Pero no solo son sus padres, el biológico y el espiritual, quienes dominan el destino de Elise, también Joshua Klassen, aquel que la violó mientras dormía, a medida que avanza el relato descubrimos que él es el enigma:

Serás mi mujer. Yo entraré en tus noches, en tu cuerpo, en tu cuello. Siempre. Entraré, Elise. Y tomas la mano joven de Elise y con ella rodea el miembro hinchado, la obliga a conocer, incluso en la inconsciencia vil, que es en ese áspid donde el diablo

fermenta lo suyo. Hueles a ternero, Elise. Así me gusta. Así. Y tu llanto, Elise, cuánto me enciende. Anda, llórame en la oreja, ternerita Lowen (2021, pp. 24-25).

Al estar ambientado en el espacio de una secta, lo religioso es omnipresente, vinculado además a lo patriarcal.

Para finalizar, «La mansedumbre» se asemejaría a lo que Eugene Thacker señala de Ann Radcliffe por cuanto lo sobrenatural en el relato desaparece en cuanto se resuelve el enigma en el desenlace, es decir, hablaríamos de un gótico racional, pues «ese género de ficciones, lo numinoso es efímero» ya que puede tener «causas naturales y racionales ([...] *Los misterios de Udolfo*) (Thacker, 2015, p. 123).

Por tanto, se trata de un relato en el que lo gótico sirve para denunciar el orden patriarcal, vinculado a lo religioso, en el que la mujer no tiene derecho a decidir sobre sí misma incluso en casos flagrantes de violencia.

En cambio, «Pez tortuga buitre» es un relato en el que una madre cuyo hijo fallecido en un desastre marítimo, interroga a un superviviente de ese mismo suceso. La madre quiere saber cómo sucedió todo, cómo fueron los últimos instantes en vida de su retoño, a partir de ahí va creándose una serie de interrogantes que se van revelando con los recuerdos del superviviente.

El instinto de supervivencia es pues el tema. Su protagonista narra los hechos que lo llevaron a terminar por recurrir al canibalismo, para poder seguir con vida. El hambre como dolor:

Esa hambre, señora, le juro, uno no la puede decir con palabras. Después de comer algo, peces o tortugas, yo le decía a Coronado... a Elías, a su hijo. Que nos durmiéramos de un solo. Es que lo que más costaba era dormirse escuchando crujir las propias tripas y luego ese dolor de fuego en la barriga, señora, los calambres que nos retorcían (Rivero, 2021, p. 43-44).

Lo hace para poder vivir, para acabar con el dolor del hambre. No mata a su compañero, sino que se deteriora él solo y lo hace cuando ya este ha fallecido:

Pero Elías, no le voy a mentir, apenas tragaba, se fue descarnando el pobre, bien rápido, le digo

Descarnado...

Sí, muy flaco. El cuero sobre el hueso, señora (2021, p. 44).

La imagen del «descarnamiento» de su hijo crea un sentimiento de dolor y de venganza en la madre, la cual plantea al final del cuento al superviviente un acertijo final: una de las tortillas que ha preparado para el encuentro estaba envenenado, debe averiguar si ha comido de ella. Lo hace porque ya que no tiene cuerpo que enterrar:

Una de estas tortillas, dijo la mujer, está envenenada. Se lo digo para que usted sepa a lo que se atiene. Espero que no se vaya de esta casa sin comer una, ¿sí me entiende?

Señora...

No se explique, Amador. Yo puedo imaginarme lo que ser tener un hambre horrorosa. Y ver ahí, como si fuera un cordero, la única carne en el mundo que a uno puede salvarlo. Qué le digo, quizás yo también hubiera hecho lo mismo. [...] Uno no elige algo tan importante como el destino, don Amador. Pero usted pudo decidir ciertas cosas, ¿no? De eso quiero que me hable. (2021, p. 49)

6.5. La puerta del cielo y «Orilleras» de Ana Llurba

Como he mencionado anteriormente, Ana Llurba es una de las autoras dentro del *boom* del nuevo gótico latinoamericano que más ha reflexionado sobre el propio fenómeno, el cual vincula con el «feminismo especulativo». Licenciada en Letras Modernas por la Universidad de Córdoba (Argentina), ha escrito artículos tanto en revistas académicas como en diarios generalistas —*El País*, *Letras libres*, *Ahora Semanal* o *El Mundo*— sobre Jorge Luis Borges, Angela Carter, Henry James o Marosa di Giorgio³¹ y el ensayo *Érase otra vez. Cuentos de hadas contemporáneos* (2021), además es habitual en congresos sobre literatura fantástica y suele coordinar ciclos de conferencias, como el ya citado *Espejos negros: imaginación política y nuevo gótico latinoamericano*. En cuanto a narrativa, ha escrito dos novelas —*La Puerta del Cielo* (2018), *Hemoderivadas* (2022)— y un libro de cuentos —*Constelaciones familiares* (2020)—, y también se ha acercado al género lírico con el poemario *Este es el momento exacto en que el tiempo empieza a correr* (2015), galardonado con el I Premio de Poesía

³¹ Al margen de los ya citados y referenciados en este trabajo, cabe destacar: «Profanaciones: fotomontaje y dispositivo pornográfico. Acerca de Confort y protección (2006) de Carlos Herrera» (2008), «La experiencia anómala del yo. El erotismo en Marosa Di Giorgio» (2009), «La ficción especulativa de Angela Carter» (2017) o «Marcel Schwob, autor del Quijote» (2017).

