iMex REVISTA

México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756

creative commons

OPEN ACCESS

XXIX. GRITOS Y SUSUROS GÓTICOS EN LA LITERATURA Y EL CINE MEXICANOS

2026/1, año 15, n° 29, 132 pp.

Editores: **Nicolas Licata / Kristine Vanden Berghe** DOI: 10.5281/zenodo.21454335

Presentación

(pp. 8-15; DOI: 10.5281/zenodo.21486835)

Nicolas Licata

(Université de Liège)

Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website: www.imex-revista.com

Editores iMex: Yasmin Temelli, Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Hans Bouchard, Lizette Jacinto

Redacción iMex: Emiliano Garcilazo, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

Presentación:
gritos y susurros góticos en la literatura y el cine mexicanos

Nicolas Licata

(Université de Liège)

En 2025, dos siglos tras la publicación del clásico de Mary Shelley, y cien años después de sus primeras adaptaciones cinematográficas, Guillermo del Toro llevó a la pantalla su propia versión de *Frankenstein*. Esta incursión del director y productor mexicano en la vena gótica dista de ser la primera —pensemos, entre otras películas, en *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), *El laberinto del fauno* (2006) o *La forma del agua* (2017)—, pero *Frankenstein* ocupa un lugar especial en este imaginario en el sentido de que forma parte de esos relatos que, con el tiempo, han terminado por confundirse con la idea misma de lo gótico. Una escena en particular, reproducida y reinterpretada en muchas adaptaciones, incluida la de Guillermo del Toro, condensa toda la dimensión mítica del relato. El monstruo, amasijo de miembros, órganos y tejidos recolectados de cadáveres dispersos, recibe la chispa de la vida y, por su fealdad sobrenatural, provoca la repulsión de su creador. En *Gothic. The New Critical Idiom*, Fred Botting resume la potencia simbólica de esta escena en los siguientes términos:

> Signalling the effects of human aspirations for natural and physical powers beyond the limits of humanity, the monster has come to represent the fears about the existence of both natural and supernatural mechanisms that not only exceed the bounderies of a humanized world but also emerge, transgressively and destructively, from uncontrollable desires and imaginings in the individual mind. The scientific replacement of nature and humanity, the various means of producing and reproducing the material world and the creation of entities that threaten human existence, is a recurrent horror, undermining the naturalness and stability of any order of identity or society (2014 [1996]: 94).

En tiempos de Shelley, en los albores del siglo XIX, la criatura de Víctor Frankenstein ya constituía una evidente alegoría de las posibles derivas de una ciencia moderna que se atrevía a experimentar con los límites de la vida, en ámbitos oscuros, hasta entonces prohibidos por la religión. En tiempos de del Toro, en los albores del siglo XXI, resulta difícil no proyectar en esa misma criatura inquietudes a la vez distintas y similares, suscitadas por un amasijo de metales, cables y chips electrónicos que también parecería haber recibido la chispa de la vida y superado ya en ciertos aspectos a sus creadores, muchos de los cuales no ocultan su incomodidad ante la perspectiva de una era regida por la inteligencia artificial. ¿Ya se habrá convertido la creación en destrucción? ¿El dominio en dependencia? ¿La razón humana en monstruosidad?

El tiempo ha pasado, pero como se ve, la historia de *Frankenstein* apenas ha envejecido, al igual que la criatura que habita sus páginas y posteriores adaptaciones cinematográficas. Otro tanto puede afirmarse del gótico en general, cuyos monstruos, escenarios y atmósferas aún conservan a grandes rasgos la fisonomía de sus orígenes ingleses dieciochescos, evolucionando y cargándose no obstante de otros significados a medida que atraviesan las épocas y las fronteras. Nuevos contextos, nuevos miedos. Y quizá, después de todo, el hecho de que esta adaptación contemporánea de *Frankenstein* provenga de un cineasta mexicano no sea casual: pone de relieve la vitalidad y el potencial de reapropiación de una tradición gótica que, desde el siglo pasado pero más aún en nuestros días, ha encontrado en México un espacio de reinvención fecundo. Explorar a través de algunos de sus gritos y susurros las herencias y las innovaciones del gótico en la literatura y el cine mexicanos, tal es el objetivo que persiguen los trabajos reunidos en este dosier monográfico.

