

Vol. II, n.º 1, primavera/spring 2014, ISSN: 2014-7910

# BRUMAL

Revista de Investigación sobre lo Fantástico  
Research Journal on the Fantastic



**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona

**GEF**  
Grupo de Estudios  
sobre lo Fantástico

Director / Director: David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jefa de Redacción / Editor-in-Chief: Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Redacción / Editorial Team: Ana Casas (Universidad de Alcalá, España)  
Flavio García (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Patricia García (Trinity College/Dublin City University, Irlanda)  
José Güich (Universidad del Pacífico, Perú)  
Dale Knickerbocker (East Carolina University, Estados Unidos)  
Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona, España)

Coordinador de la sección de reseñas / Coordinator of the Review Section: Rubén Sánchez Trigos (Universidad Rey Juan Carlos, España)

Comité Científico / Scientific Committee: Ferdinando Amigoni (Università di Bologna, Italia)  
Roger Bozzetto (Université de Provence, Francia)  
Rosalba Campra (Università La Sapienza, Italia)  
Julio Checa (Universidad Carlos III, España)  
Luis Alberto de Cuenca (CSIC-Madrid, España)  
Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, España)  
Vicente Domínguez (Universidad de Oviedo, España)  
Jacques Finné (Université de Zurich, Suiza)  
Simone Grossman (Bar Ilan University, Israel)  
José Güich (Universidad del Pacífico, Perú)  
Jean-Philippe Imbert (Dublin City University, Irlanda)  
Jean Marigny (Université de Grenoble, Francia)  
Alicia Mariño (UNED-Madrid, España)  
Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)  
Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, España)  
Vicente Quirarte (Universidad Nacional Autónoma de México, México)  
Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal)  
Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)  
Borja Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Cantabria, España)  
Clemens Ruthner (Trinity College, Dublín, Irlanda)  
Maria João Simões (Universidade de Coimbra, Portugal)  
Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista – Araraquara, Brasil)

Diseño / Design: Esther Correa

Maquetación / Layout:  
Átona Víctor Igual, S.L.

Contacto / Contact:  
revista.brumal@uab.cat  
revista.brumal@gmail.com

*Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF)*  
Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Despacho: B9/0094  
Departamento de Filología Española  
Facultad de Letras  
Edificio B  
Universitat Autònoma de Barcelona  
CP: 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès-Barcelona).  
Teléfono: +34 93 586 8079  
Fax: +34 93 581 1686  
<http://revistes.uab.cat/brumal>



# SUMARIO

---

## CONTENTS

---

### MONOGRÁFICO / MONOGRAPH

RICHARD MATHESON

(Coord. David Roas)

- 7 – 11    Presentación  
(David Roas)
- 13 – 27    *La Leyenda de la Casa del Infierno*. Análisis de una adaptación  
(Iván Gómez)
- 29 – 48    El niño vampiro y el cazador  
(Francisco Javier de León Ramírez)
- 49 – 69    «It reminded me of Poe's story»: Edgar Allan Poe's legacy, the ghost story and the American gothic in Richard Matheson's *A Stir of Echoes*  
(Marta Miquel Baldellou)
- 71 – 88    Visiones de la ciencia y la religión en *La casa infernal* y *La leyenda de la mansión del infierno*  
(Rubén Sánchez Trigos)
- 89 – 106    From *Bid Time Return* to *Somewhere in Time*: Matheson as adapter, adaptation as transformation, and the perks of infidelity  
(Ben Kooyman)

MISCELÁNEA / MISCELLANEOUS

- 109 – 126 Estilización de la monstruosidad: nuevas concepciones del ser mitológico y su resignificación como otredad amenazante en series televisivas fantásticas  
(*Ana Karen Grünig*)
- 127 – 147 Raimunda Torres y Quiroga: una desconocida autora de literatura fantástica en la argentina del siglo XIX  
(*Carlos Abraham*)

RESEÑAS / REVIEWS

- 151 – 155 Jacobo Siruela (ed.), *Antología universal del relato fantástico*  
(*David Roas*)
- 157 – 161 David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*  
David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900–1970)*  
(*Raquel Velázquez Velázquez*)
- 163 – 167 Flavio García, *Discursos fantásticos de Mia Couto*  
(*Shirley Carreira*)
- 169 – 174 NOTA SOBRE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS

MONOGRÁFICO

---

MONOGRAPH

RICHARD MATHESON

Coord. David Roas



## PRESENTACIÓN

DAVID ROAS

Universitat Autònoma de Barcelona

david.roas@uab.cat



El 23 de junio de 2013 falleció Richard Matheson, uno de los grandes maestros de lo fantástico, el terror y la ciencia ficción contemporáneos. Una revista como *Brumal* no podía dejar pasar la ocasión de rendirle el necesario homenaje: sirva el presente monográfico como un modesto tributo a la obra y la memoria de este autor excepcional.

No creo exagerar si afirmo que Matheson ya había alcanzado en vida la categoría de clásico (en el mejor sentido del término), tanto por la calidad como por la repercusión y, sobre todo, el influjo que ha tenido su amplia obra. Esto es lo que escribía, por ejemplo, Stephen King en su introducción a *I Am Legend*, una de las obras maestras de Matheson: «When people talk about genre, I guess they mention my name first, but without Richard Matheson I wouldn't be around. He is as much my father as Bessie Smith was Elvis Presley's mother. He came when he was needed, and these stories hold all their original hypnotic appeal».

Basta recorrer la inmensa obra de Matheson para darse cuenta de ello. Y sólo voy a citar aquí ejemplos bien conocidos: en primer lugar, resulta obligado mencionar tres de sus novelas más celebradas (todas ellas, dato a destacar, adaptadas al cine, algunas en más de una ocasión, eso sí, no siempre con acierto): *I Am Legend* (1954), *The Shrinking Man* (1956) o *Hell House* (1971). A continuación, destacar sus numerosos guiones para cine y televisión, entre los que destacan los que escribió para la excepcional serie *The Twilight Zone* (muchos de ellos basados en sus propios cuentos), las adaptaciones de diversos

cuentos de E.A. Poe que realizó para Roger Corman (*House of Usher, Pit and the Pendulum, Tales of Terror, The Raven*), el guión –también basado en un cuento suyo– de la terrorífica *Duel* (1971), la primera película de Steven Spielberg, así como los de la serie de tv *The Night Stalker* (1972–1974). A todo ello hay que añadir, por supuesto, la importante cantidad de relatos –entre los cuales hay verdaderas obras maestras de lo fantástico, el terror y la ciencia ficción– que publicó en revistas y volúmenes entre 1950 y 1970, recogidos después en el libro *Collected Stories* (1989). No puedo dejar de mencionar aquí, en relación a su narrativa breve, que el lector en español está de enhorabuena pues recientemente la editorial barcelonesa Gigamesh ha empezado a publicar la traducción de las *Collected Stories* en dos volúmenes: el primero (compuesto por 42 relatos) ha aparecido en marzo de este año con el título *Nacido de hombre y mujer, y otros relatos espeluznantes. Cuentos fantásticos 1*. A este seguirá en breve una segunda entrega titulada *Pesadilla a veinte mil pies, y otros relatos espeluznantes*.

Una obra inmensa que, además, le ha valido la obtención de varios de los premios –tanto literarios como cinematográficos– más importantes en el mundo de lo fantástico y la ciencia ficción, como el Hugo, el Edgar Allan Poe, el British Fantasy o el World Fantasy Award, por sólo mencionar algunos.

\*\*\*

Resulta revelador que Matheson empezara su carrera literaria con un cuento de horror –«Born of Man and Woman» (1950)– en el que aborda la monstruosidad apartándose de los caminos trillados hasta ese momento para tratar dicha temática. Porque ese es quizá uno de los rasgos esenciales de su obra: ya sea cultivando lo fantástico, el terror o bien la ciencia ficción, se percibe siempre en Matheson una constante búsqueda de formas y temas que inquieten a un lector que cada vez conoce mejor esos géneros (gracias no sólo a la literatura sino también al cine y a la televisión). Aunque eso no significa que en ocasiones Matheson también emplee temas y formas más tradicionales: él mismo, por ejemplo, calificó su célebre relato «The Slaughter House» como de «estilo victoriano».

Esa exploración de lo inquietante en sus múltiples facetas se corresponde, como el propio autor reconoce en el prólogo de sus *Collected Stories*, con una idea central que recorre sus narraciones literarias, cinematográficas y televisivas: «El tema recurrente de toda mi obra, y por supuesto de esta recopilación de relatos, es el siguiente: el individuo aislado que trata de sobrevivir en un mundo amenazador» (cito por la traducción española recogida en el citado volumen *Nacido de hombre y mujer y otros relatos espeluznantes. Cuentos*



*fantásticos 1*, p. 18). Basta mencionar aquí dos ejemplos muy claros: los inútiles esfuerzos por sobrevivir del último humano en un mundo dominado por los vampiros (*I Am Legend*), o la lucha también a solas contra el inhóspito (e irónicamente cotidiano) entorno que rodea al minúsculo protagonista de *The Shrinking Man*. No es extraño que Matheson califique su estilo de «perspectiva paranoica»: porque si bien muchas veces esa amenaza es real (como en los ejemplos que acabo de citar), en otras ocasiones no es más que una proyección de miedos y angustias imaginarios en relación a la vida en sociedad, el matrimonio, la paternidad, o la propia escritura. Miedos que Matheson no sólo explora desde los estrictos cánones de lo fantástico o la ciencia ficción, sino también desde el humor, un rasgo de su obra que quizá no se ha destacado como merece: el lector tiene una perfecta muestra en sus cuentos «Clothes Make the Man», «To Fit the Crime», la delirante parodia que articula «The Disinheritors», o, sobre todo, «Legion of Plotters», una obra maestra del humor grotesco sobre la paranoia de un individuo atormentado por los celos ante el resto de humanos con los que debe convivir.

Así pues, ya sea en lo fantástico o en la ciencia ficción, Matheson –como afirma Iván Gómez en el primer artículo recogido en el presente monográfico– «ve donde el ser humano deja de ver. Escribe sobre los límites de lo comprensible y de lo aceptable, sabedor de que todo aquello que no podemos *ver, entender y descodificar* no puede ser *aceptado* por el ser humano. Y en esa zona oscura, donde el modelo heurístico falla y se plantea una *ausencia*, se desarrollan los mejores relatos del escritor estadounidense» (p. 17). Y todo ello en un espacio cotidiano que progresivamente se va escorando hacia lo imposible y terrorífico, sin vuelta atrás. Tres ejemplos paradigmáticos: el avión asaltado por un monstruo en «Nightmare at 20000 Feet»; el aparato de televisión que en «Through Channels» devora a los padres del niño protagonista; o el portal a otra dimensión que se abre en una casa cualquiera en el inquietante «Little Girl Lost», basado en una anécdota real del propio Matheson y que traduce ficcionalmente uno de sus miedos más cotidianos.

No quiero extender más esta introducción, pues el lector encontrará una mejor y más profunda explicación de la obra de Matheson en los cinco artículos recogidos en el presente monográfico, los cuales –sumados– componen un detallado abordaje a la poética fantástica del genial escritor estadounidense.

\*\*\*

En el primero de los artículos, si bien se presenta como un estudio comparado entre su novela *Hell House* (*La Casa Infernal*, 1971) y la adaptación cinematográfica dirigida por John Hough, *The Legend of Hell House* (1973), Iván Gómez ofrece una excelente reflexión sobre algunos de los rasgos principales del estilo fantástico de Matheson, aplicables tanto a sus obras literarias como cinematográficas y televisivas. De ahí que el monográfico se abra con este trabajo. Tras esa excelente introducción a la obra del autor americano, Iván Gómez focaliza su interés en el tratamiento de los espacios físicos y psíquicos, espacios infernales, inhóspitos e inhabitables transitados por sujetos problemáticos o inadaptados que tratan de sobrevivir a fuerzas que exceden sus capacidades de comprensión. Excelente metáfora de la situación del individuo en una realidad que siempre le sobrepasa.

Los dos artículos que vienen a continuación se centran en obras estrictamente literarias. Así, Francisco de León analiza el renovador tratamiento de la figura del vampiro en el cuento «Bebe mi sangre» y en la novela *I Am Legend*. Para ello, el autor de este trabajo realiza primero un inteligente análisis de la historia del vampiro y sus modificaciones y evoluciones hasta llegar a la ficción posmoderna, destacando también las perversiones comerciales que ese monstruo ha sufrido. Un análisis que le permite demostrar que el vampiro, pese a todo, no es una figura acabada, que es posible revitalizarla, como demuestran las obras de Matheson que él analiza. En la primera, el uso de la figura infantil abrió interesantes caminos para el mítico monstruo; y en *I Am Legend*, la epidemia vampírica se convierte en un antecedente de lo que más tarde ocurrirá con el monstruo posmoderno por excelencia: el zombi. En ambos textos, eso es lo esencial, Matheson propone una inquietante reflexión sobre el Monstruo como la gran metáfora del Otro... y de nosotros mismos.

