

## ◆ Introducción

### **El horror siempre estuvo aquí: un breve repaso del género en Latinoamérica**

*Liliana Colanzi y Debra Castillo*

En septiembre de 2022, en un cuestionario de la revista cultural *Babelia* de España, Mariana Enriquez contestó que le daría el premio Nobel de literatura a Stephen King. La respuesta apareció en numerosos titulares alrededor de América Latina, demostrando que aún resulta provocador sugerir que un escritor “de género”, cuyos libros integran las listas de los best-sellers, pueda ser colocado junto a escritores de “alta literatura”. Es notable que esto ocurra incluso en un momento en que existe un mayor interés crítico por el campo del horror gótico, así como un número creciente de autores —y en particular de autoras— que se reconocen en esta tradición, como la misma Enriquez.<sup>1</sup>

Y es que el horror ha estado asociado desde sus orígenes a una serie de atributos negativos. Con su atracción por los fantasmas, las mujeres acosadas, los héroes incompetentes, los cementerios, los castillos y las casas arruinadas, lo sobrenatural, el incesto, la locura, la barbarie, las pasiones desbordadas y el marcado interés por lo monstruoso, el gótico —cuyos comienzos se remontan al siglo XVIII, y más precisamente a la publicación de la novela *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole— fue una respuesta a los valores de orden, racionalidad, progreso y armonía de la Ilustración. La literatura gótica fue criticada por su mal gusto, por estar poblada de estereotipos y por la degradación moral de sus personajes.

La mala reputación no impidió que el género se mantuviera muy saludable y vivo hasta el presente y que viajara mucho más allá de las fronteras de Europa, al punto que hoy en día podemos referirnos a un gótico global o *globalgothic*, el término acuñado por Glennis Byron. En este volumen nos ha interesado indagar en los giros, las continuidades y los desplazamientos en el campo del horror latinoamericano desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. El género del horror en Latinoamérica sirvió desde sus inicios para canalizar ansiedades acerca de la contaminación racial, la emigración, la

pugna entre civilización y barbarie y la pérdida de la identidad. En este campo es primordial la pregunta acerca de cuál es el origen del horror: si bien durante mucho tiempo los “otros” de las sociedades latinoamericanas (los indígenas, las mujeres, los discapacitados, los LGBTIQ, los inmigrantes, las clases populares, etc.), fueron representados como cuerpos monstruosos, terroríficos o abyectos, la narrativa contemporánea ha identificado otras fuentes de horror como el capitalismo, fuerza que está detrás de la devastación medioambiental y la desigualdad social, el patriarcado como sistema generador de opresión, violencia y muerte, los regímenes autoritarios, la brutalidad policial y la persistencia de la colonialidad y el racismo como núcleos alternativos del terror y de lo horroroso.

Durante mucho tiempo se creyó que la influencia del gótico en Latinoamérica había sido ínfima. Sin embargo, el movimiento modernista, marcado por su percepción decadente de fin de siglo XIX, recurrió a motivos como los vampiros, los dobles y el interés por el ocultismo y lo sobrenatural (Serrano 8) para manifestar su descontento ante una modernidad que había despojado al mundo de su misterio y de su espiritualidad. El tema vampírico emerge para expresar las inquietudes y ansiedades de los hombres sobre la sexualidad femenina: las vampiras de los cuentos “Thanatopia” (1893), de Rubén Darío, “La vampira” (1897), de Leopoldo Lugones, y “Vampiras” (1906), de Clemente Palma, retratan la sexualidad de la mujer como una fuerza monstruosa y amenazante, capaz de consumir la voluntad y la vitalidad de los varones. *De sobremesa*, de José Asunción Silva, novela clave del modernismo —recién publicada en 1925, todavía un manuscrito cuando su autor se suicidó en 1896—, también trabaja temas ocultistas y utiliza “imagería y conceptos alquímicos” (Jrade 58). A su vez, Delmira Agustini en su poema “El vampiro” (1910) utiliza a esta figura monstruosa para enunciar una sensualidad transgresora y nocturna; también despliega en varios de sus poemas una “poética decadentista necrofilica” (Peluffó 137) y una obsesión con la muerte.

Los modernistas fueron grandes admiradores de Edgar Allan Poe a partir de la lectura que Baudelaire hizo de él. Los temas y las formas de Poe se cue- llan en la obra de varios autores; Gabriel Eljaiek-Rodríguez nota que el tema del entierro prematuro, tan importante en Poe, aparece en cuentos como “El día de difuntos en mi cuarto” (1887), de José Joaquín Vargas Valdés, “Catalepsia” (1901), de Carlos Díaz Dufoo, y “El dictado del muerto” (1901), de Rubén Campos (41). Poe fue también esencial en la consolidación del cuento moderno latinoamericano gracias a su profunda influencia en Horacio Quiroga, tanto en su obra temprana (*El crimen del otro*, 1904) como en la posterior (*Cuentos de amor de locura y de muerte*, 1917).