Joven Antonio Colinas. La obra literaria de Ana Llurba se diferencia de la del resto del grupo por su tono satírico, como ella misma comenta: «Me repele la solemnidad: si no me río, no es mi revolución» (Madrid, 2021, para. 12).

Para el presente trabajo he escogido analizar la novela breve *La Puerta del Cielo* y el relato «Orilleras», recogido en *Constelaciones familiares*.

La Puerta del Cielo transcurre en la Nave, un espacio (secta) fundado por un líder espiritual, autodenominado el Comandante, y su acólita, la hermana Valentina, que sirve de refugio frente a los peligros del mundo exterior, en ruinas y contaminado, según dicen, tanto para ellos como para el resto de adeptas, un grupo de adolescentes —entre las que destaca Estrella, la protagonista del relato—, mientras esperan la llegada de un advenimiento que conducirá a todos a una ascensión hacia la felicidad eterna, hacia la Puerta del Cielo.

La voz narradora es la de una tercera persona que, con un tono satírico e irónico, cuenta desde la ingenuidad de las adeptas al culto. Estas solo conocen el mundo a través del interior de la Nave, sobre todo Estrella, la más joven, que constantemente pregunta a las demás por cosas tan triviales como qué es un soplete o un pastor alemán. Sea el tema que fuere, las respuestas a todo siempre son de índole religioso, las que figuran en los *Testimonios de la Sabiduría Cósmica*, la escritura sagrada del culto. Por ejemplo, Estrella le pregunta a la hermana Valentina que, si el exterior está envenenado, si solo hay fuego y destrucción, como les han contado, ¿cómo es posible que haya vida fuera?:

—¿Y por qué las gallinas y los pollos no están contaminados con el veneno que los Padres dejaron en el exterior?

La hermana Valentina carraspeó un poco, dudando qué responder.

—Las gallinas fueron salvadas para que tuviéramos qué comer (Llurba, 2018b, p. 28).

Igualmente, a Estrella le genera dudas el hecho de que si a ellas les ha salvado de la destrucción que hubo en el mundo el Comandante, cómo pudieron sobrevivir las cucarachas que conviven con ellas en la Nave, la respuesta se la da la hermana Catalina: «Las cucarachas habían sobrevivido a la Catástrofe por su capacidad de rezar» (2018a, p. 13). Lo mismo sucede con los «Maestros ascendidos» —unos pastores alemanes en verdad— que protegen la Nave:

—Pero ¿cómo sobreviven en el exterior? ¿Cómo hacer para no contaminarse? — consultó Estrella con la hermana Valentina.

—Ellos sí pueden respirar porque son semidivinos. Son descendientes directos de los Mensajeros alados.

—¿Entonces por qué el Comandante sí usa el traje especial?

—¿Ya terminante de sacudir las camas como te pedí? —refunfuñó la hermana Valentina, nerviosa (2018a, p. 67).

La hermana Valentina no sabe qué responder ante las lógicas preguntas que le realizan, lo que lleva a algunas hermanas a cuestionar la veracidad del mundo en el que viven, lo que recuerda al mito de la caverna de Platón, y terminan castigadas encerradas en un pozo cuando interrogan más de la cuenta. El enigma principal del relato es, pues, saber qué hay fuera de la Nave, aunque pronto se intuye y averigua. Por ello, *La Puerta de Cielo* funciona a modo de novela de aprendizaje, especialmente en cuanto al despertar sexual se refiere. Las hermanas descubren el placer que produce la estimulación de sus órganos sexuales —«la cicatriz»—, sin que nadie les haya enseñado, y terminan masturbándose o manteniendo relaciones entre ellas:

Después la hermanita Crista hundió su cabeza entre las piernas y le acarició con la lengua seca y juguetona los labios de esa hendidura abierta, la cicatriz.

Estrella abrió aún más las piernas en forma de arco, con los músculos tensos por ese placer desconocido. Un ardor satisfactorio comenzó a subir por cada una de sus vertebrae encadenando nervios con músculos, y músculos con huesos. Un cosquilleo le recorrió la piel que se llenó de minúsculos granitos, como lo que sentía cuando tocaba el cadáver de una gallina (2018b, pp. 60-61).

La narradora describe la experiencia de Estrella en base a las sensaciones que solo puede haber conocido en un espacio tan cerrado, como tocar el cadáver de una gallina. Más perturbadores resultan los encuentros en la estancia conocida como el Confesionario, con abusos por parte del Comandante, quien se aprovecha de su posición de líder espiritual y de la inocencia de sus adeptas. El desconocimiento en asuntos sexuales de Estrella es obvio en la escena en la que ve por primera vez un pene:

Estrella tragó saliva. Desconocía que el Comandante tuviera lo mismo que ellas entre las piernas. Sabía que portaba un instrumento, además del plumero que compartía con

la hermana Valentina para disciplinarlas. Intuía que era lo mismo que provocaba los gemidos y los sollozos en las hermanitas Judit y Crista cuando eran perdonadas por sus pecados, en el Confesionario, donde estaban ellos ahora (2018b, p. 48).