Por su parte, Marta Miquel ofrece en su artículo un detallado análisis de la novela *A Stir of Echoes* (1958), donde Matheson juega con los tópicos de la *ghost story* y, más en general, con la tradición del *American Gothic* (formas y temas que volverá a visitar en otras muchas de sus narraciones, sobre todo en aquellas donde juega con el motivo de la casa encantada, como ocurre en «The Slaughter House» y en *Hell House*). Una tradición que bebe de la obra de autores como Edgar Allan Poe, escritor que Matheson conocía muy bien (vuelvo a recordar aquí que realizó la adaptación de varios de sus cuentos para el director Roger Corman). Así, *A Stir of Echoes* no sólo se sitúa, como decía, en la tradición del *American Gothic* sino que, además, mantiene claras relaciones intertextuales, que la autora del artículo analiza de forma minuciosa.

El cuarto artículo enlaza con el que abre el monográfico, pues también propone un análisis comparado entre la novela *Hell House* y su adaptación cinematográfica (*The Legend of Hell House*, 1973), aunque la perspectiva que en este caso utiliza Rubén Sánchez Trigos es algo diferente. Lo que le interesa demostrar es cómo la novela y la película articulan el mismo discurso temático: el enfrentamiento que mantienen la visión científica y la visión religiosa desde que la irrupción del racionalismo en el siglo XVIII pusiera en cuestión la concepción sobrenatural de la realidad postulada por la religión y la superstición, un enfrentamiento personificado en el texto en las figuras de Barret (un científico) y Tanner (una médium). Ese choque, al mismo tiempo, cuestiona la propia función de lo fantástico, puesto que tales explicaciones anulan la imposibilidad del fenómeno, rasgo definidor de dicha categoría. El propio Matheson, como demuestra el autor del artículo, evita tomar partido ante esas dos posiciones, apostando por una solución conciliadora (encarnada en los personajes supervivientes de la historia) que integra las visiones científicas y sobrenatural-religiosas defendidas por Barrett y Tanner. Un interesante debate no sólo sobre la creencia y lo imposible, sino también sobre los propios límites de lo fantástico.

El monográfico se cierra con el artículo de Ben Kooyman, que también explora las peculiaridades de otra adaptación cinematográfica de un texto de Matheson: en este caso, la versión que el film *Somewhere in Time* (1980) –cuyo guión firmó el propio Matheson–, propone de la novela *Bid Time Return* (1975), una de sus obras más importantes en el género de la ciencia ficción. Kooyman divide su análisis en dos partes: por un lado, el estudio comparado entre los dos textos; y, por otra, a partir de ese análisis, evidenciar las desviaciones que plantea la película, que él mismo califica de «critical transformation», puesto que realiza una reinterpretación ideológica de su fuente novelesca. Así, tras analizar las modificaciones y las razones que las justifican, Kooyman concluye: «The film thus exemplifies Matheson's savvy as adapter (as well as director Szwarc's) and reinforces that fidelity is not the crux of successful adaptation» (p. 105).





## LA LEYENDA DE LA CASA DEL INFIERNO ANÁLISIS DE UNA ADAPTACIÓN

IVÁN GÓMEZ

Universitat Ramon Llull  
ivangg@blanquerna.url.edu

Recibido: 15-01-2014

Aceptado: 15-05-2014



### RESUMEN

Richard Matheson ha sido un escritor popularmente conocido por sus obras de corte fantástico o por sus brillantes incursiones en la ciencia ficción. No obstante, su extensa producción literaria y audiovisual ha transitado todos los géneros, desde el western hasta la comedia, y varios formatos audiovisuales. En este artículo nos centraremos en algunas obras estrechamente vinculadas a lo fantástico y, más concretamente, en la novela *La casa infernal*, indagando cómo el autor construye los espacios psíquicos y físicos habitados por los personajes. Espacios infernales, inhóspitos e inhabitables son transitados por sujetos problemáticos o inadaptados que tratan de sobrevivir a fuerzas que exceden sus capacidades de comprensión. El objetivo del artículo es adentrarse en esta adaptación a partir de algunas categorías vinculadas con el discurso científico que nos permitan orientarnos en una obra inabarcable y excesiva y que, en gran medida, está todavía por estudiar.

PALABRAS CLAVE: Matheson, cine, televisión, horror, adaptación.

### ABSTRACT

Richard Matheson has been a writer popularly known either for his works of the fantastic and horror or for his brilliant forays into science fiction. However, his extensive literary and audiovisual production has embraced all genres, from westerns to comedy, as well as various audiovisual formats. In this article we will focus on some work closely related to the fantastic, horror and science fiction, particularly on the novel *Hell House*, and we will analyse how the author constructs the mental and physical spaces inhabited by the characters. Often troublesome or marginalised subjects usually

try to survive forces that exceed their understanding in these infernal, inhospitable and uninhabitable spaces. The aim of this article is to explore this film adaptation adaptation of *Hell House* by means of some categories related to the scientific discourse. These categories will allow us to orient ourselves in a boundless and excessive work and that largely remains to be studied.

KEYWORDS: Matheson, cinema, television, horror, adaptation.



*Creo que todos somos unos enfermos mentales;  
los que estamos fuera de los manicomios sólo lo  
disimulamos un poco mejor, y quizá tampoco tanto,  
después de todo.*  
Stephen King

*Soy un narrador. La historia es lo que importa.  
Pueden ponerlo en mi lápida: narrador.*  
Richard Matheson

## 1. EL OSCURO MUNDO DE RICHARD MATHESON

Partamos de una afirmación que no por obvia es menos cierta. El universo narrativo de Richard Matheson es tan extenso e intenso que resulta complicado aproximarse a él sin caer en una excesiva parcialidad o en el comentario impresionista. Estamos hablando de un autor que ha trabajado el cuento, la novela, el guión de cine y el guión de televisión, multiplicando las versiones de sus historias, adaptándolas a diferentes medios y ubicándolas dentro de diversos géneros, si bien una parte importante de su producción se adentra en los territorios de lo fantástico y la ciencia ficción.<sup>1</sup> Matheson conoció la primera auténtica edad dorada del género fantástico, vivió el largo y fructífero invierno de la ciencia ficción alegórica de los cincuenta y

---

<sup>1</sup> En una extensa e interesante entrevista que Richard Matheson concedió al crítico Pat McGilligan reconoció que en un primer momento no tenía ni idea de que estaba escribiendo historias de ciencia ficción hasta que alguien se lo dijo. Eso fue unos años antes de vender sus historias y guiones a programas de televisión como el mítico *The Twilight Zone* (CBS, Rod Serling, 1959-1964). En McGilligan (2003: 200).

ayudó a construir el canon televisivo norteamericano de finales de esa década y principios de los sesenta. En este sentido si está cerca de otro autor es de ese gigante de las letras que fue Ray Bradbury, con el que compartió innumerables intereses. Es posible que con el tiempo las grandes historias de la literatura norteamericana reconozcan a estos autores en términos preferentes, lugar que sin duda merecen no sólo por sus grandes ideas, sino por su firme ejecución. Lo que sitúa a Bradbury y a Matheson a la altura de un Richard Yates o un Don DeLillo es su estilo, no únicamente sus brillantes ideas *fantásticas*.

Hecha esta consideración previa, ¿podemos citar alguna categoría que nos ayude a trazar una primera aproximación a la obra de Matheson que es el objeto de estudio preferente de este artículo? Nos hemos propuesto analizar la novela de Richard Matheson *Hell House (La Casa Infernal, 1971)* y su posterior adaptación al cine, que data de 1973. Novela y película aparecen en un momento de renacimiento del género a nivel cinematográfico y se incardinan bien en la tradición que había hecho de las mansiones encantadas un espacio infernal privilegiado, particularmente adecuado para excitar la imaginación de lectores y espectadores. Una tradición explicada en ocasiones dentro de la muy extensa y algo imprecisa etiqueta *American Gothic*, que Matheson tiene muy presente a la hora de escribir *La Casa Infernal*, una novela plagada de momentos terroríficos y profundamente impactantes incluso para un lector acostumbrado a este tipo de ficciones.

Precisamente ahí podríamos arrancar nuestro análisis. Si por algo es conocido Richard Matheson es por su capacidad para la sorpresa, a menudo formulada como un giro final dentro de una historia corta, recurso que hizo célebres muchos de los relatos y adaptaciones audiovisuales que realizó para la conocida serie de televisión *The Twilight Zone* (CBS, Rod Serling, 1959-1964). Matheson es un autor que tiene al lector muy presente, se preocupa por sus reacciones, sabe manipular la expectativa lectora, y es capaz de alterar o sobresaltar al lector aunque utilice un material ya conocido o incluso manido, como pueda ser una historia de casas encantadas. Esto debería hacernos reflexionar sobre la naturaleza de ese efecto en el lector, esa inquietud o terror que puede sentir ante historias que, de alguna manera, ya conoce previamente porque las ha consumido en otros lugares. ¿Por qué sigue siendo efectiva una historia como *La Casa Infernal*? ¿Por qué sigue inquietando el relato «Pesadilla a 20.000 pies»? ¿Qué tienen estos relatos que siguen produciendo un intenso horror tantos años después de ser escritos? Por supuesto la respuesta tiene que ver con el concepto de «lo fantástico», elemento que está en la base

de nuestra aproximación y a la que vamos a intentar añadir algún matiz adicional.

Probemos con un concepto científico. Pensemos por un momento en la categoría de la *ausencia*, utilizada por el profesor Terrence W. Deacon en su estudio *Naturaleza incompleta*. El profesor Deacon nos advierte de algo que una parte importante del estamento científico afirma sin demasiado entusiasmo: que a pesar del nivel de desarrollo científico hay demasiadas cosas que todavía no sabemos y que todavía no pueden ser explicadas, cosas, por otro lado, muy próximas a nuestro entorno cotidiano. La consciencia, por ejemplo,

siempre es un fenómeno residual que permanece inexplicado una vez se han descrito todos los procesos físicos correlacionados. [...] Como los significados y los propósitos, las consciencias pueden no estar *ahí* en ningún sentido físico típico de encarnación material o energética, y aun así seguir siendo relevantes a efectos materialmente causales (Deacon, 2012: 21).

Consciencia, significados y propósitos serían tres cuestiones pendientes de completa explicación científica. Por mucho que en nuestra vida diaria los significados y propósitos se den por sentado, recuerda Deacon (2013: 23), no los hemos descodificado completamente porque en las ciencias de la vida y de la mente sólo parece que estemos dispuestos a admitir lo que está materialmente presente. La ciencia sigue indagando el porqué de algunas cuestiones fundamentales y en los últimos años hemos llegado a ciertas conclusiones provisionales. Por ejemplo, sabemos que la inmensa mayoría de nuestro pensamiento es inconsciente y que nuestra comprensión del mundo no se produce por el trabajo de un circuito que de manera activa reproduce perfectamente lo que ve. Antonio Damasio es claro al respecto: las imágenes mentales correspondientes de los objetos y acontecimientos fuera del cerebro «son creaciones de éste relacionadas con la realidad que provoca su creación, y no imágenes especulares pasivas que reflejan la realidad» (2005: 89).<sup>2</sup>

Así que carecemos de un modelo heurístico que pueda explicar por completo fenómenos aparentemente tan estudiados por la ciencia como la intencionalidad. Bien podríamos concluir que existe una auténtica zona oscura, indefinida y de contornos poco claros, en la que todo puede suceder (o

---

<sup>2</sup> De manera similar podrían pronunciarse otros neurobiólogos, antropólogos y médicos que han estudiado en los últimos años el fenómeno de la mente. Entre ellos Eric Kandle, Francisco Mora o Vilayanur Ramachandran.



casi) mientras no sepamos exactamente qué es posible y qué no, y es precisamente en esa zona de indefinición en la que viven y se desarrollan gran parte de los relatos fantásticos de Richard Matheson –y también los de ciencia ficción, claro, terreno abonado para la pura especulación de corte *científico*–. Como autor, Matheson ve donde el ser humano deja de ver. Escribe sobre los límites de lo comprensible y de lo aceptable, sabedor de que todo aquello que no podemos *ver, entender y descodificar* no puede ser *aceptado* por el ser humano. Y en esa zona oscura, donde el modelo heurístico falla y se plantea una *ausencia*, se desarrollan los mejores relatos del escritor estadounidense.