Si Poe dejó una honda huella en la literatura latinoamericana, es curioso que otra figura fundamental del horror como H.P. Lovecraft no hubiera tenido una suerte similar durante el siglo XX. Excluido de la famosa *Antología de*

*la literatura fantástica* (1940) editada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo, y desdeñado por Julio Cortázar por sus recursos “irrisorios” y su técnica “primaria” (Cortázar 149), Lovecraft sin embargo aparece como un autor esencial en el resurgimiento del gótico del siglo XXI y en la aparición de la literatura *weird* latinoamericana, que cuenta entre sus exponentes a Cynthia Matayoshi, Luis Carlos Barragán, Ramiro Sanchiz o Maximiliano Barrientos, entre otros. El imaginario lovecraftiano —sus seres híbridos, su mitología, su geometría extraña y sus criaturas alienígenas— ha inspirado en este siglo formas del horror en las que el género se fusiona con la ciencia ficción, se hace hincapié en la relación de este mundo con lo cósmico y planetario y aparecen complejas representaciones de lo posthumano y lo monstruoso.

Escritores del siglo XIX y XX que no se vieron a sí mismos como autores de horror son leídos a partir esa óptica: *La amortajada* (1938), de María Luisa Bombal, y “El occiso” (1937), de María Virginia Estenssoro, se analizan desde el tropo gótico del entierro en vida o del muerto consciente; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, es la historia de fantasmas por excelencia; “Meu tio o Iaguarê” (1961), de João Guimarães Rosa, es un excepcional cuento sobre dobles animales y sobre la tensión entre civilización y barbarie; también Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares, pilares del fantástico latinoamericano, son entendidos desde una genealogía gótica.<sup>2</sup> Hay un García Márquez gótico, una Sara Gallardo gótica, un Machado de Assis gótico, un Augusto Roa Bastos gótico; Amparo Dávila, a pesar de su ambivalencia con respecto a ser considerada una autora de género, es una de las pioneras del horror mexicano y latinoamericano.

Se ha discutido cuál ha sido el motivo por el que el horror fue ignorado en la tradición latinoamericana. Tanto Carmen Serrano como Inés Ordiz y Sandra Casanova-Vizcaino coinciden en que el gótico acabó opacado por el fantástico y el realismo mágico, que fueron los términos preferidos por la crítica para definir la narrativa de lo sobrenatural y de lo extraño en Latinoamérica; el horror gótico, en cambio, era visto como un género foráneo. Las autoras señalan que este estado de cosas tiene sus raíces en la *Antología de la literatura fantástica*. En el prólogo de la antología, firmado por Adolfo Bioy Casares, no hay referencia alguna al gótico o al horror como género o modo literario; muchos de los personajes y temas característicos del horror, como el fantasma o la metamorfosis, son agrupados bajo el título de “argumentos fantásticos” (Bioy Casares 10–13). A su vez, las historias de vampiros y castillos —una marca inconfundible del gótico— son traídas a colación solamente para restarles valor, afirmando que “su paso por la literatura no ha sido feliz” (Bioy Casares 10–13); Serrano nota que no obstante su desdén por el gótico, Bioy Casares, junto a Borges y Ocampo, son lectores y conocedores de esta

tradición (13). Los antologadores optaron por el término “literatura fantástica”; de esta manera, Borges lograba renovar la literatura latinoamericana y a la vez desafiar el realismo imperante (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 2).

La principal característica que comparten el fantástico y el horror gótico es la actitud fóbica con respecto al hecho insólito o a la otredad: en ambos modos lo extraño, lo sobrenatural y lo monstruoso son recibidos con pánico, angustia o espanto. El realismo mágico, por el contrario, acoge lo maravilloso como parte de la realidad cotidiana<sup>3</sup> (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 4).

¿Estamos nombrando cosas distintas cuando decimos gótico y horror? Punter advierte que ambos conceptos están entrelazados en la historia de la literatura y que casi siempre se encuentran rastros del gótico en la literatura de horror de los últimos doscientos años (12–13). Aunque admite que no toda la literatura de horror del siglo XX hunde sus raíces en el gótico, es imposible obviar las grandes deudas que tiene con él, tanto en temas como en estilo (3). Para Eljaiek-Rodríguez, el gótico “permite la movilidad lingüística, geográfica y temporal de aquello considerado como otro”, mientras que el horror sería el “tema y dispositivo narrativo que busca generar una sensación en los lectores, comúnmente miedo, pero también angustia, repulsión, terror” (28–29). Es decir que, para Eljaiek-Rodríguez, el gótico tiene que ver con la otredad, y el horror con la sensación del miedo; sin embargo, resulta muy difícil disociarlos, ya que tanto el gótico histórico como el horror contemporáneo perciben la alteridad desde el espanto o la inquietud (aunque en muchas ocasiones la repulsión también va acompañada de atracción y deseo) y la traducen a una serie de tropos y formas literarias reconocibles. Otros atributos del gótico son la persistencia del pasado, por ejemplo, a través de la presencia del espectro, la prevalencia de lo primitivo, lo pagano y lo incivilizado, y el interés por lo extraordinario, aunque a veces a este se le encuentre una explicación realista.