En este fragmento queda claro que el Comandante ha abusado de todo su rebaño, y esa parece la finalidad del culto, lo que supone una crítica mordaz de los abusos sexuales cometidos en el seno de congregaciones religiosas y sectarias, y la fines delictivos de muchos de estas congregaciones, caso por ejemplo del Palmar de Troya o de la Familia Manson. Ese tono satírico de la narración se muestra igualmente en el origen poco místico, más bien esperpéntico, del fundador de la Nave:

Cuando el Comandante conoció al hermano Gagarino todavía no era “el Comandante”. Se llamaba Juan y hacía un mes que no se bañaba. Los demás presos no le dejaban pasar una a los pedófilos, y menos en las duchas comunes (2018a, p. 19).

Pero no solo el Comandante, sino que también gente del exterior, conocidos en la Nave como la «Fraternidad cósmica», una de las amenazas que existen fuera del refugio, aprovecharon la marcha temporal del líder espiritual para abusar de su rebaño mientras estas dormían:

A la mañana siguiente, las tres hermanas, Crista, Silvita y Estrella salvo la hermana Valentina que seguía recluida en el pozo, sintieron dolores corporales intensos y contusiones en la cabeza. Tenían moretones violáceos en los brazos, marcas de mordeduras y chupetones por todo el cuerpo. Sobre todo les dolía ahí abajo, en la cicatriz. Había manchas en las sábanas y huellas de pisadas en el suelo (2018a, p. 113).

Este hecho es explicado como una muestra de la cólera de los Padres creadores.

Por otro lado, Estrella queda embarazada del Comandante. Esta desconoce que los encuentros con este en el Confesionario tienen que ver, y le hacen creer la idea de virgen embarazada de modo milagroso, en verdad violada, cuya fecundación fue a través de un rayo cósmico. Estrella teme por cómo será la criatura que crece en su vientre y, por ello, surgen dudas y temores que le responde la hermana Catalina:

—Las cucarachas también tienen alas. ¿Y si me sale con un tórax gigante y mandíbulas grandotas como las de ellas?

—No, será delgado y etéreo, como ellos. Los Padres creadores te lo han puesto ahí por algo.

—Pero ¿y si no fueron ellos?

—¡Cómo se te ocurre eso! Por supuesto que fueron ellos. Lo hicieron a través del rayo cósmico que transportaron sus Mensajeros alados, al igual que lo hicieron hace tres mil años con la madre del Primer astronauta. No te acordás porque estabas dormida cuando pasó (2018a, p. 72).

Esta explicación parodia el cómo se plantea a los niños el tema de la reproducción sexual, de la concepción, muchas religiones, mediante alegorías absurdas. Es una muestra de la sátira sobre la comprensión del mundo mitológica. En este asunto de la interpretación de los textos sagrados de un culto, Ana Llurba ha reconocido que le inspiraron una idea de Jorge Luis Borges en la que bromea con que quizá la metafísica no sea más que un subgénero de la literatura fantástica, mientras que la religión lo es de la ciencia ficción (Correa Fiz, 2018, para. 7) y varias obras del escritor Rafael Pinedo —a quien además dedica la obra— que «escribió tres novelas brevísimas y tremendas. Pensé la novela como la cuarta novela que él podría haber escrito, como si yo fuera una especie de médium a lo Lizzie Doten» (2018, para. 8).

Llurba tiene un gran interés por los discursos místicos y religiosos, especialmente como forma de concebir el mundo pero también por su capacidad de alienar a las personas, como igualmente sucede en *Hemoderivadas*, su segunda novela, donde entre otras cosas parodia los discursos de cultos New Age ligados al esencialismo femenino. En *La Puerta del Cielo* satiriza la absurdez de las interpretaciones religiosas a la vez que parece haber una denuncia de la jerarquía patriarcal de la mayoría de órdenes religiosas y del abuso mediante la alienación de sus miembros. La cosmología del culto resulta absurda, desternillante, por cuanto se basa en planteamientos espaciales: el líder se hace llamar Comandante, las hermanas tienen nombres de mujeres astronautas, hay referencias a la NASA y a la Estación Espacial Internacional. Asimismo, el nombre de la novela, *La Puerta del Cielo*, el lugar al que irán tras salvarse, recuerda al de la secta Heaven's Gate³², por no hablar de que la mentada idea

³² <https://hipertextual.com/2019/07/heavens-gate-web>.

hermenéutica de los textos religioso lleva a pensar en L. Ron Hubbard, escritor de novelas de ciencia ficción y fundador de la Iglesia de la Cienciología.

La jerga que utilizan los personajes marcha entre el lenguaje espacial y la ascética cristiana, muy presente también en la novela, como cabe comprobar al final de la novela, cuando los miembros del grupo toman una pastilla para suicidarse y prenden fuego a la Nave para lograr la ascensión y huir de quienes quieren entrar para acabar con ellos:

Quando el Comandante acabó, se persignó y les pidió a las hermanas que cerraran los ojos, abrieran la boca y sacaran la lengua. Entonces les depositó una alubia mágica a cada una. Era de color azul claro, y su sabor era amargo. La única que intentó resistirse fue la hermana Silvita pero el Comandante la obligó a tragársela. A continuación volvió a persignarse, y también se tragó una. Entonces les anunció con tono ceremonioso que sus cuerpos ya estaban listos para despedirse de esas carcasas superficiales en las que habitaron hasta ahora para ascender hasta Betelgeuse, junto con los Mensajeros alados que vendrían a buscarlas (2018a, pp. 127-128).