Esta categoría, la *ausencia*, guarda una estrecha relación con los conceptos de *lo fantástico* y el *novum*, lo que se estaría en la base de la articulación del discurso de los relatos fantásticos por un lado y de los de ciencia ficción por otro. Sabemos que lo fantástico surge de la mezcla conflictiva entre lo real y lo imposible y que «la condición de imposibilidad del fenómeno fantástico se establece, a su vez, en función de la concepción de lo real que manejan tanto los personajes como los receptores» (Roas, 2011: 45). En ese choque establecemos la irrupción de lo fantástico dentro de la ficción, si bien podríamos establecer una precisión importante a partir del concepto de *disonancia cognitiva*, particularmente importante en los relatos de Matheson. Es cierto que lo fantástico plantea elementos imposibles dentro de entornos cotidianos y reconocibles, si bien no siempre los personajes de los relatos lo perciben como imposible –y no estamos aquí hablando de otra categoría, *lo maravilloso*–. En *La Casa Infernal*, por ejemplo, dos de los personajes son médiums (uno físico y otro psíquico), de tal manera que en su particular mundo la irrupción del demonio o un caso de posesión son perfectamente posibles (da igual si son más o menos improbables). En este caso la *disonancia cognitiva*, ese desajuste entre la realidad y la irrupción del elemento perturbador, no se da en los personajes, sino en los lectores que *saben* que esos casos son perfectamente imposibles porque no ajustan con la visión del mundo que les rodea. Y aquí es donde debemos añadir un pequeño elemento que nos plantea ciertas dudas. Estos hechos pueden ser *imposibles*, efectivamente, pero *y si...* La *disonancia cognitiva* en el lector no puede ser completa y absoluta, porque siempre existe esa cláusula de cierre, la remota duda sobre si fenómenos tan improbables como el demonio o los fantasmas podrían llegar a existir. No deja de ser una buena manera de provocar la irrupción del horror en los relatos fantásticos y en parte de la obra de Matheson ese extremo puede apreciarse bien, por cuanto el autor es perfectamente

consciente de ese margen de indefinición que rodea el universo de las explicaciones científicas.<sup>3</sup>

Quizás podamos añadir otra vía más de aproximación a la obra de Matheson que permita establecer un primer puente con las algunas de sus obras. No son pocos los relatos que el autor sitúa en espacios cotidianos transmutados en auténticos infiernos en los que los personajes se acaban perdiendo psíquicamente. Los infiernos en Matheson tienen una entidad física y material muy precisa, pero no destruyen el cuerpo de los personajes, sino su mente. Algunos de estos personajes acaban viviendo esos espacios como lugares imposibles de los que nunca más regresarán sanos y salvos. Espacios que, además, son muy diversos. En «La Casa Slaughter», por ejemplo, asistimos a un relato de casa encantada al más puro estilo *American Gothic*, mientras que en «Pesadilla a 20.000 pies» el horror ha escalado hasta el ala de un moderno avión.<sup>4</sup> En Matheson lo geográfico y lo psicológico van cogidos de la mano, son dos caras de una misma moneda. En numerosas ocasiones el horror más extremo puede habitar en nuestro interior, como una fuerza oculta que pugna por salir y manifestarse, en combinación o no con el horror que viene de fuera. Es por ello que parte de la obra de Matheson puede estudiarse y ser definida como una exploración constante de esa magnitud tan compleja que es el yo, siempre en formación y con abundantes zonas de sombra. Como si de un científico se tratase, Matheson utiliza esa indefinición que acompaña al concepto de yo para jugar con él y convertirlo en la parte central del problema narrativo que exhibe en diferentes ficciones.

En consonancia con el concepto de *ausencia* que explicábamos a propósito de la obra de Deacon, debemos explorar estas palabras de Douglas Hofstadter (2008: 128-129):

en un cerebro humano desarrollado existe un tipo especial de estructura abstracta o patrón [...] la criatura atribuye su comportamiento a cosas que refiere como sus deseos o apetencias, pero no puede decir exactamente por qué los

---

3 Seguramente por ello la nómina de actividades que el lector puede experimentar frente a estos relatos fantásticos incluye: «Supposition, hypothesis, assumption, presumption, ignorance, prejudice, optimism, insecurity, anxiety – all of these features and countless others can shape our view of the world» (Walters, 2011: 96). Stanley Cavell también se pronuncia sobre esta cuestión: «It is a poor idea of fantasy which takes it to be a world apart from reality, a world clearly showing its unreality. Fantasy is precisely what reality can be confused with. It is through fantasy that our conviction of the worth of reality is established; to forget our fantasies would be to forget our touch with the world. And does someone claim to know the specific balance sanity must sustain between the elaborating demands of self and world, some neat way of keeping soul and body together?» (1979: 85).

4 El primer relato fue publicado en *Weird Tales* en julio de 1953, el segundo forma parte del conjunto de relatos que lleva por título *Alone by night*, Michael & Don Congdon, ed., Ballantine, Nueva York, 1962.

tiene. Llegados a cierto punto, no cabe un ulterior análisis o una ulterior explicación [...] Y siempre, en todas las frases que expresan por qué hace lo que hace, está el pronombre «yo», explícita o tácitamente.

Así que incluso en algo tan sagrado como el *yo*, su formación, atributos y funcionamiento, hay un margen de indefinición descrito científicamente. Pues bien, por esa grieta científica se cuelan buena parte de los relatos de Matheson, tanto los fantásticos como los de ciencia ficción, y de manera muy clara su novela *La Casa Infernal* presentada como un auténtico informe científico que pretende desentrañar los misterios de lo que Stephen King ha llamado el Mal Lugar.<sup>5</sup>

Ese yo, entidad problemática e inestable, es el encargado de construir y entender dos magnitudes centrales en las que vivimos nuestras vidas, el tiempo y el espacio. Dos magnitudes cuyas alteraciones e irregularidades constituyen buena parte de la base sobre la que se construyen igualmente los relatos de Richard Matheson, desde los capítulos que escribió para *The Twilight Zone* hasta sus conocidas novelas *Bid Time Return* (*En algún lugar del tiempo*, 1975) o *What Dreams May Come* (*Más allá de los sueños*, 1978).

## 2. TEORÍA DE LA MANSIÓN ENCANTADA

Vamos a transitar por unos momentos por uno de los lugares favoritos del *American Gothic*, la casa encantada. No deja de ser curioso que un escritor ya en su etapa de madurez creativa elija para una de sus obras mayores el motivo, repetido y ya muy tratado en la literatura fantástica norteamericana, de la mansión encantada.<sup>6</sup> La historia de *La Casa Infernal* arranca un 18 de diciembre de 1970 a las 3:17 P.M., y ese detalle no resulta casual. Toda la novela estará fechada y perfectamente datada, de manera que la narración acaba presidida por la lógica del informe científico, o acaso policial. En el fondo se nos presenta un caso y se hace combinando una cierta frialdad expositiva con un estudio psicológico detallado y mucho menos aséptico de unos personajes

5 La idea del informe científico, de la investigación por parte de científicos parapsicólogos, ha articulado recientemente una apreciable película con casa encantada de por medio, *The Conjuring* (James Wan, 2013), traducida aquí como *Expediente Warren*. Por su parte Stephen King habla del Mal Lugar en su ensayo *Danza Macabra* como un tópico de la literatura gótica norteamericana que se concreta en espacios tan amenazantes como las casas encantadas.

6 Con todo deberíamos precisar aquí que justo en esos momentos el motivo de la mansión encantada estaba siendo sometido a severa revisión por parte de escritores como Shirley Jackson y que algunas de las grandes películas sobre casa encantadas estaban aún por llegar. La adaptación de la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959) originó la celebrada *The Haunting* (Robert Wise, 1963), y aún estaban por llegar obras como *Terror en Amityville* (Stuart Rosenberg, 1979).

que acuden a la casa movidos por intereses diversos. La casa Belasco se alza amenazante y altiva, a la espera de los siguientes viajeros que se atreven a adentrarse en ella. Como toda buena casa encantada la casa Belasco arrastra una historia luctuosa ya que en 1940 un grupo de cinco personas se enfrentó a ella para intentar demostrar la existencia del más allá. Sólo una persona sobrevivió, un hombre llamado Fischer, que treinta años después se dispone a entrar de nuevo en el infierno.

El objetivo de la expedición vuelve a ser científico, en este caso. El líder de la expedición, el doctor Barrett, será el encargado de demostrar que existe un más allá y que el mundo no está únicamente constituido por lo que vemos o podemos medir. En este sentido la novela de Matheson contiene un motor narrativo parecido al de la novela de Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House* (1959), adaptada al cine en 1963 por Robert Wise. En la obra de Jackson es el Dr. Montague quien busca pruebas de la existencia de lo sobrenatural, sin saber bien qué se va a encontrar al otro lado del espejo. Ambas casas respetan bien los patrones que debe tener una buena casa encantada. Debe ser más grande por dentro que por fuera, tener una presencia ominosa y arrastrar historias truculentas y horrorosas. La casa encantada es un espacio auténticamente infernal, la puerta de entrada a lo demoníaco, el punto de acceso que personajes curiosos pueden utilizar para entrar en el infierno, pero también el punto que los demonios pueden utilizar para salir de su encierro. La delimitación física y el establecimiento de una topografía definida son elementos necesarios de una casa encantada.<sup>7</sup> Es un infierno con límites, en donde el primer concepto que queda alterado es el del espacio. En *La Casa Infernal* Matheson dibuja una casa de contornos imprecisos que se convierte en un espacio amenazante capaz de alterar el estado mental de sus moradores. Dice Stephen King (2006: 106):

Todos los cuentos de horror pueden dividirse en dos grupos: aquellos en los que el horror es consecuencia de un acto de propia y libre voluntad (una decisión consciente de cometer el mal) y aquellos en los que el horror está predestinado y llega desde el exterior como un relámpago.

Apostilla King (2006: 107) que las historias en las que el horror proviene del exterior son más difícilmente creíbles si bien «el concepto del mal ex-

---

<sup>7</sup> Esta divertida idea, la de una casa más grande por dentro que por fuera, es citada a menudo por el autor de *La casa de hojas*, Mark Z. Danielewski, como el elemento que le permitió iniciar su celebrada novela. Tampoco debemos olvidar que la obra de Danielewski también contiene la idea del informe científico, en este caso convertido en un documental que uno de los personajes de la historia rueda sobre la mítica casa encantada.

terno tiene más alcance, es más impresionante. Lovecraft así lo entendió, y es lo que hace sus historias de extraordinaria, ciclópea maldad tan efectivas cuando son buenas». Realmente en *La Casa Infernal* los protagonistas se enfrentan a un mal exterior, los espíritus malignos que moran en la casa Belasco. Los cuatro componentes de la expedición se enfrentan a una fuerza desconocida y demoníaca que ya anteriormente demostró su peligrosidad. La expedición la componen el Dr. Lionel Barrett (interpretado por Clive Revill en la versión fílmica), su esposa Edith (Ann en la película, interpretada por Gayle Hunnicutt), la médium mental Florence Tanner (Pamela Franklin) y el médium físico Benjamin Franklin Fischer (Roddy McDowall). Este último fue el único superviviente de una expedición anterior a la casa.

Uno de los elementos más destacados de la novela, y que la distingue de otras historias de casas encantadas, es su fisicidad. Incluso el mal que habita la casa tiene un componente muy físico; las amenazas se concretan, por ejemplo, con la violación por parte de un espectro de una de las protagonistas. Curiosamente, ese componente tan visual fue eliminado de la adaptación cinematográfica, titulada *The Legend of Hell House (La leyenda de la casa del infierno, 1973)* en la que el director John Hough optó por la sugerencia y la ocultación, en lugar de por la explicitación de la violencia física que aparece en la novela. Los motivos de este cambio sólo pueden ser objeto de especulación. La adaptación es de 1973, momento en el que la visualización de la violencia es más recurrente en el cine estadounidense y británico que en momentos anteriores, por lo que quizás el cambio obedece a una cuestión de estilo visual. O bien porque como nos recuerda Stephen King (2006: 174):

Lo que se oculta tras la puerta o acecha en lo alto de las escaleras nunca resulta tan aterrador como la puerta o la escalera en sí. Y a causa de ello se genera una paradoja: el trabajo de horror artístico casi siempre resulta decepcionante. Es la clásica situación en la que resulta imposible ganar. Puedes asustar a la gente con lo desconocido durante mucho, mucho tiempo [...] pero antes o después, como en el póquer, hay que mostrar las cartas.

Tanto la novela como su adaptación fílmica acaban enseñando sus cartas, aunque la versión de John Hough lo hace de manera muy discreta, sugiriendo más que mostrando la violencia física y el contenido sexual de la novela de Matheson. El propio autor declaró que esos elementos violentos estaban en el guión que él mismo escribió pero que fueron finalmente suprimidos, sin que sepamos si lo fueron en la fase de rodaje o el montaje final de la cinta (McGilligan, 2003: 210):

La verdad es que [*La leyenda de la casa del infierno*] podría haber sido más terrorífica. Fueron demasiado discretos, la verdad. Mi libro es mucho más terrorífico. Escribí el guión, pero suprimieron determinadas partes; todo lo que era más visual. Como la escena en la que Pamela Franklin es violada por el fantasma; en mi libro, y probablemente también en mi guión original, contaba que lo que parecía un fantasma descendía sobre ella. Era espantoso. Decidieron no mostrar nada, y puede que hicieran bien. En esa película no se llegaba a ver nunca nada. Todo estaba sugerido.

Un estudio detallado del estilo visual de la película nos inclinaría a pensar que gran parte de esa violencia que sí contenía el guión nunca fue rodada. La película utiliza una planificación y una visualización muy propias del género de horror y fácilmente identificables: planos de situación contrapicados de la casa Belasco (exteriores), planos generales picados de las grandes estancias de la casa (interiores), utilización de grandes angulares para distorsionar la imagen, planos inestables y distantes que parecen mostrar el punto de vista de un ente superior (¿Belasco, su hijo, Daniel Belasco?), uso de los espejos para reflejar la imagen, alterarla o incluso invertirla. El repertorio de trucos visuales es amplio. En ocasiones su uso puede parecer muy tópico, aunque nos parece que John Hough acierta al intentar utilizar esta batería de recursos para transmitir una cierta inestabilidad física, geográfica, que afecta a la casa y que la convierte en un espacio de contornos imprecisos. Digamos que visualmente se nos transmite bien la idea de una casa que es más grande por dentro que por fuera y, por tanto, amenazadora e inquietante, ya que nunca llegamos a transitarla por completo. Tampoco lo harán los personajes, auténticos viajeros perdidos en un infierno físico y psíquico, en el que es más fácil encontrar la puerta de entrada que la de salida. Puede que sea precisamente ése otro de los elementos que definen el concepto de espacio en la obra de Matheson, un laberinto transitable y proteico que cambia de forma a cada nuevo paso que das. Parte de ese estilo visual ya había sido ensayado en *La casa encantada* (*The Haunting*), la película que Robert Wise rodó en 1963 adaptando la novela de Shirley Jackson que ya hemos mencionado. De hecho la visualización de planos deformados es una idea ya presentada por Wise, quien llegó a utilizar al efecto una nueva lente de Panavision que no estaba todavía en el mercado porque, precisamente, provocaba ciertas deformidades en la imagen. Esa idea visual, muy recurrente en el género, es utilizada también por Hough, como parte de una estrategia que pretende plegar el espacio sobre los personajes que habitan la casa en un intento de traducción visual del original literario y del guión escrito por Matheson.