Eljaiek-Rodríguez también enfatiza que el gótico latinoamericano existe a pesar de su invisibilidad para la crítica académica literaria anglosajona y europea, que suele reconocerlo solamente en el Caribe “como un derivado poscolonial” (33). Sin embargo, el gótico se ha estudiado y discutido en Latinoamérica. Sandra M. Casanova-Vizcaíno ha escrito sobre el gótico caribeño desde su variante puertorriqueña en *El gótico transmigrado. Narrativa puertorriqueña de horror, terror y misterio en el siglo XXI* (2021), que tiene como objeto de estudio la literatura de ese país publicada entre 2000 y 2020. El libro analiza la forma en que el gótico visibiliza el fracaso del modelo político y económico puertorriqueño que se impuso a la fuerza desde mediados del siglo XX, y que se evidencia en la copiosa emigración, la violencia y la crisis del presente (15–16).

Hay otras variantes del gótico en América Latina. En sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata” de 1975, Cortázar estipula que “la literatura

rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente ‘gótico’ es con frecuencia perceptible”, nombrando a Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg, Lugones, Quiroga, Felisberto Hernández, Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo como representantes de esta corriente (145–46).

En Colombia se acuñó el término “gótico tropical”, por un lado en referencia a la novela de Álvaro Mutis *La mansión de Araucaíma* (1973), a quien él mismo subtítulo *Un relato gótico en tierra caliente*, y por otro lado para entender la obra cinematográfica y literaria del llamado “grupo de Cali”, liderado por los cineastas Carlos Mayolo y Luis Ospina y por el escritor Andrés Caicedo; el grupo de Cali utilizó los códigos del gótico “para transgredir y reescribir representaciones locales del vampirismo y canibalismo provenientes de una amplia variedad de fuentes” (Gómez 124). De esta manera, el gótico aparece “tropicalizado” en un proceso transculturador (Gómez 124) que adapta las convenciones del género a la realidad colombiana de los 1970 y 1980. Justin D. Edwards y Sandra Guardini Vasconcelos utilizan el término “gótico tropical” de manera más amplia en el libro *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas* (2016) para referirse tanto a manifestaciones del gótico en el sur de Estados Unidos como en el resto de América Latina y el Caribe.

Por su parte, la autora ecuatoriana Mónica Ojeda popularizó el término “gótico andino” al emplearlo para describir su libro de cuentos *Las voladoras*, publicado en 2020. Ojeda define el gótico andino como “un tipo de literatura que aborda el miedo natural y sobrenatural desde los paisajes y mitos andinos”; el gótico andino sería un miedo específico de la región andina que es el resultado de “convivir con volcanes, de sufrir el frío y el calor extremos, pero también del desamparo que hay en esas zonas” (Oliva).<sup>4</sup>

El término fue usado por primera vez por el crítico y dramaturgo peruano Julio Ortega en 1992 en la introducción a su libro *Pishtaco*, y en 2012 lo emplea la escritora y crítica ecuatoriana Gabriela Alemán en su ensayo “Cine de terror ecuatoriano: un acercamiento al gótico andino”; en 2017 el crítico ecuatoriano Álvaro Alemán se refiere a la novela *Sangre en las manos* (1959), de Laura Pérez de Oleas Zambrano, como “una muestra de gótico andino” (Rodrigo-Mendizábal 61). La literatura gótica andina como la que escribe Ojeda explora la potencia simbólica y poética de los mitos indígenas andinos, que han sido desdeñados por una sociedad racista (Rodrigo-Mendizábal 64), ajustándolos en varios casos a un presente atravesado por la tecnología, al mundo virtual y a cuestiones como el acceso al aborto y el problema del feminicidio; por otro lado, la prensa ha nombrado de esta manera a la obra de autoras ecuatorianas —Natalia García Freire, Solange Rodríguez Pappé,

María Fernanda Ampuero, entre otras— que no necesariamente escriben sobre leyendas y criaturas míticas de la cordillera, sino que abordan la situación de las mujeres en una sociedad violenta, racista, desigual y misógina.

Estas denominaciones regionales apuntan a un uso del gótico en contextos específicos, y que darían cuenta de procesos, debates y búsquedas literarias que, aun enmarcándose en un horror gótico latinoamericano más amplio—en el que caben otros fenómenos de la cultura popular, como el cine de autores como Guillermo del Toro y José Mojica Marins (mejor conocido por su personaje Zé do Caixão), o el rock y metal gótico de bandas como la mexicana *Las Ánimas del Cuarto Oscuro* o la peruana *Lima 13*, etc.—, responden a una historia y una trayectoria particulares.