Ese «despedirse de las carcasas» recuerda a *Las Moradas* de Santa Teresa y la idea de abandonar el cuerpo para unirse a Dios. El Comandante les hace creer que la muerte es un viaje extracorporal, la única posibilidad de salvación, ya que unas vez muertos irán al lugar prometido. Este final recuerda a los casos de suicidios en grupo de sectas como el antes mentado de Heaven's Gate o el más popular de la masacre de Jonestown.

Tan solo sobrevive Estrella, a quien el Comandante no hace entrega de la «alubia mágica», quien siente el momento en el que la rescatan de las llamas de la Nave como una especie de ascensión, aunque a través de la narradora se intuye que quienes las salvan la introducen en una ambulancia.

Cabe señalar el espacio en que transcurre la historia. La Nave si bien es presentado como un refugio, en verdad se trata de un espacio poco higiénico, lleno de cucarachas y de restos de comida, sobre todo de huesos de pollo, y sus estancias son espacios donde se comenten hechos terroríficos: la tortura en el pozo, los abusos sexuales en el confesionario. Igualmente, el tema del cuerpo tiene una presencia notable tanto en el mentado descubrimiento sexual por parte de las hermanas como en los momentos en que se narran los cambios que Estrella tiene en su cuerpo debido al embarazo.

Así pues, en *La Puerta del Cielo* Llurba maneja con gran acierto el lenguaje de lo insinuado, con el planteamiento de que los personajes no conocen pero que el lector sí sabe o intuye. No es una novela sobrenatural, este se encuentra más bien en las cabezas de los personajes, pero sí cabe señalar que terror y sátira están bien conjugados, de tal manera que la risa y el espanto ante ciertas acciones están integrados.

En cambio, «Orilleras», incluido en *Constelaciones familiares*, es un relato que narra la historia de Gladelí, una mujer transexual que ejerce la prostitución, y que una noche es atacada por tres hombres que conoció en una fiesta de disfraces, quienes la agreden y la roban. Gladelí, en compañía de una amiga, se encuentra con ellos cerca de un río y decide recuperar lo que la sustrajeron y vengarse. Pronto descubren que en el río se oyen unas voces terroríficas de mujeres: «El llanto y las quejas que escuchó provenían desde más allá de la orilla. Era como si salieran del mismo río», (Llurba, 2020b, p. 22).

«Orilleras» es una brutal denuncia contra la actitud violenta y asesina contra las mujeres, especialmente de las más débiles, caso de Gladelí, transexual y prostituta —quien detalla que su cuerpo tiene marcas de quemaduras y de una soga al cuello—, como de una mujer con sobrepeso que los hombres también conocieron en la fiesta de disfraces y que secuestraron.

Cuando Gladelí y su amiga ven a los hombres de su coche sacando el cadáver de la chica con sobrepeso para lanzarlo al río, deciden intervenir. Descubren que los llantos y quejas provenientes del río son los de los fantasmas de otras mujeres que acabaron allí, las que no pudieron cruzar y se quedaron ahí, pero que al fin han logrado hacerlo:

Los focos traseros iluminaban las espaldas de los tres tipos que se habían quedado detenidos, congelados en el barro. No dejaban de mirar, paralizados por el miedo, hacia los yuyales de la orilla del río. Primero se apareció la chica gorda de la bañera. La sangre aún le corría por las encías y los dientes. Y atrás de ella comenzaron a aparecer las demás. Todas esas mujeres. Decenas, centenas de mujeres que al fin habían cruzado el río Tumbicha. Y se lanzaron sobre ellos (2020b, p. 32).

Narrado en tercera persona, se trata de una historia sobrenatural en el que se encuentra uno de los motivos de lo gótico: el pasado que retorna, el fantasma con asuntos pendientes, en este caso la venganza.

7. APORTACIONES DEL NUEVO GÓTICO

Tras el análisis de las obras anteriores, expongo a continuación las siguientes características que comparo con los elementos de la narrativa gótica original que resumí en seis puntos al finalizar el capítulo 4.

1. El enigma como forma de crear miedo. Todos los relatos comentados se estructuran en base a uno o varios enigmas que se van resolviendo a medida que avanza la narración. Lo gótico sigue tratando sobre lo inconsciente, sobre lo oculto que sale a la luz, es su motor narrativo, y el enigma no tiene otra finalidad que generar miedo, mantener el interés en el lector mediante la curiosidad de revelar lo que se esconde tras el misterio. La novedad en este aspecto reside, pero esto pertenece al tercero de los puntos, en la modernización de esos modos de expresión —el estilo interrogatorio de *Distancia de rescate*, el empleo de diferentes tipologías textuales en *Nefando*— y, como es obvio, en que lo enigmático habla de los temas que preocupan en nuestro tiempo: la ecología, el feminismo, temas de género, raza y clase, traumas nacionales, la memoria, etc.

2. El pasado que retorna. En este caso guarda relación con la literatura del trauma, hoy en boga. La mayor parte de los personajes de las obras comentadas tienen alguno que los persigue y atormenta —Gaspar en *Nuestra parte de noche*, los hermanos Terán en *Nefando*—. Lo espectral, lo que regresa, el fantasma, tiene también que ver con las violencias del cuerpo, físicas y psíquicas, ya sea precisamente en forma de trauma o de herida —como el brazo cercenado de Adela en *Nuestra parte de noche*—.