## 3. TOPOGRAFÍAS DEL YO (EN UN INFIERNO MÓVIL)

Hemos hablado de la importancia de la novela de Jackson para un Matheson que, con *La Casa Infernal*, adapta y utiliza algunos de los elementos básicos del *American Gothic*. Esa tradición se remonta, según Savoy (1998: 9), hasta el conocidísimo cuento de Edgar Allan Poe «La Caída de la Casa Usher». Eric Savoy analiza el cuento de Poe y otras obras inscritas en la tradición de los espacios góticos (encantados o no; hablamos de Nathaniel Hawthorne, Henry James, Stephen King o el Truman Capote de *A sangre fría*, entre otros) a partir de categorías freudianas. De entre las ideas de Freud aplicables al terreno de lo fantástico destacan la del retorno de lo reprimido y la categoría de lo «ominoso», que suelen utilizarse para analizar los vaivenes psíquicos que sufren los inquilinos de las casas encantadas. De la misma manera que una casa encantada demuestra tener una multiplicidad de espacios no explícitamente reconocidos en sus escrituras de compraventa, los moradores de estas casas acaban comprobando en carne propia lo extenso que puede ser el reino de lo inconsciente y lo fácil que va a resultar para fuerzas demoníacas de diversa índole encontrar la puerta de acceso a la mente y los cuerpos de sus víctimas.<sup>8</sup>

Si bien no todas las casas se comportan de la misma manera, ni todos los inquilinos sufren los mismos problemas, sí podemos ver que hay una cierta continuidad en la manera de entender esos espacios tan particulares muy propios de la tradición del *American Gothic*. Y curiosamente, por mucho que la casa ideada por Poe sea la considerada casi unánimemente como la primera casa encantada de cierta relevancia, haríamos bien en puntualizar algunos aspectos. El cuento de Poe, «La caída de la casa Usher», es voluntariamente elusivo respecto a los motivos últimos por los que la casa se hunde en el pantano y encuentra su final. Sabemos que la decadencia y la enfermedad se ha adueñado de sus últimos moradores –los hermanos Roderick y Madeline– pero no se nos explicita maldición alguna, ni se identifica fuerza sobrenatural concreta que actúe sobre la casa. En este punto Poe se muestra enigmático y esquivo, de manera que el lector se ve forzado a elaborar numerosas hipótesis sobre las causas últimas del derrumbe.

Por el contrario, son muchos los ejemplos de casas encantadas que siguen un esquema ligeramente diferente. La amenaza queda perfectamente

<sup>8</sup> No deja de ser curioso que Freud pensara la estructura de la mente humana de manera estratificada y que, necesariamente, de ello pueda deducirse una metáfora sobre las partes visibles y superiores y las partes ocultas y enterradas. Esa metáfora es espacial y hasta nos permite hablar de un *mapa de la mente*, una idea artísticamente muy fructífera.

identificada como una fuerza demoníaca sobrenatural, oculta e intermitente, que se manifiesta en los diferentes hechos y actos malvados cometidos en esa misma casa tiempo atrás. Estamos ante un motivo que ha dotado de gran fuerza a estos ejemplos del *American Gothic*, y que se estructura claramente desde el clásico seminal de Shirley Jackson hasta la obra de Matheson que aquí nos ocupa. Los procesos que se suceden en estos espacios son parecidos y, hasta cierto punto, siguen un mismo esquema rígido. Se inician con la llegada de nuevos inquilinos a una casa que arrastra un historial dudoso que, no obstante, no sirve de aviso a los atrevidos moradores. Continúa con unas primeras manifestaciones sobrenaturales que son vistas por los sujetos afectados (no suelen ser todos los moradores de la casa) como algo imposible achacable a sus errores de juicio; acaba finalmente con la posesión de la persona por parte de esas fuerzas demoníacas. El esquema de *latencia-manifestación-posesión* es el más típico y utilizado por las historias de casa encantada y encaja perfectamente con *La Casa Infernal*. También ocurre con las explicaciones que finalmente pueden darse al fenómeno de la casa encantada. Estos espacios suelen estar malditos porque en ellos se han cometido actos atroces de maldad, violando, se diría, las leyes humanas y divinas. Ante tanta maldad los espíritus moran sin descanso, y esos espíritus son auténticas fuerzas demoníacas dispuestas a poseer como venganza a los nuevos inquilinos del lugar. Pero no a todos, sino sólo a unos pocos, por mucho que otros puedan ver y apreciar los efectos de su presencia y acción.<sup>9</sup>

Es interesante comprobar cómo se producen dos movimientos críticos en paralelo, interrelacionados en cierta manera. Conforme la investigación sobre las complejidades de la mente humana aumenta y se empiezan a describir enfermedades mentales que darían una explicación racional a muchos sucesos aparentemente sobrenaturales, las investigaciones sobre dichos fenómenos que rompen con toda lógica científica también aumentan exponencialmente. El contraste se hace más profundo, la disonancia cognitiva se refuerza conforme la ciencia descarta muchos casos sobrenaturales dudosos o directamente falsos. Pero los que resisten el análisis científico se vuelven más aterradores si cabe. Por ello Matheson concibe *La Casa Infernal* como un informe científico, ambientado además en 1970. Como sabemos el autor ya había ensayado el tema de las casas encantadas en relatos anteriores, el más conocido de los cuales es «La Casa Slaughter».

---

<sup>9</sup> Este esquema narrativo es muy parecido al que Noël Carroll expone en su imprescindible *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Carroll habla de la «trama del descubrimiento complejo» y la divide en cuatro fases: presentación, descubrimiento, confirmación y enfrentamiento (2005: 212).



Aparecido originalmente en la revista *Weird Tales* (julio de 1953), en él se narra la historia de una casa encantada y de sus dos inquilinos, dos hermanos en este caso. El relato adquiere la formulación de un extenso informe que uno de los hermanos escribe y envía a la Sociedad Rand para las Investigaciones Psíquicas. A modo de informe, el autor explica con detalle cómo las fuerzas sobrenaturales se adueñan de su hermano y cuál es el precio que pagan por no haber escuchado las advertencias transmitidas a los dos hermanos en forma de habladuría local. En *La Casa Infernal* se utiliza la forma narrativa del informe reforzado con una datación de los hechos muy estricta. Las discusiones científicas, ausentes como tales en el relato «La Casa Slaughter», están muy presentes en *La Casa Infernal*, y en muchas ocasiones se relacionan, precisamente, con el terreno de lo psíquico. En el tramo final de la novela, Barrett y Edith discuten sobre el comportamiento de la médium Florence y sobre su posible posesión por parte de una fuerza sobrenatural. Barrett niega la posibilidad de que Florence esté poseída por Daniel Belasco ni por nadie, «a no ser que se trate de su yo interno, de su verdadero yo, de su yo reprimido [...] Un médium es una persona muy inestable [...] Cualquier psíquico que merezca ese nombre es, invariablemente, una persona histérica o sonámbula, una víctima de la conciencia dividida» (Matheson, 2012: 236). Esta explicación, que no convence a Edith por haber experimentado ella misma una alteración similar que no achaca a ningún deseo reprimido, explicita bien el choque entre la racionalidad científica y el fenómeno sobrenatural. En este caso Barrett utiliza categorías freudianas para explicar un comportamiento inusual. Como buen científico, Barrett intenta delimitar lo que puede ser explicado por la ciencia incluyendo en su esfera de influencia tantos elementos como sea posible.

La obra que nos ocupa exhibe otro tema importante y que ha sido tratado en obras posteriores, algunas de las cuales toman como evidente punto de partida las aportaciones de Matheson –como es el caso de la reciente e interesante película *Expediente Warren (The Conjuring)*, James Wan, 2013–. La constante interacción entre espacio físico y sujeto estructura una parte importante de las obras de Matheson, y muy particularmente *La Casa Infernal*. Los sujetos que pueblan sus ficciones se ven constantemente alterados y reconfigurados por un espacio cambiante, móvil, de contornos imprecisos y habitualmente asediado por elementos sobrenaturales. Los espacios cotidianos se vuelven amenazantes y, en varios casos, auténticas prolongaciones del infierno (algo que, por otro lado, tiene un correlato en el pensamiento de Matheson; él mismo se define como un creyente).

El espacio infernal sería así un espacio en el que, por definición, es fácil adentrarse aunque muy difícil escapar, puesto que nunca tiene unos límites definidos, cambia de forma, nunca vemos su punto de origen ni final. El protagonista de *I Am Legend* (*Soy leyenda*, 1954) habita un entorno gigantesco, imposible de explorar, en el que existen zonas en las que es mejor no adentrarse por ser dominio exclusivo de los vampiros; para el de *The Shrinking Man* (*El hombre menguante*, 1956) el entorno cotidiano se convierte en un auténtico infierno doméstico en el que todo se vuelve amenazante. En *Bid Time Returns* (*En algún lugar del tiempo*, 1975) el protagonista, Richard Collier, aquejado de un tumor cerebral, inventa un sistema mediante el que puede proyectar su mente y viajar al pasado, con el consiguiente riesgo de quedarse atrapado y perdido en la línea temporal. En este caso tiempo y espacio se combinan en una historia muy centrada en las relaciones amorosas entre los personajes. La ambientación de estas historias es variada, desde futuros distópicos a presentes marcados por la amenaza nuclear, pero todas coinciden en algo. La entidad más inestable de cuantas podemos asociar a estas historias es el yo, enfrentado a espacios y tiempos que le superan, amenazado por el cambio constante, por elementos fantásticos o por tecnologías aterradoras. En resumen, ese yo choca frontalmente con una *ausencia* que, como hemos comentado al inicio, contiene siempre un margen de indefinición, un elemento que no puede explicarse por completo de manera racional y cartesiana. Esta idea encaja bien con el tiempo en el que se escriben parte importante de las obras de Matheson que hemos citado aquí. Un momento en el que se estaba definiendo lo que Irving Malin llamó «el nuevo gótico americano». Este periodo, que abarcaría los veinte años posteriores a la publicación de *The Haunting of Hill House*, fue también estudiado por John G. Park. Ambos autores sugieren que el *Nuevo Gótico Americano* utiliza las casas encantadas para simbolizar «no intereses sexuales y el temor al sexo, sino el interés en el yo y el temor a uno mismo [...] Y en una sociedad como la norteamericana, sumida en el trance cada vez mayor del yoísmo, no debería sorprendernos que el género del horror haya recurrido cada vez más a mostrarnos un reflejo que no nos gusta: el nuestro» (King, 2006: 408-409). Así que el mal tiene finalmente un rostro y es el nuestro. Esos personajes sumidos en infiernos cotidianos, enfrentados a los demonios de la casa Belasco, a los vampiros del mañana o a la energía atómica se enfrentan finalmente a un problema mucho más irresoluble que un laberinto cambiante: se enfrentan a un yo inestable y desarticulado habitante de espacios de indefinición. Quizás por este motivo el protagonista de *Soy Leyenda*, Robert Neville, llega a la conclusión de que su única oportunidad es

desaparecer, morir tras haberse convertido en algo tan malvado como los vampiros que ha perseguido.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- CAVELL, Stanley (1979): *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Harvard University Press, Londres.
- DAMASIO, A. (2005): *En busca de Spinoza*, Crítica, Barcelona.
- DEACON, Terrence W. (2013): *Naturaleza incompleta. Cómo la mente emergió de la materia*, Tusquets, Barcelona.
- HOFSTADTER, Douglas R. (2008): *Yo soy un extraño bucle*, Tusquets, Barcelona.
- KING, Stephen (2006): *Danza Macabra*, Valdemar, Madrid.
- MALIN, Irving (1962): *New American Gothic*, Southern Illinois University Press, Carbondale.
- MATHESON, Richard (2011): *La Casa Infernal*, Minotauro, Barcelona.
- MCGILLIGAN, Pat (2003): *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años 60*, Plot Ediciones, Madrid.
- PARK, John G. (1978): «Waiting for the end: Shirley Jackson's *The Sundial*», *Critique*, vol. XIX, núm. 3.  
<<http://dx.doi.org/10.1080/00111619.1978.10690174>>
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- SAVOY, Eric (1998): «The face of the tenant: A theory of American Gothic», en Robert K. Martin y Eric Savoy, *American Gothic. New Interventions in a National Narrative*, Iowa University Press, Iowa.
- WALTERS, James (2011): *Fantasy Film. A critical introduction*, Berg Publishers, Oxford.