Pero ¿qué es exactamente el gótico? Lo menos que puede decirse es que, pese a la proliferación reciente de estudios dedicados al tema, seguimos sin disponer de una definición consensual. Parecería incluso que, cuanto más abundan las publicaciones sobre el asunto, más se ensanchan la definición y el campo de acción del "gótico", término que, como señala Clive Bloom en su introducción al reciente *Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, se ha vuelto hoy amplio e inclusivo (2020: 4). Sin pretender resolver aquí este debate semántico, conviene al menos, en el umbral de este número, esbozar los contornos del concepto. En la cita reproducida más arriba, Fred Botting menciona el elemento consustancial del gótico, a saber, el miedo, y más generalmente la búsqueda de una reacción emocional en el receptor, antes que una comprensión racional de los acontecimientos narrados. "Knowledge and understanding do not constitute the primary aim of gothic texts: what counts is the production of affects and emotions, often extreme and negative: fear, anxiety, terror, horror, disgust and revulsion are staple emotional responses" (2014 [1996]: 6), afirma el teórico en el mismo ensayo. Estas emociones negativas suelen ser desencadenadas por la irrupción en la diégesis de una alteridad innombrable, de una presencia oscura que escapa a la comprensión racional, sin por ello ser necesariamente sobrenatural. Algunos estudiosos sostienen incluso que el miedo alcanza su máxima intensidad cuando lo causan los impulsos más sombríos de seres humanos ordinarios, en apariencia al menos.

Esta vocación a suscitar miedo, sin vínculo sistemático con lo sobrenatural, contribuye a distinguir el gótico de otros géneros y modos no miméticos afines, con los que la crítica lo ha confundido a veces, y con los que, en efecto, mantiene zonas de contacto. Por definición, el realismo mágico, lo maravilloso y la ciencia ficción hacen intervenir lo sobrenatural, sin que lo

sobrenatural provoque miedo, pues estas tres categorías lo integran dentro de marcos interpretativos que lo vuelven aceptables o comprensibles. En el realismo mágico, el narrador presenta una abundancia de sucesos sobrenaturales sin miedo, sin sorpresa siquiera, como si se tratara de hechos tan naturales como nuestra respiración, porque dentro de su sistema de creencias "arcaicas" (Camayd–Freixas 1998), impermeable a los descubrimientos científicos modernos, dichos sucesos aún se perciben como plenamente posibles. Lo maravilloso y la ciencia ficción también proporcionan paradigmas explicativos para los fenómenos extraordinarios que ponen en escena, aunque de naturaleza distinta. El primero sustituye nuestra concepción racional del mundo por otra de carácter irracional, la cual no existe fuera de la diégesis y donde, como en los cuentos de hadas, hasta los mayores prodigios son aceptados sin que nadie los cuestione. La segunda, por el contrario, procura justificar esos mismos prodigios mediante explicaciones racionales vinculadas a los avances de la ciencia y de la técnica (Caillois 1966).

El fantástico también hace intervenir lo sobrenatural, salvo que, a diferencia del realismo mágico, de lo maravilloso y de la ciencia ficción, y al igual que el gótico, necesita el miedo para existir. No el mismo miedo, sin embargo. El fantástico nace de la irrupción inesperada de un fenómeno sobrenatural en un universo diegético similar al nuestro, regido por las leyes y convenciones físicas, psicológicas y sociales en las que nosotros, habitantes de la modernidad occidental, creemos; leyes que excluyen lo sobrenatural y son incapaces de explicarlo. Es esta antítesis constitutiva de la ficción fantástica entre lo posible y lo imposible la que espanta al lector o espectador, al hacer tambalear sus certezas más antiguas sobre sí mismos y sobre la realidad circundante. Este mundo en el que vivo, ¿realmente es el que creía? A fin de cuentas, ¿será posible lo que yo daba por imposible? Este miedo de índole intelectual, David Roas lo denomina "miedo metafísico". Se produce según él cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando un sujeto pierde pie frente al mundo que antes le era familiar. Diferencia este miedo cerebral del miedo emocional, al que llama "miedo físico", el cual remite más bien a la amenaza física, a la muerte o a lo materialmente espantoso (2011: 95–96). El principal objetivo del fantástico es fomentar el miedo metafísico, y tanto es así que puede prescindir del miedo físico. Al contrario, el gótico puede prescindir del miedo metafísico pero no del miedo físico, que todo, del tema al estilo pasando por los espacios y la actitud de los personajes, debería inspirar.