Pero sobre todo lo que aúna temáticamente a todas estas obras es una feroz crítica al sistema patriarcal. Bien por mostrar personajes femeninos complejos, con miedos y violencias que sufren las mujeres —caso de Amanda y Clara en *Distancia de rescate* y de Elise Lowen en «La mansedumbre»—, bien por mostrar jerarquías lideradas por hombre que deciden por la mujer —*La Puerta del Cielo*, «La mansedumbre»—. Cabe señalar al respecto de esto últimos el hecho de varias de las obras hablan de abusos sufridos en órdenes religiosas o espirituales y en órdenes secretas en cultos sectarios: por ejemplo, en *Nuestra parte de noche* hablan de magos que bajo la excusa de la magia sexual comenten abusos y violaciones.

3. Del mismo modo, lo gore, lo excesivo, lo sexual y lo escatológico siguen presentes en el nuevo gótico. Si bien ya no son tratados como algo tabú, teniendo en cuenta que las escritoras de hoy día no se encuentran con la férrea censura del periodo de la primera narrativa gótica —aunque *Nefando* y *La Puerta del Cielo* puedan resultar incómodos por la perspectiva con la que plantean escenas con tales elementos—, ser explícito o más sugerente depende más de una cuestión de estilo. Incluso pueden darse ambas, como sucede con algunos relatos de *Las voladoras* de Mónica Ojeda.

4. El espacio gótico. Los traumas son ocultados por uno mismo en su ser, son el fantasma que habita en el propio cuerpo —la estética del miedo para narrar desde el trauma, para testimoniar el dolor—. Como he comentado en el anterior punto, las referencias a la corporeidad son características en las obras analizadas: los personajes padecen una enfermedad o tienen heridas o un trauma por culpa de un evento trágico del pasado. El uso del dolor, físico o moral, no es algo nuevo, sino que ya estaba presente en el gótico original:

Los escritores góticos, entonces, una vez recogido todo este bagaje social y cultural, tomaron el tema del dolor humano como motivo recurrente y lo adornaron con todos los horrores de la corrupción física y del pecado, pretendiendo enfrentar al lector con todo aquello que le abominaba y, así, neutralizar su terrible miedo al sufrimiento humano mediante la fascinación. En efecto, las novelas góticas enfrentan al lector a temas prohibidos, temas tabú, logrando que este se identifique con el dolor moral padecido por los protagonistas. Se trata, en definitiva, de contenidos condenados y censurados que, frente a lo esperable, no suelen aparecer, por lo general, expuestos de manera evidente, sino que son tan solo insinuados por sus autores (López Santos, 2008, pp. 195-196).

Si bien lo diferente respecto a lo anterior radica en una mayor atención al cuerpo, por cuanto morada del dolor y no tanto en el espacio en el que ocurren los hechos, como sucedía en la novela gótica primera. Es el espacio que alberga al monstruo, al fantasma, a los demonios. No obstante, la idea de la casa, que no el castillo ya, como espacio doméstico y familiar, aún sigue funcionando en estos relatos como refugio de lo ominoso. Incluso en ocasiones vivo, como sucede en *Nuestra parte de noche* con la casa *mutante* de la calle Villarreal. No todas tienen un aspecto deteriorado o en ruinas, como sucedía con el gótico

clásico: por ejemplo, en el caso de la casa de vacaciones de Amanda en *Distancia de rescate* lo deteriorado reside en la condición humana y corporal de los protagonistas. Siguen siendo espacios donde ocurre la violencia. En este aspecto, y ligado con el feminismo especulativo que en mayor o menor grado practican todas las autoras comentadas, resultan continuadoras del papel doméstico de la mujer que denunciaban Shirley Jackson y Daphne du Maurier, tal como señala Érica Couto-Ferreira, la diferencia con estas radica en una mayor atención a las cuestiones de clase y de temas como el ecologismo.

5. El narrador. Frente a la presencia generalmente habitual del narrador omnisciente en la narrativa gótica clásica, las autoras del nuevo gótico sienten preferencia por la polifonía y la alternancia de voces en primera persona. Esta primera persona aporta veracidad de lo contado, tiene con lo que señalan Huerta Calvo y García Berrio sobre que la confesión «puede considerarse una autobiografía espiritual, en la medida que da cuenta de un estado de crisis en el interior del individuo» (García Berrio y Huerta Calvo, 2009, p. 227). Los hechos narrados funcionan como testimonios, tratan de exponer el caso y compartir la experiencia, de contar a partir del trauma, del dolor y de las condiciones de un territorio:

Este es el último grito desesperado de la literatura latinoamericana para subvertir una realidad tan violenta que no puede ser ficcionada. Para repensar los modos y los territorios que habitamos y dejamos de habitar porque se esfuman. Pensar para no normalizar. Ni la corrupción, ni el poder, ni la sumisión. Ese es el verdadero horror hoy. Que se quemen en el caldero. Que no falle el hechizo (Cruz Sotomayor, 2021, para. 20).

En cuanto a que la confesión «que da cuenta de un estado de crisis en el interior del individuo» (García Berrio y Huerta Calvo, 2009, p. 227), esto guarda relación con el tono de locura, de desequilibrado, de quienes dan testimonio de hechos terribles, como sucede con Betty en *Nuestra parte de noche* o con Amanda en *Distancia de rescate*.