## EL NIÑO VAMPIRO Y EL CAZADOR

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN RAMÍREZ  
Universidad Nacional Autónoma de México  
diosesymonstruos@gmail.com

Recibido: 15-01-2014  
Aceptado: 15-05-2014



### RESUMEN

Si bien el vampiro es, tal vez, el más célebre en la galería de monstruos que cobrarán fama sobre todo a partir de la conocida serie de películas de la casa Universal Pictures, es indudable que su conocida efigie le ha llevado a un punto de sobreexposición que parece desembocar en una cada vez mayor carencia imaginativa. Pero ello no significa que se trate de una figura ya acabada e imposible de revitalizar, prueba de ello son el cuento breve «Bebe mi sangre» y la novela *Soy leyenda* de Richard Matheson, en las cuales el autor norteamericano ofrece una muy original visión de esta clase de monstruos a través de dos figuras centrales: el monstruo niño y el cazador. A partir del elemento común en ambos, la soledad, y de muchas cualidades distintas, Matheson demuestra que el monstruo es, aún, la gran metáfora acerca del Otro.

PALABRAS CLAVE: Vampiros, Richard Matheson, literatura fantástica.

### ABSTRACT

It is true that the vampire is, perhaps, the most famous monster among those who won a definitive place in contemporary fiction after the release of Universal Pictures monster films. But, it is also true that this popularity has carried an overexposure of the vampire character that has led to an increasing creative crisis in recent works of literature, film and other media. However, this doesn't necessarily mean that vampires (or monsters in general) have come to an end and cannot be revitalised. Proofs of this are «Drink my red blood» and the novel *I Am Legend*, both by Richard Matheson. In them the author offers an original vision of the vampire character by means of the

protagonists: the vampire-child and the vampire hunter. Through the solitude of both characters and their particular features, Matheson shows that monsters are still a powerful metaphor about the Other.

KEYWORDS: Vampires, Richard Matheson, fantastic literature.



### 1. UNA PUERTA TRAS EL ESPEJO

En la galería monstruosa enfrentada a la cultura contemporánea, el vampiro ocupa, sin lugar a dudas, un lugar privilegiado. La efigie del ser aristocrático que a la par de beber la sangre de sus víctimas, les consume de a poco con su sola presencia es la más perdurable de las imágenes de los célebres revinientes. Ya sea en el siniestro andar de Lord Ruthven, pasando por la inocente seducción de Carmilla, hasta llegar al emblemático Drácula, el vampiro parece cobijarse no sólo con las sombras de la noche, sino también con los encantos que en ella cobran forma. Sin embargo, no es esta su única forma. De hecho, ni siquiera se trata de su forma originaria e inmutable.

Se requirió de la llegada de la heterodoxa imaginación del romanticismo (y más propiamente del gótico británico) para que la perdurable imagen cobraría su forma definitiva; como es bien sabido, abundan en el folclor de diversas latitudes leyendas de seres chupasangre que han servido de base para la configuración del monstruo.

Así pues, por mencionar sólo un ejemplo, en textos de antigua tradición como *Las mil y una noches* (en particular en la noche 538), encontramos un ser cuyas características recuerdan en mucho al vampiro. Pero no es sino con la llegada de Lord Ruthven que el mito literario del vampiro va a cobrar su forma esencial hasta hallar su máxima expresión en el Drácula de Bram Stoker. En estos personajes, así como en los que se gestaron gracias a su influencia, encontramos elementos del monstruo que son tal vez lo que más se le atribuyen: se trata de seres pertenecientes a una clase aristocrática, exóticos y atractivos, fachada que sirve para ocultar sus siniestros objetivos. Son depredadores, en sus motivos se halla un deseo de posesión, mas no de afecto, y entre las cosas que les destruyen o delatan sus debilidades se hallan, detalles

más o detalles menos: las estacas, la luz del sol y los espejos. Pero estas cualidades, sirven para sostener los elementos principales del vampiro, es decir, su condición de ser siniestro, opuesto a formas de vida y de moralidad en turno. Afirma David Roas:

Ello determina que sea concebido como un monstruo terrorífico por dos razones fundamentales: 1) En un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador, y 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia. Esa segunda condición lo vincula a tres condiciones esenciales también recurrentes en las diversas encarnaciones del vampiro: el miedo a la muerte (y con ello, a lo desconocido), el miedo al ser que trasgrede el tabú de la muerte, (como ocurre con el fantasma y otros *révenants*), así como el deseo de la inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer la muerte (lo que le relaciona, por ejemplo, con el mito de Frankenstein). Ello explica que también sea visto como una imagen negativa de Cristo: ambos ofrecen la eternidad de forma, digamos, semejante («Aquel que come mi carne y bebe mi sangre, tendrá la vida eterna»), aunque el resultado sea diferente, la eternidad espiritual, por un lado, y la inmortalidad material, por el otro. Ello ha provocado que su dimensión amenazadora como depredador adquiera también una inevitable carga moral negativa, puesto que alimentarse de humanos supone violar el gran tabú (algo que también lo relaciona con el monstruo posmoderno por excelencia: el zombi). Desde antiguo, la sangre tiene un valor religioso y espiritual expresado a través de múltiples ritos y supersticiones en los que se bebe la sangre de las víctimas (el juego –paródico– con la figura de Cristo también resulta aquí evidente, muy parecidos, además, a los rituales de canibalismo: Como advierte Frazer en *The Golden Bough*, el canibalismo no sólo tiene que ver con lo alimenticio (ese sí sería el ámbito estricto del zombi), puesto que la ingestión de la carne de un enemigo supone también ingerir su fuerza física y espiritual (2012: 442).

Por todo ello, el vampiro es un ser absolutamente subversivo: altera el orden «natural» de la vida y es una amenaza para los seres humanos. Es un monstruo. En ese sentido, el vampiro se expresa en dos niveles: lo aterrador y lo deseable. Y es que su afrenta, su sola existencia, representa un atentado contra las formas de vida establecidas y aceptadas como regulares, una destrucción de todo valor moral caro a la cultura occidental, pero, por ello mismo, representa un triunfo sobre la muerte y demás condiciones de límite en la existencia.

Y de ahí, tal vez, que el vampiro resulte a la par que terrible, atractivo. En la efigie ya descrita y bien difundida tanto en imaginerías literarias y fílmicas se proyecta un ser capaz de seducir, de atraer a sus víctimas sin necesidad de recurrir a espectaculares persecuciones, sino manteniéndose como una presencia discreta pero constante. Su alteridad física (ciertamente existente), queda oculta en sus formas atractivas, en el reflejo que se le niega, y (cuando ocurren), en las metamorfosis que liberan la condición de animal salvaje, condición depredadora. Desde los ya citados Lord Ruthven y Drácula, pasando por la falsamente inocente Carmilla del relato de Joseph Sheridan LeFanu, se muestran capaces de atraer sutilmente, de absorber y finalmente transformar de a poco a quienes caen víctima de sus encantos.

Lo anterior recuerda el trabajo de Omar Calabrese (1999: 106-109) con respecto a la alteridad y la monstruosidad. El pensador italiano afirma que de acuerdo a cuatro categorías de apreciación (morfológica, ética, estética y tímica) se puede establecer los valores ya sean positivos o negativos de la figura monstruosa. De tal suerte que, en general, aquello que sea deforme será malo y feo, mientras que lo que es conforme será bueno y bello. Aunque en el caso del vampiro surgido de la imaginación romántica la categoría estética puede ser variable, pues sus formas delatan belleza.

Pero si la afirmación de Calabrese sirve para ampliar la comprensión acerca de las cualidades del vampiro surgido de la imaginación romántica, es útil también para confirmar que ninguna configuración es definitiva: Todo monstruo cambia de acuerdo a los tiempos, de acuerdo a los modos de la cultura en la que se suscribe, de acuerdo, en fin, a una serie de condiciones que lo hacen permanecer en el imaginario. El vampiro no es la excepción y las transformaciones por las que ha atravesado son muy variadas. Como bien apunta Vicente Quirarte: «En nuestra vida cotidiana, el vampiro forma parte de una mitología que aun los niños conocen. El Conde Pátula, el cereal del Conde Chocula, Chiquidrácula, El Hombre Murciélagu, el jugo de betabel llamado vampiro, constituyen elementos familiares y menos agresivos que el horror acechante en su cotidianidad» (1996: 15-16).

Así, pese a que cada monstruo mantiene como grandes constantes determinados elementos que sostienen su mito, hay variaciones en todo momento (algunas menos afortunadas que otras). En fechas recientes, la figura monstruosa atraviesa por un proceso de «normalización», es decir, un momento en el cual es no sólo aceptada, sino ubicada en términos moralmente «positivos». En su curso acerca de la anormalidad, afirma Michel Foucault que «la norma trae aparejados a la vez un principio de calificación y un prin-



cipio de corrección. Su función no es excluir, rechazar. Al contrario, siempre está ligada a una técnica positiva de intervención y transformación, a una especie de proyecto normativo» (2006: 57), y aunque los estudios del pensador francés acerca del tema se dirigen a hacer una aproximación a la monstruosidad y la anormalidad desde lo jurídico, sin lugar a dudas puede servir para ilustrar los caminos que ha tomado la ficción «monstruosa» contemporánea.

Aparecen en fechas reciente vampiros (y un sinfín de criaturas más) que son más agradables a la vista, personajes que dejan de lado el halo terrible y alterado de la monstruosidad para ser atractivos e idealizados de acuerdo a los cánones vigentes. En múltiples cintas y libros se accede a un espectáculo abundante en vampiros, hombres lobo y hasta zombis, enamorados y estetizados de acuerdo a los cánones del mundo de las celebridades mediáticas. Series como *Crepúsculo* (tanto las novelas, así como sus adaptaciones cinematográficas), la cinta *Warm bodies*<sup>1</sup> y un largo etcétera son pilares en la galería de monstruos ya no sólo normalizados. Ya no opera desde ellos el deseo exaltado o la afrenta a los valores morales y divinos, sino que los encarnan. De nuevo Roas:

Así, por ejemplo, en la serie de novelas y películas *Twilight* (no entro en su calidad artística, ni mucho menos en su conservadurismo ideológico y en las sospechosas coincidencias con las tesis del mormonismo), los vampiros (buenos) son una feliz y típica familia americana, los chicos van al instituto, y encima combaten a los vampiros malos (sin olvidar que los indios –otro dato que revela la orientación ideológica de la obra– son licántropos). Por su parte, en la serie de TV *True Blood* no hay un conflicto manifiesto entre humanos y vampiros: cada comunidad ocupa su espacio. Los vampiros en general se portan bien, beben sangre artificial *made in Japan* (irónicamente la marca se llama *True Blood*) y luchan por tener los mismos derechos que los humanos. Una de las subtramas muestra las luchas políticas para que el Senado estadounidense apruebe una ley que les permita casarse (es evidente la relación metafórica con la situación del mundo gay) (2012: 451).

Esta imagen del vampiro naturalizado, cree Roas, surge en gran medida como una especie de consecuencia a lo que llama vampiro humanizado, cuyo ejemplo más grande estaría registrado en la afamada novela *Entrevista con el vampiro* (1975) de Anne Rice y el *Drácula* de Francis Ford Coppola (1992); y es que en estas obras, por primera vez, el vampiro muestra un lado humani-

1 Que en México fue conocida con el título *Mi novio es un zombi*.

zado, una preocupación emocional y una clara vinculación a lo social (sin perder su condición de ser extraño e invasor). Pero con la naturalización del monstruo, se pierden del todo sus rasgos de excepcionalidad. Lo afirmado por Roas, confirma así, la idea foucaultiana acerca de la integración del monstruo no con afanes de inclusión, sino de domesticación. Es decir, al quedar cercano a la norma pierde sus rasgos diferenciales.

El asunto no se limita a los obras de corte adolescente, basta acercarse a la reciente versión televisiva de *Drácula* que lanzó este año la cadena estadounidense ABC para ver como la empatía y enamoramiento (a través de su domesticación) por lo monstruoso se mantiene como la gran constante. Y eso sólo por mencionar un ejemplo. Se trata así (siguiendo con el razonamiento de Calabrese) de seres que adquieren un valor positivo en las cuatro categorías. Tanto su lado humano, así como su lado «animal», atienden a estereotipos de belleza en turno.

Pero ninguna condición es absoluta y hay, para gran fortuna, obras que salvan terreno, que nos recuerdan que si el monstruo ejerce tal fascinación sobre nosotros se debe a que es capaz, desde su alteridad, de confrontarnos con nuestras más humanas flaquezas, obras que confirman que, en más de un sentido, el monstruo tiene aún el carácter de vaticinio que se mantiene desde sus más antiguos orígenes y que su aparición, aunque se halla muy lejos ya de los acertijos de la Esfinge, o los cantos de las Sirenas, mantiene un principio enigmático.<sup>2</sup> De nuevo Quirarte:

[...] tarde o temprano, toda historia de vampiros llega a la frase que niega, categóricamente, su existencia. La historia y nuestra cordura necesitan de esa convicción. Si la fuerza del vampiro consiste en que nadie cree en él, los cazadores de vampiros reales y los amantes de sus historias exigen a sus monstruos que sufran sucesivas metamorfosis, pero que no abandonen su sintaxis original. Quien se aproxima al territorio de los inmortales lo hace bajo una condición: que el vampiro esté constituido por un número limitado de elementos, de tal modo ordenados que la existencia del vampiro resulte verosímil. La retórica de los tratados de vampiros es más convincente cuando no se detiene a poner en duda las afirmaciones sino expresa objetivamente y condena de manera orgánica el material sobre su existencia y sus apariciones (1996: 20-21).