Los estudios del horror gótico latinoamericano se han centrado en los monstruos, tanto los importados de otras latitudes como en los monstruos concebidos por las culturas indígenas y los que son producto de procesos de mestizaje y transculturación. América Latina fue pensada por los conquistadores como una región productora de monstruos: los españoles que llegaron a América representaron a los nativos como gigantes, caníbales, amazonas o gente con cabeza de perro (Braham 2). Jeffrey Jerome Cohen sostiene que los monstruos son cuerpos culturales que encarnan un momento particular y que existen para ser leídos (38); el monstruo es la materialización de los miedos y las ansiedades de una sociedad en una determinada época.

Cohen también indica que los monstruos siempre vuelven para decir otra cosa: el vampiro decimonónico, con su subtexto de homosexualidad, regresa en los años 1990 con la película de Francis Ford Coppola en un momento en que la amenaza del SIDA hace temer el contagio (39). Si los modernistas imaginaron vampiras que privaban a los hombres de su autonomía y de su fuerza, las vampiras regresan en la obra de escritoras contemporáneas para explorar la sexualidad y el cuerpo femenino en el contexto de la migración decimonónica en Argentina (*La sed*, de Marina Yucuk, 2020) o de la dictadura gomecista en Venezuela (*Malasangre*, de Michelle Roche Rodríguez, 2020); los zombis de la película *White Zombie* (1932), que inaugura este subgénero, aluden a la esclavitud en Haití y al terror de la cultura blanca de ser absorbida por la cultura negra, mientras que los muertos que se levantan de las fosas comunes del poema “Notas en torno a la catástrofe zombi” (2013), de Luis Felipe Fabre, recuerdan a las víctimas de la violencia del narcotráfico y los feminicidios en México.

El monstruo en el siglo XXI está asociado a varias reivindicaciones políticas: la bruja, depositaria de un saber tradicional relacionado con el uso de las plantas y con el control reproductivo, es símbolo de las protestas feministas en toda Latinoamérica; en Guatemala la Llorona se convirtió, a partir de la película homónima de Jayro Bustamante (2019), en la mujer maya que busca

justicia para sus hijos asesinados por los militares durante la guerra civil. Algunos monstruos regresan en modo descolonizador y antipatriarcal para mostrar que el horror está, y siempre estuvo, en otra parte. A su vez, monstruos como el pishtaco, el sacaojos, el chupacabras o el jarjacha surgen del imaginario popular como “mediaciones simbólicas” que sirven para “alegorizar el conflicto social”; los crímenes de estos monstruos, en todo caso, “no logran superar los testimonios sobre la historia real de torturas, genocidios y arrasamientos territoriales a los que han estado sujetos históricamente poblaciones indígenas, campesinos, comunidades afrodescendientes, sectores desposeídos y enemigos políticos” (Moraña 18–19).

El horror es una de las válvulas por las cuales se expresa uno de los temores más contemporáneos: el miedo causado por el cambio climático y por la devastación y la contaminación medioambiental del Antropoceno. El ecohorror lidia no solamente con accidentes y desastres provocados por científicos locos, criaturas o ataques animales, sino también con procesos de mayor alcance como la polución, la extinción de las especies o los climas extremos (Tidwell y Soles 2). Vivir en tiempos del Antropoceno significa que la naturaleza está plagada de amenazas y peligros que encuentran su mejor expresión en el horror. Algunas de las características del ecohorror son la preocupación por la forma en que el planeta está cambiando por causas antropogénicas, el tema de la venganza de la naturaleza pero también el tropo de los humanos que agreden a la naturaleza de manera espantosa, la mezcla y la confusión de las categorías de lo humano y lo no-humano, el miedo a la naturaleza y el miedo *por* la naturaleza, y un interés por un nuevo tipo de relacionamiento entre especies, incluso si tiene lugar en medio de una atmósfera de temor (Tidwell y Soles 3–6).

El tropo de la ciencia que sale mal y que produce monstruos ya está presente en el Leopoldo Lugones de *Las fuerzas extrañas* (1906); sin embargo es en este siglo en el que aparecen con mayor fuerza ficciones de ecohorror, algunas de las cuales abordan la contaminación por agrotóxicos como *Distancia de rescate* (2015), de Samanta Schweblin, y *Los días de la ira* (2018), de Cristian Romero; la contaminación de los ríos, como “Bajo el agua negra” (2016), de Mariana Enriquez; los efectos desastrosos de la minería, como *La compañía* (2019), de Verónica Gerber Bicecci, basado en el cuento “El huésped” (1959), de Amparo Dávila; la destrucción de los sistemas marinos, como *La mucama de Omicunlé* (2015), de Rita Indiana; el colapso ecológico por una plaga desconocida como en *Mugre rosa* (2021), de Fernanda Trías; o la desaparición de los animales que da lugar al canibalismo, como en la novela *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, por mencionar solo algunos ejemplos. No hay duda de que la preocupación en cuanto a la crisis ambiental seguirá teniendo en el horror un canal de expresión privilegiado.