Igualmente, las escritoras del nuevo gótico que optan por la polifonía utilizan la alternancia de otros discursos y recuperan de este modo del gótico tradicional el uso de formas como el manuscrito encontrado o la narración epistolar, que en nuestros tiempos pasa a ser el correo electrónico, el mensaje de foro en internet, la crónica periodística, etc. También optan por la experimentación con las formas

del párrafo del texto, caso de Mónica Ojeda, o el uso de marcas tipográficas como la cursiva para alterar voces diferentes —sobre todo la del fantasma, lo que ocurre en *Distancia de rescate*— o incisos o el uso del indirecto, algo que heredan de las técnicas que aportaron al gótico autores como William Faulkner, Flannery O'Connor o Henry James.

Teniendo en cuenta que son relatos cuya estructura se basa en torno a un enigma, varios de ellos adoptan un estilo interrogatorio, de preguntas que un personaje, presente o no en la trama, le hace otro para investigar lo ocurrido: *Distancia de rescate* está construida de esta manera, y en *La Puerta del Cielo*, *Nefando* y «La mansedumbre» la mayor parte de los diálogos son una sucesión de preguntas y respuestas.

6. Los personajes. Respecto a los caracteres de estos, lejos quedan de los prototípicos de la narrativa gótica primera, los cuales representaban unos roles bien claros desde el principio hasta el final, sin evolución apenas psicológica. Los personajes del nuevo gótico son mucho más complejos y variados y no responden por lo general a ningún estereotipo. Del mismo modo, estas autoras se esfuerzan por darle protagonista a las mujeres y por crear personajes que no se rijan por roles de género heteronormativos —por ejemplo Juan y Pablo, personajes homosexuales en *Nuestra parte de noche*, o Gladelí, la mujer transexual protagonista de «Orilleras»—.

8. CONCLUSIONES

De lo expuesto a lo largo del trabajo, difícilmente puede sostenerse la opinión de que este nuevo gótico latinoamericano es escapista, como suele decirse del género de terror. Esta tendencia pretende abordar una serie de temas de absoluta contemporaneidad y para ello recurren a la narrativa gótica, la cual actualizan a nuestro presente, a la vez que toman elementos de lo sobrenatural latinoamericano, de las nuevas tendencias de los géneros fantástico, de terror y de ciencia ficción, como la ficción especulativa, el *New Weird*, la filosofía del horror, la literatura del trauma, etc.

Entre los asuntos que más preocupan a este grupo de autoras se encuentran cuestiones ecológicas, sociales, de género, de índole política —de reprobación

hacia sistemas y gobiernos corruptos, del capitalismo—, pero sobre todo de crítica frente a las jerarquías patriarcales, de denuncia de las violencias y abusos contra la mujer y de muestras de sus miedos. La cuestión del dolor y de las secuelas que este deja en el cuerpo vuela por todas las obras consultadas. Lo que lleva a pensar que no es la casa el espacio que oculta lo ominoso del pasado, aunque siga también presente, sino que ahora es el cuerpo quien representa esa idea. El cuerpo es la morada de los traumas, la que alberga esas experiencias y sucesos, el horror y lo sobrenatural. Por ello, los personajes son mucho más complejos que los estereotipados del gótico clásico. Aquí no se ven caballeros, héroes y villanos al estilo decimonónico.

Así pues, este *boom* del nuevo gótico latinoamericano forma parte del «feminismo especulativo» mencionado por Ana Llorba. Aparte de plantear asuntos como los señalados, esta tendencia propone recomendar y rescatar autoras olvidadas del género frente a los nombres habituales de los cánones literarios compuestos mayormente por hombres. Lo cual no implica negar el influjo de autores como Stephen King, por parte de Mariana Enríquez, o de Rafael Pinedo, en el caso de Ana Llorba. Simplemente se pretende reconocer el papel de la mujer en igualdad de condiciones que los escritores varones. Justo en el gótico, como se ha expuesto en el capítulo 4, se encuentran figuras tanto entre las fundadoras del género —Ann Radcliffe, Mary Shelley— como en sus continuadoras: desde las autoras victorianas a Daphne du Maurier, Shirley Jackson o Anne Rice ya en el siglo XX.

Asimismo, como se ha podido comprobar, se trata de un grupo de escritoras de un excelente nivel, con gran manejo del lenguaje y de la experimentación narrativa, al que además acompaña una buena acogida de crítica y de público. Por ello, se habla de un nuevo *boom* literario, si bien las propias autoras lo rechazan ya que tal grupo es una idea creada por el mercado editorial y por cuestiones metodológicas, más que a una realidad. Sin embargo, aun estando de acuerdo con estas escritoras en la idea de que el llamado nuevo *boom* es una etiqueta de origen comercial y periodística, en especial del *cazatendencias*, creo que por lo expuesto a lo largo del presente trabajo puede hablarse de un fenómeno, pues he mostrado que se trata de un grupo de autoras con intereses e influencias comunes cuyas narraciones comparten además aspectos temáticos y formales. Es una tendencia de plena actualidad, que intuyo aún tiene mucho