Es posible, pues, reimaginar al vampiro, a los monstruos en general, para darles una vida que hable del momento en que aparecen y que, además,

---

2 Véase también Santiesteban Oliva (2003).

se mantenga con nuevas formas de vigencia. Y de ahí que se escoja para este ensayo hablar de dos de las metamorfosis del vampiro surgidas de la pluma de Richard Matheson, que se hallan, primeramente, en el relato breve «Bebe mi sangre» y, en segundo lugar, en *Soy Leyenda*. Y es que si bien se trata de obras ya de la mitad del siglo pasado, me parece que su forma de presentar a los vampiros no sólo resulta aún un giro refrescante en la narrativa del género, sino que sirve de base para el desarrollo de otra clase de monstruos en la ficción contemporánea (como el zombi). La infancia como punto en que se concentran energías maléficas ajenas al mundo y el levantamiento de un nuevo tipo de seres dominando el mundo que otrora fuera humano, son tópicos que se ofrecen en estos relatos y que bien vale la pena abordar, pues en ellos el vampiro se concibe aún con ese rasgo inquietante e invasivo que lo orienta hacia lo fantástico y, claro, hacia lo monstruoso.

## 2. EL NIÑO VAMPIRO

Luego de una breve entrada en la cual se describe los sentimientos que la presencia del pequeño Jules, nuestro protagonista, desataba en quienes le rodeaban, Matheson lanza una contundente afirmación: «Jules wanted to be a vampire» (1951: 88). Ya desde aquí se expresa aquello que será la gran constante del relato: el deseo, mas no un deseo cualquiera, sino uno que, al expresarse desde los terrenos de la infancia, adquiere tintes muy particulares. Y es que, en un mundo que parece esperar de los niños no otra cosa que inocencia, en que el deseo infantil se limita a la expresión lúdica y asexual, y en que se espera que todo aquello a lo que acceden les de ejemplo de buen comportamiento, Jules, por el contrario, representa una afrenta a su mundo desde su nacimiento:

People declared it common knowledge that he was born on a night when winds uprooted trees. They say that he was born with three teeth. They say he'd used them to fasten himself on his mother's breast drawing blood with the milk. They say he used to cackle and bark in his crib after dark. They said he walked at two months and staring at the moon whenever it shone.

Those were things that people said (1951: 88).

Y es que, sin lugar a dudas, en el mundo contemporáneo, la figura del infante es vista como la de aquellos seres a los que hay que proteger de las inclemencias del mundo, como si antes que guiar al niño, la labor de los entornos, sobre todo el familiar, fuera, ya no protegerles, sino evitar de la expresión

de sus propios deseos, los cuales pueden ser considerados como la fuente de futuros males. Como describe Michel Foucault:

[...] asistimos a la introducción de toda una dramaturgia familiar de los siglos XIX y XX: ese pequeño teatro de la comedia y la tragedia de familia, con sus camas, sus sábanas, la noche, las lámparas, los acercamientos en puntas de pie, los olores, la cuidadosa inspección en busca de manchas en las sábanas; toda esa dramaturgia que aproxima indefinidamente la curiosidad del adulto al cuerpo del niño. Sintomatología menuda del placer. En ese abordaje cada vez más estrecho del cuerpo del niño por parte del adulto, en el momento en que ese cuerpo se encuentra en un estado de placer, vamos a toparnos en el límite con esta consigna, simétrica de la consigna de soledad de la que les hablaba hace un instante, que es la presencia física inmediata del adulto al lado del niño, junto a él, casi encima de él (2006: 232-233).

Los cuidados aquí referidos por Foucault, serán presentados como cualidades positivas, no se establecerán como formas de represión del deseo infantil, sino como formas de integración del infante a la sociedad a que pertenece. La dramaturgia es aceptada y procurada ampliamente. Ahora bien, si bien es cierto que el filósofo se refiere, en el fragmento citado, específicamente a la sexualidad del niño, es indudable que podemos ver cómo esas formas de cuidado están expresadas en el entorno del niño monstruo protagonista del cuento: unos padres preocupados por las diferencias que caracterizan al pequeño Jules, un ambiente escolar limitante, las leyendas que de él surgen en el barrio, son formas que operan, o intentan operar, sobre los deseos del niño. No es casual que las principales transformaciones se hallen en el cuerpo y los deseos de Jules, son estos los que desmantelan los esquemas de normalidad impuestos por el entorno, son estos los que resaltan su monstruosidad. El niño vampiro es pues, un personaje complejo en el más amplio sentido de la palabra.

Es interesante resaltar aquí que Matheson plantea a su personaje desde un inicio en los términos de la leyenda. Ya desde su primera aparición se destaca al infante como un ser excluido. No es ni de cerca alguien popular (no positivamente, al menos) en su barrio e incluso sus impulsos más tempranos son puestos en relación con un comportamiento bestial. Primera cualidad del monstruo: de una forma u otra muestra cualidades tanto físicas como psicológicas ajenas a las consideradas regulares en una sociedad. El detalle de los tres dientes con los que Jules nació puede parecer de entrada superficial, pero cobra sentido conforme la historia se desenvuelve. El hecho de que antes de enterarnos del relato acerca de la vida del pequeño se haga

hincapié en aquello que de él piensa su comunidad, permite, de entrada, construirle más en el terreno de la fantasía que en algún otro. Se trata de un personaje que se conforma, en primera instancia, a partir de la visión de los que le rodean.

Vienen después, ya a detalle, los elementos que más interesa destacar aquí: el deseo y el descubrimiento de Jules. Y es que Matheson no va a hacer que su personaje se comporte como un adulto miniatura, como alguien que con comportamientos en nada semejantes a su edad se expresa en el mundo, sino que permite a su personaje que haga sus descubrimientos para alcanzar su deseo a un ritmo propio. La invención de palabras como «Nighttouch» o «killove» (y la posterior aclaración de parte del narrador de que se trata de unión de palabras que expresan aquello que Jules no sabe cómo expresar) son prueba de que el infante no cuenta la experiencia suficiente para enfrentar el mundo y que, ante sus rasgos de diferencia, se ve obligado a crearlos. Lo mismo para los momentos en que ve la cinta *Drácula* y cuando roba de la biblioteca la novela en que ésta se basa, lo que se nota en Jules, es un tremendo asombro que no para pese al deseo de los padres de que el comportamiento de su hijo cambie, «se exprese de manera normal». Y es que, como se ha señalado ya, ante la aparición de lo extraño, de lo que se trata no es de generar rechazo, sino justo de atraer y vincular aquello extraño a lo regular, especialmente si se trata de un infante. Son faltas vistas como mayores debido a que no son propias para alguien de la edad y, por encima de todo, porque es imposible establecer un castigo adecuado. No se puede asir ni siquiera sus causas, por única explicación se dice que Jules es idiota y sus padres se fían de la posibilidad de que su comportamiento cambie con el paso del tiempo. Lo mismo ocurre en la esfera escolar. En la escena que tal vez es la más reconocida del relato, Jules lee en excitada voz alta su ensayo titulado «Mi ambición», en el cual deja claro su manifiesto deseo de convertirse en vampiro y de beber sangre de niñas: «I want to live forever and get even with everybody and make all the girls vampires. I want the smell of death [...] Then I want to draw my teeth out and let the blood flow easy in my mouth and run hot in my throat and [...] And drip off my tongue and run out my lips down my victims' throats; I want to drink girls' blood [...] That is my ambition! That is my ambition! That is my ambition» (1951: 92).

Destaca del fragmento anterior, y de toda la postura de Jules, el hecho de que se trata de un deseo expreso de convertirse en monstruo, de acentuar su diferencia de acuerdo a los rasgos terribles que caracterizan al vampiro. La maestra que trata de hacer callar al joven estudiante y sus compañeros de

clase que pasan pronto de la burla al espanto, representan ese mundo al cual Jules no puede pertenecer, pues todo en él representa una constante afrenta a la estructura social. Se trata en fin, de un deseo de posesión, no de integrarse como monstruo al mundo, sino de extraerse de ese mundo y poseerlo desde la monstruosa diferencia. De ahí que Quirarte afirme del relato:

[...] Julio, el niño solitario e incomprendido del cuento que citamos, evoca la alteridad del monstruo en un mundo regido por el sentido común y la prudencia. En su versión de *Nosferatu* (1979), Werner Herzog pone en labios de Klaus Kinski, una frase ilustrativa de esta condición de víctima en lugar de victimario. Ante el estremecimiento de Johnathan Harker al escuchar el aullido del lobo, el vampiro exclama: «Nadie piensa que se trata de un animal acosado». De igual modo, Julio es un perseguidor perseguido, un niño extraño, pero ¿qué niño sensible no es ajeno en un mundo no hecho a su medida? Escrito con las frases breves y concisas de su novela mayor, el cuento «Bebe mi sangre» (1951) imita el estilo de los textos escolares donde aprendemos las primeras letras. Gracias a la sintaxis dislocada y reiterativa propia de la cosmovisión infantil, vemos, olemos y sentimos de manera más inmediata las vivencias de Julio. La acumulación de acciones, la biografía del niño entregado a sus fantasías, permiten que el texto de Matheson pueda ser leído como un puro cuento de terror y como una conmovedora metáfora de la condición humana, siempre en busca de lo que no tiene (1996: 62-64).

El niño vampiro, pues, gana su monstruosa acta de naturalización gracias a la ludicidad con la que lleva a cabo su metamorfosis: el fantaseo, el asombro ante cada nuevo descubrimiento, cada lectura y el ilimitado deseo de ser lo alejan de la clásica visión del vampiro aristocrático (y el cual, pese a su posible aparente juventud, es en realidad viejo y lleno de experiencias) para ubicarse en el territorio de la monstruosidad que recién se descubre a sí misma, la que es producto de un largo proceso y no de un ataque o algún otro tipo de exabrupto.

Jules descubre en las páginas de Bram Stoker y en la interpretación de Bela Lugosi en la cinta de Tod Browning, la perfecta expresión de su ambición expresada en su «inocente» ensayo. Tanto novela como película se convierten en el espejo en que el pequeño ha de reflejarse cuando el mundo ya no puede contenerle. Su lectura tiene que llevarse a escondidas y su contacto con la cinta, de manera muy adecuada, se ve cubierta por las sombras que otorga la sala de cine. Ambas obras adquieren, en ese sentido, la función de reveladores del destino para el protagonista (lo cual recuerda en mucho esa función origina-

ria del monstruo clásico como vaticinadores de lo que está por venir,<sup>3</sup> pues de a poco irán no sólo confirmando su deseo, sino orientándolo a la realización de su objetivo central. Se convierten, en fin, tanto las dos encarnaciones de Drácula, así como el murciélago, el «Conde», en los guías del tránsito hacia lo monstruoso.

Pero el camino que Jules toma es un camino solitario. Más allá de la lectura de su ya citado ensayo, toda la transformación de Jules ocurre cuando enfrenta su soledad; sus padres, por ejemplo, siempre son mantenidos a raya, ya sea simplemente ignorándolos o, por momentos, haciendo gala de violencia (como cuando Jules obliga a su madre a devolverle el ejemplar de *Drácula* que escondió por horror al descubrir los subrayados que el pequeño había hecho). Incluso el encuentro con El Conde, el murciélago vampiro que Jules insiste es el mismísimo Drácula, ocurre bajo el cobijo de sombras y noche. Sólo ante él confiesa sus deseos y sus logros de manera detallada, sólo en la compañía de la bestia cautiva puede sentirse libre de ser él mismo. Y es que, justo comparten el cautiverio, literal para la criatura, y, para Jules, producto del rechazo del mundo que le rodea.

El momento culminante en que en un gesto mortal Jules y El Conde se unen, no es sino el final de la metamorfosis, la monstruosidad completada. El hombre de afilada silueta que se lleva a Jules en brazos luego de pronunciar las palabras: «My son» es una clara prueba de que Matheson respeta la emblemática figura del vampiro aristócrata creada por el romanticismo y llevada a su máxima expresión en la novela de Bram Stoker, pero también deja ver una transición, un momento en el que toca reconocer que el mundo ha cambiado y con él, sus monstruos. El extraño ser abre paso final a lo monstruoso, aunque su identidad no es revelada, su efigie representa una ruptura final, la quiebra del mundo anhelado por el niño.

El deseo en «Bebe mi sangre» se ubica en la posesión: en ningún momento de su ensayo Jules habla de la posibilidad de lanzarse a la conquista de las niñas a las que quiere beber la sangre, ni siquiera romantiza la idea de la inmortalidad, sino que se expresa en términos del acto carnal, de la materialidad de la sangre que brota y fluye hasta acabar con la vida. Habla Jules, en fin, en los términos de un cuerpo transformado, latente, deseante.

El vampiro, que tal vez luce ya ingenuo su forma tan popularmente conocida (y reconocida) toma entonces una nueva forma, inesperada, y en cuya aparente inocencia se oculta su posibilidad de penetrar en un mundo

3 Acerca de este tema profundizo en mi estudio *Prometeo en llamas* (de León, 2011).

que le rechaza, mas porque le teme. El vampiro niño asume su monstruosidad. A diferencia de los «monstruos» adolescentes que pululan en la ficción contemporánea (especialmente en las tramas dirigidas a adolescentes), no busca lograr que sus formas monstruosas encajen con la regularidad del mundo: la escuela, la relación perfecta, los vínculos familiares como valores supremos. Muy por el contrario, Jules acepta su transformación, su paso de una forma de corporeidad a otras, en fin, la alteridad que le da sentido.