Cuando realizamos la convocatoria para este volumen nos sorprendió la cantidad de propuestas para estudiar la obra de escritoras: la convocatoria no hacía mención explícita a la obra de mujeres como eje temático, pero una mayoría de los ensayos está dedicado a autoras. La amplia presencia de escritoras pone en evidencia la poderosa contribución de las mujeres a un género literario que por un largo tiempo ha permanecido en los márgenes. De hecho, las escritoras son, en buena medida, las responsables del creciente interés por el horror en América Latina en los últimos años. Los cuentos y novelas de muchas de ellas hacen visible la misoginia, los feminicidios y la violencia estructural y sistémica hacia la mujer, cuestiones que han permanecido normalizadas y silenciadas y que han encontrado en el horror un lenguaje idóneo.

Hay una larga tradición femenina en el gótico; Ellen Moers introdujo el término “gótico femenino” en su famoso ensayo. Desde sus comienzos el gótico fue un movimiento de mujeres escribiendo para un público mayoritariamente femenino y de clase trabajadora, lo que contribuyó a su falta de prestigio, aunque garantizó su supervivencia (Dabove 199). Desde Ann Radcliffe a Mary Shelley, pasando por las hermanas Brontë y Jane Austen, las mujeres de fines de siglo XVIII y comienzos del XIX no solo estaban ganando dinero con su escritura, sino también revolucionando la literatura con temas y formas nuevas. Las mujeres siempre fueron acusadas de tener una imaginación desbordada y con frecuencia peligrosa; en el caso de la literatura de horror, ellas usaron lo sobrenatural y lo fantástico para señalar aquello que no se podía enunciar en una sociedad patriarcal. Gilbert y Gubar señalan como rasgo de la escritura femenina anglosajona del siglo XIX una obsesión por una espacialidad claustrofóbica, que revela la manera en que las artistas se sentían atrapadas y sofocadas en ambientes y sistemas opresivos (64); tal es el caso, por ejemplo, del célebre cuento “The Yellow Wallpaper” (1892), de Charlotte Perkins Gilman. Lo mismo sucedió en Latinoamérica: escritoras como Amparo Dávila o Armonía Somers recurrieron al hecho fantástico de manera transgresora para hablar de la situación de las mujeres enfrentadas a entornos opresivos y violentos. Y si en Europa la responsable de popularizar el gótico es Ann Radcliffe, en Latinoamérica es una mujer, Juana Manuela Gorriti, la precursora del gótico con sus cuentos sobre fantasmas, hechos sobrenaturales y la devastación de las guerras.

Este volumen incluye diecisiete ensayos divididos en cinco partes, que representan una amplia gama de autores y enfoques del tema bajo consideración en este volumen. Estas cinco partes sugieren ciertos diálogos potenciales entre los académicos, pero de ninguna manera son las únicas intersecciones posibles en sus estudios. La primera parte, “Resignificar el monstruo”, incluye cuatro ensayos. El volumen empieza con un texto de Irina Fukutani-Soto referido a un personaje del imaginario andino, el degollador, al que se conoce



por diferentes nombres: *pishtaco* o *ñak'aq* en el Perú, y *kharisiri*, *khari-khari* o *lik'ichiri* en Bolivia. Este monstruo que extrae la grasa de sus víctimas surgió en la tradición oral para explicar la crueldad y, también, como símbolo de resistencia anticolonial en los Andes que comparten Bolivia y Perú; Fukutani-Soto se enfoca en la novela corta “Khari-khari”, de Darío Manuel Luna, que utiliza a este monstruo andino para evocar el racismo estructural en la sociedad boliviana. En el siguiente ensayo, Griselda Córdova Romero estudia lo monstruoso en la pieza teatral *Nada que ver* (1970) y en la novela corta *Nada que ver con otra historia* (1971), de Griselda Gambaro, a partir de su reescritura paródica de dos figuras fantásticas ampliamente conocidas en el imaginario cultural occidental —el vampiro y la criatura de Frankenstein— para humanizar a los monstruos, mostrándolos desde sus costados patéticos o vulnerables, mientras que el terror y la maldad se atribuyen más bien a las figuras policiales. Carmen Serrano continúa la discusión de estos personajes monstruosos en su análisis de la figura del vampiro/a en novelas de Carmen Boullosa (*Isabel*, 1993) y Adriana Díaz Enciso (*La sed*, 2001). Concluye que estas autoras, al presentar personajes vampíricos que superan el binomio rígido de mujer buena o mala, se apartan de la representación de lo femenino que hicieron los modernistas de fines de siglo XIX y comienzos del XX y emplean el gótico como un canal para pensar la creación artística, la condición humana y las cuestiones existenciales. La sección cierra con un estudio de Lucía Leandro Hernández, que recorre el pasado inquisitorial para abrir una lectura de tres autoras (Mónica Ojeda, Lola Ancira, Claudia Hernández), quienes exploran en sus cuentos nuevos sentidos del tropo de la bruja. Se entiende la figura de la bruja/comadrona/curandera como sujeto racializado, estigmatizado y precarizado en el espacio colonial, que recupera su centralidad a partir de una revaloración desde el conocimiento heredado, compartido y femenino.