Ahora bien, como es sabido, en materia de artes las distinciones teóricas suelen ser porosas. Estas que acabo de trazar no son una excepción. Si bien el gótico puede operar de manera autónoma, algunos de sus especialistas argumentan que también es susceptible de combinarse

con otros géneros y modos narrativos, que se complican y enriquecen entonces mutuamente (Ordiz 2014; Bloom 2020). Bajo esta óptica, *Frankenstein*, para retomar nuestro ejemplo inicial, puede considerarse tanto un clásico gótico como un clásico de ciencia ficción, dado que el acontecimiento extraordinario recibe una explicación de carácter científico, y que simultáneamente, se evoca de principio a fin el miedo físico que siembra la criatura, dondequiera que se encuentre. Del mismo modo, *Pedro Páramo* puede analizarse a la vez como un ejemplo paradigmático de realismo mágico, y como una novela gótica. La coexistencia de los vivos y de los muertos forma parte de la cosmovisión rural de los habitantes de Comala, pero al forastero Juan Preciado, ajeno a dicha cosmovisión, el contacto con los muertos le infunde un miedo tan penetrante, tan paralizante, tan físico, que literalmente termina por quitarle la vida.

Ha llegado el momento. Con esta pequeña antorcha teórica en la mano, atrevámonos a franquear el pórtico de este número monográfico, que abre con un artículo de Kristine Vanden Berghe titulado "Notas sobre la conciencia del gótico en la literatura mexicana". La estudiosa comienza por rastrear el desplazamiento del gótico desde Inglaterra hacia América Latina, de *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, hasta *La mansión de Araucaima* (1973), de Álvaro Mutis, esbozando de paso un panorama de los principales estudios sobre el gótico latinoamericano, ya sea desde una perspectiva continental o nacional. En este panorama, Vanden Berghe subraya e ilustra mediante "El huésped" (1959), de Amparo Dávila, la cautela con la que los investigadores mexicanistas han abordado esa categoría. Esta prudencia, la explica por dos factores: por un lado, el temor a importar un concepto más arraigado en Europa que en México; por otro, la ya señalada dificultad de distinguir el gótico de categorías emparentadas, siamesas a ojos de algunos, como lo fantástico. Remarca, empero, algunas excepciones notables, como Inés Arredondo —"Apunte gótico" (1979)—, Carlos Fuentes —*Aura* (1962)— y Juan Rulfo —*Pedro Páramo* (1955)—, leídos y releídos recientemente desde un prisma gótico, al igual que una serie de escritoras contemporáneas que acuden a la estética gótica para ambientar relatos resueltamente feministas. Entre estas plumas contemporáneas, la autora menciona a Fernanda Melchor, Guadalupe Nettel, Daniela Tarazona, Cecilia Eudave y Cristina Rivera Garza, en cuyas obras ve la señal de que ese "río subterráneo" que aún constituía el gótico mexicano hasta hace poco comienza a emerger para irrigar cada vez más, en este inicio del nuevo milenio, la superficie del campo literario nacional.

Entre los rasgos más sobresalientes de los relatos de estas escritoras contemporáneas, Vanden Berghe pone de relieve la casa gótica: un espacio ambivalente, ora protector, ora amenazante, refugio ante las violencias del mundo exterior pero también escenario de otras

violencias más íntimas, que a menudo recluye a las mujeres en un orden doméstico patriarcal del que buscan escapar. Estamos aquí a miles de kilómetros de los castillos enclavados en cumbres borrascosas o erigidos en medio de vastas extensiones heladas; la casa gótica se muda en el corazón de la Ciudad de México. A la sombra de los edificios resplandecientes de los barrios más modernos, cubiertas por la vegetación, sus fachadas derruidas, sus sótanos lúgubres y sus cuartos secretos encubren una cohabitación conflictual entre razón y pasión, cordura y locura, vida y muerte. Es en este motivo de la casa gótica que se concentran las dos contribuciones siguientes. Claudia Palacios Sotelo analiza las tres casas que retrata Lilián López Camberos en "La planta", cuento procedente del volumen *Quisiera quedarme quieta* (2020). Su artículo muestra más precisamente cómo, en este relato, la protagonista es simultáneamente reconfortada y atormentada por la presencia de su madre fallecida, que fluye a través de los tres espacios en cuestión, y se encarna en una planta que poco a poco se apodera de la vida tranquila que llevaba en su departamento de la colonia Juárez. Con *Restauración* (2019), de Ave Barrera, nos quedamos en el centro de la capital. Alejandro Soifer se detiene en las violencias sufridas por las mujeres que habitaron en el pasado la casa antigua que la protagonista emprende restaurar junto con su novio, novio que, a su vez, la maltrata. La escena final, donde la protagonista huye de ese hogar asfixiante, encerrando en él a su pareja, es para Soifer un gesto de empoderamiento femenino a la vez que un intento de contener el mal machista dentro de la casa gótica. El investigador contempla asimismo a través del lente gótico las casas de *La transmigración de los cuerpos* (2013), de Yuri Herrera, donde el cuerpo femenino vuelve a ser agredido, y propone para calificar esta novela que a su juicio cubre el narcotráfico con una pátina gótica la etiqueta de "narcogótico".