El niño ha sido relacionado con lo monstruoso en más de una ocasión, sin embargo, sus encarnaciones, o apariciones, para mejor decir, en términos generales están cubiertas por un halo de inocencia propio de nuestra cultura. Abundan en la ficción los niños fantasma (como en *El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro, *El libro de piedra* de Carlos Enrique Taboada, o en *El Aro* en sus versiones japonesa y hollywoodense), los niños malignos (como en la poco afortunada *El buen hijo* de Joseph Ruben, la célebre *¿Quién puede matar un niño?* de Narciso Ibáñez Serrador o la poco conocida *Veneno para las hadas*, también de Taboada); y es que, los niños, desde su capacidad de generar mundos fantásticos que de a poco se mezclan con su realidad cotidiana, desde la manifestación de sus pocas herramientas para enfrentar el mundo de los adultos que les rodea, en la completud con la que sus emociones los pueden devorar, se convierten en manifestaciones de lo extraño muy especiales; son parte integral del mundo y, sin embargo, pueden desmantelarlo. Y de ahí que el protagonista de «Bebe mi sangre», sea doblemente especial al aceptar su condición, al desecharla y procurarse los medios para conseguirlas, sin desprenderse de las cualidades infantiles que le dan forma. Es un error común al escribir cualquier tipo de ficción que se otorga a los niños cualidades adultas para señalar que son listos y maduros, como si el niño inteligente tuviera que ser un adulto enano para adquirir dicha inteligencia, Matheson en cambio, introduce al lector en una lógica infantil, a la exposición de deseos que se muestran acordes a la edad del pequeño, a la visión de un monstruo que se conforma desde su propia visión del mundo; todo lo cual hace de Jules, un personaje digno de ser revisitado tantas veces como sea posible.

### 3. EL CAZADOR

Robert Neville tal vez sea uno de los más célebres desconocidos, más allá de los fieles seguidores de la novela o de las adaptaciones cinematográficas, es difícil escuchar este nombre en variantes, homenajes o algún otro tipo de obras. Y sin embargo es, tal vez, uno de los personajes más complejos y ri-



cos de la literatura del género. Al pensar en cazadores de vampiros, la primera imagen que llega a la mente de propios y extraños es, sin duda, Abraham Van Helsing, y es que, ciertamente, el Dr. Van Helsing es el cazador de vampiros por antonomasia, define (al igual que su némesis hace para con los vampiros) los elementos que el cazador debe tener: le caracteriza una profunda frialdad y unos conocimientos amplios tanto de los mundos tanto del mito, así como de la ciencia. Dichos conocimientos se reflejan en todo su actuar, en su interacción con los seres que le rodean y aquellos a los que trata de librar de la amenaza del vampiro. Variantes más, variantes menos, los cazadores de vampiros más célebres de múltiples obras de la literatura, el cine, el cómic y muchos otros medios, cumplen con este perfil o tratan de aproximarse a él. En aras de ese acercamiento, incluso en las adaptaciones fílmicas a la novela aquí comentada, a Robert Neville se le presenta como un médico<sup>4</sup> cuyos conocimientos pueden ayudar a combatir la epidemia que ha llevado al mundo a la ruina.

Al acercarse a la novela que Richard Matheson publicara en 1956, la historia es muy diferente: Robert Neville es un obrero, un hombre que si bien tiene conocimientos, no es cercano al modelo planteado a partir de Van Helsing. Ciertamente es que conforme avanza la novela trata de indagar más acerca del funcionamiento de la bacteria que convierte a los seres humanos en vampiros, pero sus indagaciones son frutos de la situación que enfrenta, no de conocimientos especializados o académicos. Más importante aún resalta la situación en la que el personaje se encuentra: es el último ser humano vivo en un mundo completamente vampirizado. Dicha situación, aleja por completo a Neville de sus predecesores, pues él es el ser extraño en ese nuevo mundo que se levanta.

La novela desarrolla su acción entre los años de 1976 y 1979, y el recorrido atraviesa por múltiples estadios. En primer lugar se presenta a Neville consumido por su soledad y la rutina; se le muestra llevando a cabo los preparativos para salir a matar vampiros, sus formas de supervivencia, así como sus distracciones y vicios. Según se describe, toda su vida ocurre en un ciclo que comienza una y otra vez, pero es gracias a la detallada descripción de la rutina que el lector descubre no sólo aquello que Neville hace, sino a lo que se enfrenta. Se describe las debilidades de los vampiros, entre las que se encuentran los ajos, los espejos y las cruces; las armas que los destruyen, como las estacas. Pero también se abordan detalles acerca de lo que de los vampiros ha

<sup>4</sup> Esto es así en las cintas *Last man on earth* (1964) de Ubaldo Ragona y Sidney Salkow, *Omega man* (1971) de Boris Sagal y *Soy leyenda* (2006) de Francis Lawrence.

quedado en el reino de la pura superstición: como el hecho de que se transformen en murciélagos o lobos. Y, más importante, se llega a la negación de su existencia, aquella que ha descrito Vicente Quirarte en el fragmento ya citado y que en la que consiste la verdadera fuerza del monstruo:

«La fuerza del vampiro consiste en que nadie cree en él.»

Gracias, doctor Van Helsing, pensó Neville poniendo a un lado su ejemplar de Drácula. Se quedó mirando pensativamente la biblioteca, escuchando el segundo concierto para piano de Brahms, con un whisky en la mano derecha, fumando un cigarrillo.

En efecto. El libro era un amasijo de supersticiones y convencionalismos de folletín, pero esa línea decía la verdad. Nadie había creído en ellos, ¿y cómo luchar contra algo inverosímil? (Matheson, 2009: 25).

Y, efectivamente, luchar es inútil, pues el cobijo de la incredulidad es más poderoso que el de la noche: «Y antes de que la ciencia hubiera devorado la leyenda, la leyenda había devorado la ciencia y todo lo demás» (Matheson, 2009: 26). Más adelante Neville empieza a comprender a sus monstruosos rivales, les ve como seres que antes que ser terribles por naturaleza, han sido obligados a serlo. Su afán de estar en las sombras, en la noche, se debe a que eran constantemente perseguidos, pero, aún así, afirma, no puede sentir empatía por ellos.

A partir de estas estrategias, Matheson presenta un juego de inversión en el que el hombre se convierte en presa y cazador, pero con todo un mundo en su contra. Su predecesor, Van Helsing, luchaba por impedir que el vampiro consumiera la vida de Mina Harker y las personas cercanas a ella, pues ello aseguraba que el vampiro no podría propagar su presencia en el mundo; en cambio, Neville es justo esa presencia invasora, su terreno se limita a la casa que se niega a abandonar, pero que lo aprisiona. Ese es sin duda un punto de encuentro entre Jules y Neville, ambos tratan de sobrevivir en un ambiente hostil que los considera a ellos monstruosos.

En ese sentido, *Soy Leyenda* es una de las primeras obras en plantear el tema del sobreviviente en un mundo poblado por monstruos, el mismo que, sobre todo a partir del estreno de *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero, ha cobrado una relevancia que se extiende hasta el cansancio incluso en nuestros días. Pero, aunque sean tan similares, existen diferencias fundamentales entre ambos modelos. No se trata aquí de afirmar que el esquema planteado por Richard Matheson en *Soy Leyenda* es superior a otros más en uso y en deuda directa con la cinta de Romero, pero sí se puede

afirmar, sin lugar a dudas, que la novela de Matheson sí es un claro antecedente, no sólo en términos temporales.

En primer lugar cabe destacar el hecho de que Neville se halla completamente solo: Ben Cortman es un detonador de sus recuerdos, un recordatorio andante de que el mundo que Neville conocía se ha extinguido; el perro al que trata de ayudar en algunos de los capítulos del libro es una presencia efímera y volátil. Lo mismo ocurre con Ruth, mujer que si bien termina por sentir afecto por Neville, no es sino una trampa, una especie de carnada con la cual la nueva raza trata de acercarse al protagonista para poder destruirlo. Todo, en fin, se pone en juego a partir de este único sobreviviente, él es la medida de toda la humanidad, obligado a la soledad, sus reflexiones son necesariamente en primera persona y llevan al personaje a ubicarse de lado de la imagen de una otredad destinada a la desaparición.

A diferencia de lo anterior, en otros muchos ejemplos de la literatura y el cine, es más bien común encontrar grupos enteros de personajes que cumplen, cada uno, con papeles específicos que tienden a criticar o rescatar determinados valores de la sociedad en que se suscriben. Se trata en estos casos de personajes tipo, salvo en ciertos casos, su desarrollo se orienta a un camino muy definido. De hecho, al hablar de la ya clásica cinta de Romero, es común pensar en ella como una poderosa disección de la sociedad norteamericana de la época, con todos sus miedos y defectos completamente expuestos.

A lo anterior se suma un factor determinante: mientras los grupos de sobrevivientes en las cintas de zombis se enfrentan a una colectividad inconsciente, movida únicamente por algunas de sus más primitivas necesidades, Neville, en cambio, se enfrenta a una colectividad consciente de sí misma, y por ello, abarcadora; lo que no cabe en la nueva estructura del mundo ha de ser destruido, pues representa un enorme riesgo. En este caso Robert Neville. Ahora bien, en ambos casos se trata de dar una explicación natural a la monstruosidad: Romero culpa a la radiación por el levantamiento de los muertos, mientras que el protagonista de la novela de Matheson trata de hallar un virus, una bacteria que explique la aparición de los vampiros, pero, aunque sea por un leve resquicio, esta explicación siempre escapa a toda lógica.

Y es esta una nueva forma de revitalizar al monstruo, cuando las imagerías que le daban forma comienzan a parecer ingenuas, nada mejor que colocar al monstruo en la medida de los miedos presentes, de aquello que aunque parece estar dominado por el conocimiento, siempre representa una fractura en el orden del mundo. El vampiro en *Soy leyenda* ya no es el murciélago que acecha discretamente desde la ventana y que aprovecha su forma

bestial y las sombras nocturnas para hacer su entrada; se trata más bien de un vampiro que, aunque padece las mismas debilidades que sus predecesores, ha hallado una forma más contundente de supervivencia: habitar el interior del hombre. Sea tal vez esta su transformación final; la sangre sigue siendo su alimento, la necesita para mantenerse en el mundo, pero su metamorfosis es más amplia, pero más discreta.

Al final, Robert Neville es capaz de reconocer que el levantamiento de la nueva especie no es sino un proceso más en la dinámica del mundo, que aquello que le horroriza, no es sino la expresión de formas de vida que, con todas las dificultades que ello implica, buscan establecer su posición. Tal como se afirma en la siguiente conversación entre Neville y Ruth:

Todas las sociedades nuevas son primitivas –replicó la joven–. Tú deberías saberlo. Son... como grupos revolucionarios, que transforman la sociedad por la violencia. Es inevitable. Tú mismo recurriste a la violencia, Robert. Mataste. Muchas veces.

–Sólo para sobrevivir.

–Nosotros matamos por las mismas razones –dijo Ruth con calma–. Para sobrevivir. No podemos permitir que los muertos persigan a los vivos. Deben ser destruidos. Y lo mismo quien mata a los muertos, y a los vivos. (Matheson, 2009: 176).

Y enfrenta también su inevitable final ante la nueva condición de ser del mundo:

Pero luego el silencio cubrió las cabezas, como una manta pesada. Todos volvieron hacia Neville unos rostros pálidos. Neville los observó serenamente. Y de pronto comprendió. Yo soy el anormal ahora. La normalidad es un concepto mayoritario. Norma de muchos, no de un solo hombre.

Y comprendió, también, la expresión de aquellos rostros: angustia, miedo, horror. Tenían miedo, sí. Era para ellos un monstruo terrible y desconocido, una malignidad más espantosa aún que la plaga. Un espectro que había dejado como prueba de su existencia los cadáveres desangrados de sus seres queridos. Y Neville los comprendió, y dejó de odiarlos. La mano derecha apretó el paquetito de píldoras. Por lo menos el fin no llegaría con violencia, por lo menos no habría una carnicería... (Matheson, 2009: 179-180).

La condición final de Neville es la de aquel que se halla en la transición entre dos mundos, aquel que justo representa el puente entre ambos y que, por lo tanto, no puede sobrevivir. No deja de causarle sorpresa, pues cree es-

tar en lo correcto al afianzarse en las formas del mundo que le era más conocido, pero se ve obligado a reconocerse como ese Otro que delinea la diferencia: el monstruo.

En *Soy leyenda*, así, la condición monstruosa del vampiro es presentada en dos sentidos: 1) El ser invasor. Y es que pese a que se trata de un mundo ya prácticamente del todo consumido por los vampiros, al ser la historia narrada desde la perspectiva de Neville, nos encontramos frente al último vestigio de un mundo que se esfuerza por sobrevivir pese a la total certeza de que todos los esfuerzos son vanos. Los constantes *flashbacks* hacia los recuerdos del protagonista acerca de la lenta caída de la civilización orientan al vampiro como un invasor, como un agente extraño y de origen desconocido que supera las formas de conocimiento. Aunque se le quiera ver como un ser natural, sigue siendo un ser fantástico en la medida en que su entrada en el mundo, ciertamente en ciertos sentidos alejada de la superstición, se mantiene desconocida. Y 2) desde la inversión de lo monstruoso. Ante la civilización que se yergue desde los transformados, Neville es el extraño, el que se encuentra excluido de la naciente normalidad.