La segunda parte de este libro, “El fantasma del patriarcado”, consta de tres ensayos. Inés Ordiz explora el gótico en relación con la experiencia terrorífica de las mujeres en sociedades que normalizan la violencia hacia ellas. A través del análisis literario y la sociología de la literatura, Ordiz converge las reivindicaciones feministas del gótico reflejadas en una amplia gama de literatura contemporánea escrita en castellano; Ordiz se pregunta por la especificidad de los miedos de las mujeres tal y como se reflejan en la obra de autoras latinoamericanas y españolas, las cuales remiten a la violencia estructural del patriarcado. Ilka Kressner y Nerisha de Nil Padilla Cruz estudian a Fernanda Melchor, cuyas obras se destacan por representar con crudeza la terrible violencia que golpea no solo al estado mexicano de Veracruz, su lugar de nacimiento, sino a México en general. Esta violencia está vinculada a la pobreza, las drogas, la misoginia, la homofobia, la transfobia y el abuso, y es amplificada por una prensa muchas veces sensacionalista; Kressner y Padilla

exploran la relación entre realidad y ficción en el abordaje del horror de Melchor. Melissa Castillo-Garsow estudia *Mexican Gothic* (2020), de la autora México-canadiense Silvia Moreno-García, publicada originalmente en inglés. En su novela, Moreno-García abreva de la tradición inglesa del gótico del siglo XVIII, adaptando los tropos de la mujer encerrada y de la casa tenebrosa al México de los años 1950. A la exploración de cuestiones de raza y colonialismo frecuentemente asociadas con el gótico latinoamericano, la autora añade el problema del patriarcado.

También hay tres ensayos en “Espacios inquietantes”, la tercera sección de este volumen. El horror gótico ha estado tradicionalmente asociado a un uso peculiar del espacio, en el que el lugar no es un mero telón de fondo de la historia sino más bien un agente activo en la construcción de una atmósfera de terror. En esta sección también se estudian autoras que han desafiado intentos de cualquier clasificación clara y precisa, al abrir nuevas propuestas desde el poshumanismo, el realismo especulativo y la *horror theory*. Iniciamos la sección con el estudio de Paulo Andreas Lorca sobre la obra *Nefando* (2016), de Mónica Ojeda. Se explora cómo la autora ecuatoriana aborda la pregunta de qué es escribir sobre un objeto horroroso a partir de una obra caracterizada por la relación entre la perturbación, el horror y la pornografía. *Nefando* indaga en el problema de la representación de lo horroroso a través del montaje de modalidades narrativo-visuales en una historia que sucede entre el espacio virtual y la realidad. Ramiro Sanchiz lee obras de Samanta Schweblin y Mariana Enriquez desde las nociones de horror sintomático y horror abstracto, vinculadas a la construcción del “tropo de la Zona” y a debates recientes sobre el cambio climático y el Antropoceno. Sanchiz propone entender las historias de campos contaminados y casas embrujadas de las autoras como variantes del tropo de la Zona, un espacio productor de anomalías que está compuesto por entidades no-locales y agencias no-humanas. Fernanda Zullo-Ruiz examina cómo Silvina Ocampo recurre a las casas encantadas, los objetos mágicos y los fantasmas para conseguir, a través del evento sobrenatural, socavar cualquier conceptualización estable de la identidad. En Ocampo lo siniestro y lo sobrenatural pertenecen al espacio doméstico, la casa, la cual deja de ser un lugar de protección y confort para convertirse en una “zona fronteriza” entre lo familiar y lo extraño.