La poca fiabilidad de los narradores, hoy en día con más frecuencia narradoras, constituye otro rasgo gótico común. La encontramos, de hecho, en las narradoras de "Apunte gótico" y de "La planta", como señalan respectivamente Vanden Berghe y Palacios Sotelo. En consonancia con el mundo que los rodea, la mente de los narradores góticos aparece muchas veces, y por muchas razones posibles, como un laberinto de reflexiones claroscuras, entre lucidez y penumbra; y es a veces en la penumbra donde pueden encontrar cierta forma de lucidez, como indica Alexia Iveth Chavira en su análisis de *Fulgor* (2022), de Alma Mancilla. La narradora y protagonista de esta novela es una joven estudiante de antropología que, mientras realiza un estudio de campo en el seno de una comunidad indígena, entra en contacto con unas *tlahuelpuchis*, brujas que la ayudan a superar el aborto espontáneo que acaba de sufrir, e incluso, en el curso de un ritual mágico, a quedar nuevamente embarazada. Resulta imposible, sin embargo, determinar si la historia que narra realmente ocurrió o si es fruto de alucinaciones. En

el fondo, sugiere Chavira, poco importa: entre esas brujas, reales o fantaseadas, la narradora de *Fulgor* logra reconciliarse consigo misma, como da a entender su doble, rodeado de esas mujeres poderosas y sonriente al fin, en un lienzo colgado de una de las paredes de su cabaña. El *döppelganger* en un cuadro o espejo es, dicho sea de paso, otro motivo clásico del imaginario gótico.

Con Carolyn Wolfenzon, efectuamos una doble transición: de la literatura a las pantallas, y del doble al fantasma. En su examen del documental *Tempestad* (2016), de la directora Tatiana Huezo, prolonga una de las hipótesis centrales de su libro *Nuevos fantasmas recorren México* (2020), a saber, que paradójicamente la figura del fantasma permite volver visibles traumas y heridas invisibles, aunque no por ello menos profundos. Describe más precisamente las técnicas mediante las cuales Huezo logra el desafío de "afantasmar" a las dos mujeres que protagonizan su documental, ambas víctimas del crimen organizado y de un sistema judicial corrupto. Sus rostros nunca aparecen nítidamente en la pantalla; al espectador solo le llegan voces distantes, en desajuste con las imágenes proyectadas, que plasman según Wolfenzon las emociones turbias de estas mujeres en un clima agitado —la tempestad que da título a la película— y en (no) lugares fragmentados y fragmentarios, siempre en ruinas y capturados de forma incompleta por la cámara.

En la estética gótica, la casa está en ruinas, al igual, lo hemos visto, que la salud mental y la vida emocional de sus narradores y personajes. Pero en ruinas, también lo está en ocasiones el cuerpo, la carne misma: despedazada, hecha jirones, putrefacta, sangrante y supurante, aparece como el vestigio de un ser que subsiste precaria y siniestramente en un universo igualmente precario y siniestro. El monstruo del doctor Frankenstein reanimado recientemente por del Toro es un ejemplo por excelencia, pero otra de las figuras góticas más emblemáticas de esta corporalidad degenerante es el zombi, estudiado por Patricia Saldarriaga y Emy Manini en su ensayo *Infected Empires. Decolonizing Zombies* (2022). En su contribución a este número, las dos estudiosas reconstruyen una genealogía del muerto viviente en el cine mexicano y sobre México, desde sus primeras apariciones hasta la actualidad, de *El santo contra los zombis* (1961) hasta *Párvulos: hijos del apocalipsis* (2024). Dan un paso más allá: a partir de un corpus de media docena de películas, se interrogan sobre las especificidades del zombi mexicano, en el que proponen ver una metáfora de la muerte social de ciudadanos abandonados por un Estado impotente frente a la violencia *gore* descrita por Sayak Valencia. Las películas que analizan constituyen, según las autoras, un observatorio privilegiado no solo de las representaciones de esa muerte social, sino también de las formas en que mexicanas y mexicanos reaccionan ante ella, reintroduciendo formas de *care* —ciertamente precarias, pero a su manera vitales— allí