que mostrar debido a la juventud de las autoras analizadas, y que incluso cuenta ya con escritoras españolas influidas por estas narradoras —caso de Layla Martínez en su novela *Carcoma*—, con lo que aún queda mucho por estudiar al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson Imbert, E. (1976). *El realismo mágico y otros ensayos*. Monte Ávila Editores C. A.
- Artza, J. (2021, noviembre 26). Anti-Lovecraft o cuando las escritoras dan miedo. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/antilovecraft-o-cuando-las-escritoras-dan-miedo>
- Ascanio, M. J. L. (2020). Cuerpos que reflejan dolor: disensión en la narrativa de lo inusual en escritoras transnacionales latinoamericanas. *Brumal. Revista e investigación sobre lo Fantástico*, 8(1), 113–134. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.675>
- Ballesteros, A. [Fundación Juan March]. (2018, diciembre 11). *Mary Shelley y Frankenstein: la creación de un mito*. <https://www.youtube.com/watch?v=kVpXxMwBINs>
- Bjerre, T. (2017). Southern Gothic Literature. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*. June 28, 2017. Oxford University Press. Date of access 27 Jun. 2019. DOI:10.1093/acrefore/9780190201098.013.304
- Bravo, E. (2021). El exilio español del general Perón. In Bravo, E. (2021). *Historias raras del siglo XX* (pp. 171-178). Clave intelectual.
- Campra, R. (2008). *Territorios de lo ficción: Lo fantástico*. Renacimiento.
- Casanova Vizcaíno, S. (2021, junio 3). El gótico transmigrado. *Eterna cadencia*. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-gotico-transmigrado.html>
- Correa Fiz, V. (2018, noviembre 28). ‘La Puerta del Cielo’: a vueltas con las adolescentes, la sexualidad y la religión. *El Asombrario & Co*. <https://elasombrario.publico.es/la-puerta-del-cielo-adolescentes-sexualidad-religion/>
- Couto-Ferreira, É. (2021). *Infestación. Una historia cultural de las casas encantadas*. Dilatando Mentes Editorial.

- Cruz Sotomayor, P. (2021, octubre 16). Gótico latinoamericano. *La Vanguardia*.
<https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/gotico-latinoamericano.html>
- Díez Cobo, R. M. (2020). Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 8(1), 135–156. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.633>
- Domínguez Caparrós, J. (1993). *Orígenes del discurso crítico*. Editorial Gredos.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Fernández, L. (2021, octubre 31). Todos los hijos de Stephen King. *El País*.
<https://elpais.com/cultura/2021-10-31/todos-los-hijos-de-stephen-king.html>
- Fisher, M. (2021). *Lo raro y lo espeluznante*. Alpha Decay. Traducción de Núria Molines.
- Fortes, C. A. (2019). El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en Distancia de rescate de Samanta Schweblin. Revell - *Revista de estudos literários da uems*, 3(20), 147–162.
<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3186>
- García, J. (2019, junio 3). Mariana Enríquez: “Yo le daría el Premio Nobel a Stephen King”. *La Tercera*.
<https://www.latercera.com/culto/2019/06/03/mariana-enriquez-nobel-king/>
- García Berrio, A.; Huerta Calvo, J. (2009). *Los géneros literarios: Sistema e historia (Una introducción)*. Cátedra.
- García Guirado, B. (2022, enero 10). Ellas, las extrañas. *Coolt*.
https://www.coolt.com/libros/ellas-extranas_339_102.html
- Gutiérrez Carbajo, F. (ed.) (2014). *Dramaturgas del siglo XXI*. Cátedra.
- Gutiérrez Girardot, R. (1991). Literatura fantástica y modernidad en Hispanoamérica. In Morilla Ventura, E. (Ed.) (1991). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (pp. 27-36). Ediciones Siruela.
- Gutiérrez Trápaga, D. (2019). La narrativa gótica en la historia de la literatura española: un problema de valoración de fuentes y metodología de investigación. *Bulletin of Spanish Studies*, ISSN 1475-3820, ISSN-e 1478-3428, Vol. 96, Nº 9, 2019, págs. 1413-1432. DOI: <https://doi.org/10.1080/14753820.2020.1686271>
- Harman, G. (2020). *Realismo raro. Lovecraft y la filosofía*. Holobionte ediciones. Traducción de Antonio Jiménez Morato y Federico Fernández Giordano.

- Íñiguez Pérez, R. (2020, abril 20). Francisco Jota-Pérez: “Tampoco está de más comprometerse a no tratar al lector como si fuese imbécil”. *Canino*. <https://www.caninomag.es/francisco-jota-perez-tampoco-esta-de-mas-comprometerse-a-no-tratar-al-lector-como-si-fuese-imbecil/>
- Jackson, R. (2001). Lo «oculto» de la cultura. In Roas, D. (Ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico* (pp. 141-152). Arco Libros. Traducción de Gonzalo Pontón Gijón.
- Jurado, C. (2017, abril 26). El gótico caribeño de Daína Chaviano. *Supersonic*. <https://www.supersonicmagazine.com/no-ficcioacuten/el-gotico-caribeno-de-daina-chaviano>
- King, S. (2006). *Danza macabra*. Valdemar. Traducción de Óscar Palmer.
- Land, N. (2021). *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*. Holobionte ediciones. Traducción de Ramiro Sanchiz.
- Ligotti, T. (2020). *La conspiración contra la especie humana*. Valdemar. Traducción de Juan Antonio Santos.
- Llurba, A. (2018a, noviembre 17). Hacia el feminismo especulativo. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/11/13/babelia/1542121454_845526.htm
- Llurba, A. (2018b). *La puerta del cielo*. Badajoz: Aristas Martínez Ediciones.
- Llurba, A. (2020a, octubre 31). Escritoras y nigromantes: Nuevo gótico latinoamericano. *El País*. https://elpais.com/babelia/2020-10-30/escritoras-y-nigromantes-nuevo-gotico-hispanoamericano.html?event_log=oklogin
- Llurba, A. (2020b). *Constelaciones familiares*. Aristas Martínez Ediciones.
- López Santos, M. (2008). Teoría de la novela gótica. *Estudios humanísticos. Filología*, ISSN 0213-1382, N° 30, 2008, págs. 187-210. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i30.2840>
- López Santos, M. (2009). Los viejos fantasmas vuelven al presente: lo gótico en la literatura española actual. *Estudios humanísticos. Filología*, ISSN 0213-1382, N° 31, 2009, págs. 321-334. DOI: <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i31.2866>
- López Santos, M. (2010a). *Ampliación de los horizontes cronotópicos de la novela gótica*. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, ISSN 1133-3634, N° 19, 2010, págs. 273-292. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6237>