“Heridas de la historia” es la sección más amplia del volumen, e incluye cinco ensayos. Java Singh nos conduce al siglo XIX con Juana Manuela Gorriti. En este ensayo se estudian tres cuentos de la autora argentina como ejemplos de *criptomimesis*, un modo de escritura concebido por Nicolas Abraham y Maria Torok y que parte de las prácticas de entierro para confrontar el dolor que provocan. Singh persigue el hilo gótico/melodramático en Gorriti para examinar el papel de la literatura “femenina” y sentimental en la construcción

nacional. Sigue el ensayo de Sebastián Antezana Quiroga, con su análisis de dos cuentos de la escritora boliviana Giovanna Rivero, “Volvió como un espíritu” y “Regreso” (2015), que lidian con motivos del horror como el apocalipsis ecológico, la pandemia y el zombi. Antezana explora los vínculos entre narración y nación en Bolivia en los cuentos de Rivero, para después pasar a comentar tres conceptos claves: frustración revolucionaria, cáncer y a-ruinamiento. El estudio concluye revisando el potencial político de las luchas a pequeña escala. Sandra Casanova-Vizcaíno se enfoca en dos cuentos del libro *Espacios de color cerrado* (2012), de la escritora puertorriqueña Vanessa Vilches Norat, protagonizados por mujeres que tratan de escribir sobre la historia o la geografía de Puerto Rico, para acabar en situaciones insólitas e incluso espeluznantes. Casanova-Vizcaíno interpreta estos cuentos desde el gótico caribeño y sostiene que, a través del rol civilizatorio de la escritura, las protagonistas intentan infructuosamente organizar y dar sentido a una realidad puertorriqueña caracterizada por lo monstruoso, lo contradictorio y lo colonial.

*Los ejércitos* (2007), de Evelio Rosero, se ha leído como una novela del conflicto armado colombiano. El análisis que nos ofrece Rodrigo Bastidas Pérez se centra en el horror en esta novela como un discurso que conecta las dinámicas sociales y políticas con la crueldad cotidiana de la guerra. Bastidas encuentra continuidades entre obras realistas y obras que pertenecen a géneros populares, y propone una forma mucho más amplia y creativa de entender la literatura de terror colombiana. Para cerrar la sección, Nayeli Reyes Romero analiza cómo Mariana Enriquez reformula el terror del pasado dictatorial latinoamericano a través del género del horror. Varios de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) aluden a los crímenes de lesa humanidad cometidos durante los gobiernos dictatoriales latinoamericanos, en especial en el caso argentino, y contribuyen a hacer un proceso de memoria colectiva que impida creer que el pasado ha sido superado.

La sección “Naturaleza siniestra” cierra el volumen con ensayos de Mariangela Ugarelli y de Agustina Giuggia. Ugarelli hace una lectura del cuento “Viola Acherontia”, de Leopoldo Lugones, desde la intersección entre la ecocrítica y el horror: el cuento, que se ubica entre los relatos protagonizados por científicos de Lugones, narra un monstruoso experimento vegetal; Ugarelli estudia el simbolismo de las flores en el imaginario modernista, y en especial la asociación sexualizada entre flor y mujer. Este libro concluye con el ensayo de Agustina Giuggia sobre *Cadáver exquisito*, de Agustina Bazterrica, que propone una discusión sobre la poderosa industria cárnica en Argentina a partir de los estudios sobre el Antropoceno y el tema del apocalipsis medioambiental de la novela. La novela de Bazterrica reflexiona sobre la producción capitalista y su normalización de prácticas violentas en el espacio del matadero, que redunda en el trato hacia los animales o hacia los humanos

animalizados; también cuestiona una identidad nacional argentina afincada en la producción agropecuaria.

El horror gótico ha seguido un largo camino en la narrativa latinoamericana, no exento de malentendidos. Asumido hoy como un modo narrativo importante y parte indispensable del arsenal de recursos de los escritores del continente, estamos seguras de que seguirá ayudándonos a nombrar los miedos y ansiedades que nos deparará el futuro.

## Notas

1. Queremos agradecer a Paulo Andreas Lorca, quien contribuyó a este volumen con la lectura crítica, la traducción y el formateo de textos.
2. Es notable también el cambio de valoración que ha atravesado la obra de Stephen King desde la crítica. En *Literatura de izquierda* (2004), Damián Tabarovsky habla de Stephen King como producto pop y como fenómeno de mercado, una especie de antítesis estético y político de autores como Puig o Lamborghini, en quienes Tabarovsky reconoce una “ambición desmedida”. Quince años más tarde, en 2019, Juan Pablo Dabove se refiere a Stephen King como “el Balzac o el Dumas de los siglos XX-XXI” (199), en el sentido de que ha sido capaz de crear un universo a través del cual se han entendido las pulsiones y tensiones del presente. Por su parte, Rodrigo Fresán considera a Stephen King “el autor más cercano a emular el efecto radiactivo más allá del tiempo y del espacio de un tal Charles Dickens” (ver: “Stephen King, en la cima del terror”).
3. María Negroni ha sido muy importante en esta reinterpretación cuando afirma en su prólogo a *Galería fantástica*: “Leo la literatura fantástica, en especial la literatura fantástica latinoamericana, como una deriva concentrada y sutil de la literatura gótica europea de los siglos XVIII y XIX. En ese corpus nocturno y afiebrado están contenidos, en efecto, todos los motivos y obsesiones que harán del fantástico latinoamericano una nueva forma de resistencia a las cárceles de la razón y las claustrofobias del sentido común” (157).
4. En su ensayo *Das Unheimliche* (1919), traducido al español como *Lo siniestro*, Freud señala que los cuentos de hadas no producen la sensación de lo siniestro ya que los fenómenos extraordinarios están naturalizados (183); para que la literatura resulte siniestra, debe crear un sistema de realidad parecido al nuestro, en el que la posibilidad de lo sobrenatural no esté normalizada. En ese sentido, la lógica del realismo mágico es similar a la del cuento de hadas, en tanto que lo maravilloso aparece como natural, mientras que el fantástico y el gótico perciben la distorsión de la realidad (el fantasma, el doble, el monstruo, etc.) como inquietante. Noël Carroll sostiene que en el horror “the monster is an extraordinary character in our ordinary world, whereas in fairy