donde el Estado parecería haber dejado de hacerlo. De ahí que Saldarriaga y Manini sostengan que, más que una mera representación de la necropolítica, entendida como un sistema de gobierno productor de muerte social, en el caso mexicano el gótico vehicula una forma de aprendizaje afectivo: "It teaches subjects how to feel care within necropolitical conditions" (101).

Por último, en un artículo de título sabroso, "Colmillos a la mexicana", Laura Yadira Munguía Ochoa recorre a su vez una galería de películas góticas mexicanas, entre las que destaca *El vampiro* (1957), de Fernando Méndez. Toda su argumentación apunta a demostrar que no se trata de una buena película de vampiros *a pesar* de ser mexicana, malentendido crítico que en su opinión ha perdurado demasiado tiempo, sino precisamente de una buena película de vampiros *porque* Méndez y su equipo lograron adaptar un imaginario europeo al contexto del México posrevolucionario. En ese proceso de "domesticación", concepto que Munguía Ochoa distingue del de "tropicalización" (Edwards / Guardini 2016), el vampiro gótico adquiere, de acuerdo con ella, dos nuevos significados. Primero, en el México de mediados del siglo XX, la tensión del Siglo de las Luces entre razón y superstición encontró su correlato en la tensión entre un pensamiento moderno y técnico que se expandía al ritmo del crecimiento urbano, y un sistema de creencias rurales donde, como en la Comala de Rulfo, lo sobrenatural forma parte de la vida cotidiana. Luego, en la hacienda decimonónica que sustituye al castillo de los Cárpatos, el monstruo chupasangre se convierte en metáfora del colonizador extranjero que se abreva de las venas mexicanas para sobrevivir, y del que se trata ahora de desprenderse. "Las haciendas, con sus caciques y rancia nobleza, son, por definición, vampíricas" (125), asevera Munguía Ochoa, quien concluye su artículo examinando el legado del vampiro de Méndez en películas posteriores, entre las cuales reaparecen los luchadores —con *Santo contra las mujeres vampiro* (1962)— así como Guillermo del Toro, con *Cronos*.

Con este regreso a Guillermo del Toro, por quien habíamos comenzado estas páginas, el círculo parece cerrarse. Ahora bien, este dosier se asemeja en cierto modo a la criatura de Frankenstein. Concebido para formar un todo coherente y autónomo, como un ser de pleno derecho, no deja de ser fragmentario, como toda empresa científica colectiva necesariamente lo es. Es un ensamblaje de objetos, perspectivas e hipótesis que solo cobrará plenamente sentido en la medida en que otros investigadores le insuflen la chispa de la vida, al hacer dialogar entre sí esas perspectivas e hipótesis, al completarlas y abrirlas hacia nuevas obras y nuevos contextos. Ojalá los artículos que siguen puedan contribuir a disipar, aunque solo sea fugazmente, desde la literatura y el cine mexicanos, un poco de esa niebla eterna que envuelve al gótico.

Bibliografía

BLOOM, Clive (2020): "Introduction to the Gothic Handbook Series: Welcome to Hell". En: Clive Bloom (ed.): *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic.* New York: Palgrave Macmillan, 1–28.

BOTTING, Fred (2014 [1996]): *Gothic. The New Critical Idiom.* New York: Routledge.

CAILLOIS, Roger (1966): *Anthologie du fantastique.* Paris: Gallimard.

CAMAYD–FREIXAS, Erik (1998): *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham: University Press of America.

EDWARDS, Justin D. / Sandra GUARDINI VASCONCELOS (2016): "Introduction: Tropicalizing Gothic". En: Edwards, Justin D. / Sandra Guardini Vasconcelos (eds.): *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas.* New York/London: Routledge, 1–10.

ORDIZ, Inés (2014): "Estrategias ficcionales de lo insólito: la literatura gótica frente a la literatura fantástica". En: *Badebec* III (6), 138–168.

ROAS, David (2011). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.