- López Santos, M. (2010b). *La novela gótica en España: (1788-1833)*. Academia Del Hispanismo. Print. Biblioteca De Escrituras Profanas; 26.
- López Santos, M. (2011). Novela gótica. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc514j5>
- Lovecraft, H. P. (2010). *El terror en la literatura*. Blacklist. Traducción de Javier Aparicio Maydeu.
- Mackey, A. (2022). Aguas ambiguas: encarnando una conciencia antropocénica a través del ecogótico rioplatense. *Revista CS*, ISSN-e 2011-0324, N°. 36, 2022 (Ejemplar dedicado a: No. 36, Enero-Abril (2022): Genealogías latinoamericanas de las Humanidades Ambientales: derivas, cruces y caminos), págs. 247-287. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i36.4773>
- Madrid, C. (2021, julio 4). Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano>
- María Machado, C. (2021). *En la casa de los sueños*. Anagrama. Traducción de Laura Salas Rodríguez.
- Martínez Cantón, C. I.; Gato Losinno, D. V. (2020). "Presentimiento de la locura" o la exploración de lo fantástico en un relato de Leopoldo María Panero. In Martínez Cantón, C. I., Santiago Romero, S., Martín, D. y Huerta Calvo, J. (Ed.). (2020). *Leopoldo María Panero: Los límites de la palabra poética* (pp. 259-278). Tirant Humanidades.
- Marx, K. (2010). *El capital. Crítica de la economía política. Antología*. Alianza editorial. Traducción de Manuel Sacristán.
- McCausland, E. y Salgado, D. (2020, septiembre 14). Espectros. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/ruido-fondo/espectros>
- Michaux, H. (2015). *Una vía para la insubordinación*. Alpha Decay. Traducción de Alex Gibert y Jordi Terré.
- Montes, R. (2019, mayo 4). El boom latinoamericano fue totalmente machista. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2019/05/03/actualidad/1556909365_543868.htm
- Montes, R. (2022, mayo 28). La lucha feminista de las escritoras latinoamericanas para reivindicar su propio espacio en la literatura: "La puerta no se abrió amablemente". *LaSexta*.

- https://www.lasexta.com/noticias/cultura/lucha-feminista-escriptoras-latinoamericanas-reivindicar-propio-espacio-literatura-puerta-abriamablemente_20220528629231cdd7b96e0001f595b2.html
- Navarro, A. J. (2008). En los orígenes de la literatura gótica. In Walpole, H. (2008) *El castillo de Otranto* (pp. 9-26). Valdemar.
- Ojeda, M. (2016). *Nefando*. Candaya.
- Ojeda, M. (2020). *Las voladoras*. Editorial Páginas de Espuma.
- Olmos, A. (2016, octubre 12). 'Nefando', el libro valiente que da más miedo (y asco) que una peli japonesa. *El Confidencial*.
https://blogs.elconfidencial.com/cultura/mala-fama/2016-10-12/nefando-libro-miedo-asco-peli-japonesa_1273495/
- Pina, A. (2021, enero 29). El fulgor del nuevo gótico latinoamericano. *El Español*. https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20210129/fulgor-nuevo-gotico-latinoamericano/554946581_0.html
- Piñeiro, A. (2017). *El gótico y su legado en el terror: Una introducción a la estética de la oscuridad*. Bonilla Artigas Editores.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.).
<https://dle.rae.es/g%C3%B3tico>
- Reisz, S. (2001). Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales. In Roas, D. (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico* (pp. 193-221). Arco Libros. Traducción de Gonzalo Pontón Gijón.
- Rivero, G. (2021). *Tierra fresca de su tumba*. Candaya.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. In Roas, D. (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Arco Libros.
- Scherer, F. (2020, enero 19). Mariana Enriquez, la reina del realismo gótico. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952/>
- Schweblin, S. (2014). *Distancia de rescate*. Penguin Random House.
- Thacker, E. (2015). *En el polvo de este planeta. El horror en la filosofía, vol.1*. Materia Oscura editorial. Traducción de Hugo Castignani.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Editorial Buenos Aires. Traducción de Silvia Delpy.
- Walpole, H. (2008). *El castillo de Otranto*. Valdemar. Traducción de José Luis Moreno Ruiz.

Zambrano, J. (2021, noviembre 19). No somos un boom: Autoras latinoamericanas cuestionan su categorización. *Indómita*.
<https://indomita.media/escriptoras-latinoamericanas-boom-fil-guayaquil/>