tales and the like the monster is an ordinary creature in an extraordinary world” (16) (el monstruo es un personaje extraordinario en nuestro mundo ordinario, mientras que en los cuentos de hada y otros del tipo el monstruo es una criatura ordinaria en un mundo extraordinario).

5. Para una discusión y problematización del término “gótico andino”, ver el ensayo de Rodrigo-Mendizábal “Gótico andino o neogótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”; en él, el autor se pregunta: “¿El ‘gótico andino’ es una forma de empezar a emplazar a la modalidad dentro del campo literario? ¿Qué de común tendría aquel con los góticos de otras regiones del continente, por ejemplo, del ‘cono sur’, ‘caribeño’, ‘centroamericano’, o cualquier otro nombre que se ponga? Incluso, ¿sería semejante el gótico andino en el interior de los países que podrían ubicarse en lo andino?” (50).

## Obras citadas

- Braham, Persephone. *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*. Lanham, Maryland: Bucknell University Press, 2015.
- Bioy Casares, Adolfo. “Prólogo”. *Antología de la literatura fantástica*. Ed. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. 1940. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999.
- Carroll, Noël. *The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- Casanova-Vizcaino, Sandra. *El gótico transmigrado. Narrativa puertorriqueña de horror, terror y misterio en el siglo XXI*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2021.
- Casanova-Vizcaino, Sandra e Inés Ordiz, eds. *Latin American Gothic in Literature and Culture*. New York: Routledge, 2018.
- Cohen, Jeffrey Jerome. “Monster Culture: Seven Theses”. *The Monster Theory Reader*. Ed. Jeffrey Andrew Weinstock. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 25 (1975):145–51.
- Dabove, Juan Pablo. “Posfacio: el momento gótico de la cultura”. *Territorio de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Ed. Marcos Zangrandi. Buenos Aires: NJ Editor, 2019.
- Edwards, Justin y Sandra Guardini Vasconcelos, eds. *Tropical Gothic in Literature and Culture: The Americas*. New York: Routledge, 2016.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel Andrés. *Selva de fantasmas. El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Fresán, Rodrigo. “Stephen King, en la cima del terror”. *ABC Cultural*, 13 abril 2012. Web. 4 abril 2023.
- Freud, Sigmund. “Lo siniestro”. *Obras completas. XVIII*. Trad. Ludovico Rosenthal. 1919. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1954.

- Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- Gómez, Felipe. “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”. *Íkara, revista de lenguaje y cultura* 12.18 (enero-diciembre 2007): 121–42.
- Jrade, Cathy L. *Modernismo, Modernity and the Development of Spanish American Literature*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Moers, Ellen. *Literary Women. The Great Writers*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Frankfurt am Main: Vervuert, 2017.
- Negróni, María. *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015.
- Oliva, José. “El ‘gótico andino’, el sello de los primeros cuentos de Mónica Ojeda”. *El Espectador*. 25 diciembre 2020. Web. 4 de abril 2023.
- Peluffo, Ana. “De Todas Las Cabezas Quiero Tu Cabeza: Figuraciones de la ‘Femme Fatale’ en Delmira Agustini”. *Chasqui* 34.2 (noviembre 2005): 131–44.
- Punter, David. *The Literature of Terror. Volume I*. Boca Raton, Florida: Routledge, 1996.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván Fernando. “Gótico andino o neo-gótico ecuatoriano sobre el horror metafísico”. *Brumal, Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 10.1 (primavera 2022): 53–75.
- Serrano, Carmen. *Gothic Imagination in Latin American Film and Fiction*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2019.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Madrid: Periférica, 2010.
- Tidwell, Christy, and Carter Soles (eds). *Fear and Nature. Ecohorror Studies in the Anthropocene*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2021.

---

Colanzi, Liliana y Debra Castillo. “El horror siempre estuvo aquí: un breve repaso del género en Latinoamérica”. *Regiones inquietantes: literatura de horror en Latinoamérica*. Eds. Liliana Colanzi y Debra Castillo. *Hispanic Issues On Line* 34 (2025): 1–14. Web.

---