Se trata en la novela de Matheson no ya de humanizar al monstruo, sino de hacer un monstruo del ser humano. Hacerle sentir, a flor de piel, esa condición del siempre Otro.

#### 4. COLOFÓN

Sirvan estos breves esbozos para destacar la ya de por sí evidente originalidad del vampiro en la obra de Richard Matheson, quien logra brillantes puntos de fuga en su reimaginación (la infancia y el hombre monstruoso dentro una naciente civilización completamente vampirizada) del monstruo, pero que es, además, hacer que exista un punto de encuentro entre ellos: la soledad. Característica definitoria del monstruo: la soledad ocupa lugar central de ambas narraciones pues ella obliga a los personajes a enfrentar su condición, a descubrirla de a poco. Para ello, diversas son las herramientas: las ansias infantiles orillan a Jules a hallar el temprano camino de su metamorfosis. A su corta edad descubre que no hay nada del mundo regular que sea para él, su asombro se dirige a zonas muy distintas de aquellas que toman los miembros de su comunidad. Robert Neville, en cambio, ha perdido todo lo que tiene y aquellos placeres tan propios de su mundo (como el alcohol, el tabaco, la música, la sexualidad, incluso) son no otra cosa que un recordatorio de que su mundo agoniza, que no existe más allá de las paredes de la casa que

un día fuera su hogar. El único momento en que la abandona definitivamente, marca la caída que ha de culminar con su propia muerte.

Y estos rasgos, entre muchos otros, creo, son los que resaltan la mayor cualidad de los vampiros de Matheson. Es decir, obligan al lector a confrontar su humanidad. Si, como concluye Vicente Quirarte en su ya citado ensayo:

Y si aún queremos profundizar en la razón por la cual el vampiro no se refleja, pensemos en que al buscarlo en el espejo, no lo miramos porque en medio se cruza nuestra propia imagen, la de esa criatura humana igualmente obsesionada por conocer los límites entre la vida y la muerte. Dicho de otro modo, si el vampiro necesita del hombre para continuar viviendo, nosotros, quienes lo creamos en nuestros sueños o pesadillas, necesitamos del poderío de su metáfora para sentir la vida con mayor intensidad, para mirar este jardín con ojos de vampiro y escuchar la palpitación de la sangre bajo el mármol en apariencia inerte de la estatua (1996: 125-126),

es posible afirmar que justo esa imagen humana atraviesa ambas obras. Tanto Jules como Neville aparecen desde un inicio como ajenos al mundo y aún así integrados a éste; tiene que ocurrir un proceso que les permita transformarse, encontrar su forma definitiva. En ambos casos, ello representa la aniquilación de aquello que son.

Y es justo eso, creo, lo que permite que tanto «Bebe mi sangre», así como *Soy Leyenda* mantengan su vigencia: se trata de relatos que más que apuntar a meros propósitos de entretenimiento de un público definido por encuestas y estándares (como ocurre con muchos best-sellers contemporáneos), apuntan a poner en cuestión la condición humana, misma que se descubre como jamás estable. Ciertamente es que de entrada, los lectores no iniciados en el género o en la obra de Matheson podrían hallar ciertas dificultades en leer una obra (*Soy Leyenda*) ubicada en un futuro que para nosotros, en estricto sentido temporal, ya ocurrió, pero es indudable también que los conflictos que Robert Neville enfrenta son pronto identificables. En fin, que en una época en que los monstruos, en sus más clásicas visiones, sufren de una sobreexposición que los ha convertido en seres dóciles y que afanosamente buscan formar parte de la normalidad, los personajes de Matheson generan un nuevo territorio, que, aunque se halla fuera de nosotros, nos enfrenta y, desde ahí, nos expone.

Al pensar por ejemplo en las ya mencionadas adaptaciones de *Soy Leyenda*, o bien al descubrir la influencia del texto en otras obras, como la también mencionada *Noche de los muertos vivientes*, se puede comprobar a todas luces la trascendencia del autor norteamericano. Ciertamente es que aún no hemos

podido ver la adaptación fílmica que haga justicia a todos los niveles de lectura que se abren en *Soy Leyenda*, pero cierto es también que con cada versión se abre la posibilidad de que propios y extraños vuelvan al texto original. Ahora bien, pese a que los seres que pueblan el mundo en *El último hombre en la tierra* se asemejan más a zombis que a los vampiros de la novela, hay un factor determinante para recordar la cinta: la interpretación de Vincent Price, quien es expuesto en la cinta en la más absoluta soledad y cuya inconfundible efigie, sumada a su capacidad expresiva e interpretativa, muestra el perfecto rostro de un Neville que ha llegado a la conclusión de su propia monstruosidad, y que, silenciosamente, cede el paso al nuevo mundo que se abre. La interpretación de Price permite que ver que Robert Neville, como cualquier gran personaje, antes que un rostro definitivo, es un rostro definitorio. Uno en el cual se congregan una serie de emociones y sensaciones que conectan con quien las contempla.

Es posible, pues, reimaginar al vampiro, a cualquier monstruo, en verdad, pues su presencia nos es siempre necesaria, pero para ello, creo, es necesario saber mirar atrás. Como se ha mencionado ya, Matheson referencia a Drácula no solo como un mero antecesor de su obra, sino como un forjador de un mito desde el cual él genera una nueva invención. Así también reencontrar la obra de Matheson puede significar para las generaciones contemporáneas, ese otro gran antecedente que debe quedar por encima de la mera referencia, sino que está más bien en la visión que del mundo nos ofrece. Pero se requiere, sobre todo, creo, también al igual que hace Matheson, reconocer que el monstruo jamás será parte del mundo regular, que desde su nombre, en su presencia toda evoca una otredad que, por fuerza y con la *violencia* que ello implica, nos hará responder con una mirada atenta y asombrada.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CALABRESE, Omar (1999): *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid.
- DE LEÓN, Francisco (2011): *Prometeo en llamas: Metamorfosis del monstruo*, FFyL UNAM-AFINITAS.
- FOUCAULT, Michel (2006): *Los anormales*, FCE, México.  
<[http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_noma.2012.v34.n2.40745](http://dx.doi.org/10.5209/rev_noma.2012.v34.n2.40745)>
- GLANTZ, Margo (2006): «Las metamorfosis del vampiro», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, disponible en <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-metamorfosis-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-metamorfosis-del-vampiro-0/html/68ab2029-ab30-43a1-b657-4ed874618b5d_2.html)> [fecha de consulta 7 de febrero de 2014].

- MATHESON, Richard (1952): «Drink my red Blood», disponible en <<http://magic-monkeyboy.blogspot.mx/2012/06/drink-my-red-blood-by-richard-matheson.html>> [fecha de consulta 10 de enero de 2014].
- \_\_\_\_ (2009): *Soy leyenda*, Minotauro, México.
- QUIRARTE, Vicente (1996): *Sintaxis del vampiro*, Verdehalago, México.
- \_\_\_\_ (2005): *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, Paidós, México.
- RICE, Anne (1976): *Interview with a vampire*, Random House, New York.
- ROAS, David (2012): «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», disponible en <<http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/viewarticle.php?id=847>> [fecha de consulta 10 de febrero de 2014].
- SANTIESTEBAN OLIVA, Héctor (2003): *Tratado de monstruos: ontología teratológica*, Plaza y Valdez editores, México.



«IT REMINDED ME OF POE'S STORY»: EDGAR  
ALLAN POE'S LEGACY, THE GHOST STORY AND  
THE AMERICAN GOTHIC IN RICHARD  
MATHESON'S *A STIR OF ECHOES*

MARTA MIQUEL BALDELLOU  
Universitat de Lleida  
mmiquel@dal.udl.es

Recibido: 10-01-2014  
Aceptado: 16-04-2014



RESUMEN

Pese a que la novela *El último escalón* (1958) a menudo ha sido eclipsada por otros títulos más conocidos de Richard Matheson tales como *Soy leyenda* (1954) o *El increíble hombre menguante* (1956), debería otorgársele la importancia que merece como reflejo a la par que como fuente de intertextualidad. *El último escalón* se enmarca en la tradición del relato de fantasmas y del gótico americano, pero ante todo, amalgama imágenes, personajes y giros argumentales que evocan, de forma significativa, algunos de los relatos más representativos de Poe. Asimismo, por tratarse de la novela que vio la luz con inmediata anterioridad a las adaptaciones cinematográficas de los relatos de Poe, es harto probable que Richard Matheson tuviera en mente su novela *El último escalón* a la hora de desarrollar y transformar algunos de los relatos de Poe para sus guiones cinematográficos. Este artículo tiene el objetivo de analizar la novela *El último escalón* en relación a su intertextualidad con los relatos de Poe, especialmente con aquellos que Matheson adaptaría poco después a la gran pantalla.

PALABRAS CLAVE: Matheson, intertextualidad, relato de fantasmas, gótico americano, Edgar Allan Poe, adaptaciones cinematográficas.

ABSTRACT

Even if *A Stir of Echoes* (1958) has often been overshadowed by Richard Matheson's best-known novels *I Am Legend* (1954) and *The Shrinking Man* (1956), it should be given the credit it deserves as a novel that functions both as a reflection as well as a source of intertextuality. *A Stir of Echoes* is rooted in the tradition of the ghost story and the American gothic, but above all, it comprises motifs, characters and twists in the plot

that are significantly reminiscent of some of Poe's most representative tales. Likewise, being the novel that saw the light of day immediately prior to his film adaptations of Poe's tales, Richard Matheson must have had *A Stir of Echoes* in mind in order to expand and transform some of Poe's stories for his screenplays. This article aims to analyse *A Stir of Echoes* regarding its intertextuality with Poe's tales, especially with those that Matheson would later adapt to the screen.

KEYWORDS: Matheson, intertextuality, ghost story, American gothic, Edgar Allan Poe, film adaptations.



#### 1. THE INFLUENCE, LEGACY AND CREATIVITY OF RICHARD MATHESON

When his novel *A Stir of Echoes* saw the light of day in 1958, Richard Matheson was already a best-selling novelist, having published four novels and three collections of short stories. One year later, he was also on the way to becoming the highly-acclaimed scriptwriter of some episodes of *The Twilight Zone*, a result of his fruitful association with its executive producer Rod Serling. Likewise, in the early years of the decade of the 1960s, Richard Matheson also began an association with American International Pictures to write the script for a film adaptation of Edgar Allan Poe's tale «The Fall of the House of Usher», which would become the first of a series of film adaptations of Poe's tales in which Matheson was to play a major role. All through his career, he proved to be a thoroughly prolific and versatile writer, as he wrote short stories, novels, plays and scripts that comprised a wide range of different genres such as science-fiction, terror, suspense and even western. Given the eclectic quality that characterised his writings, in an interview held in the year 2000, Stanley Wiater asked Richard Matheson whether he had given any thought as to how he would like to be remembered in the years to come. In response to that question, Matheson gave good signs of the importance he attached to his craft as a writer, stating that he would simply like to be remembered as a story-teller.

The seeds that triggered Richard Matheson's fertile imagination were mostly rooted in the fact that he was an avid reader as well as a curious viewer extremely fond of films, from which he admitted having drawn much inspira-

tion for his writings. Accordingly, it is in the following way that he himself unveiled the process whereby he would usually come up with an idea to write a story: «I would say the majority of my ideas have come from seeing movies. Usually, poor movies. If they're wonderful movies, you're totally involved with it. If they're poor movies that have an interesting premise, the premise intrigues you, but you pay very little attention to the movie because it's so *bad*. And that's when, for me, the ideas start coming» (Wiater, 2009: 7).

In addition to seeing films, Richard Matheson also declared having grown up reading stories that would necessarily exert a deep influence on the narratives he was to write later on. Consequently, he acknowledged having been significantly influenced by films as well as by stories in order to produce his own writings. As a case in point, the idea for his first best-selling novel, *I am Legend* (1954), which has nowadays turned into a contemporary classic, came to Richard Matheson when he saw Tod Browning's classic film *Dracula* as it was being shown again in theatres when he was a teenager. While seeing the film in the cinema, young Richard Matheson wondered what would happen if the whole world was made up of vampires since he realised that, apparently, one single vampire on the screen seemed enough to scare the whole audience. It was precisely this reasoning back in his youth that would eventually give rise to his popular novel of vampires years later. In addition to being influenced by Tod Browning's classic film, Richard Matheson's *I Am Legend* also pays homage to Bram Stoker's seminal novel, which played a major role in turning the vampire into an archetypal character within the horror genre, since the protagonist, Robert Neville, reads the novel *Dracula* as he struggles to defeat the plague that has turned the whole of humanity into a mass of vampires. Ironically, through the perusal of this classic of horror literature, Robert Neville even quotes from Bram Stoker's novel as he comes to the conclusion that vampires have finally managed to defeat the whole of humanity because, through the course of history, nobody had ever seemed to believe in them.

As the genesis of his novel *I am Legend* reveals, on different occasions Richard Matheson relied on classics of the genre – either from literature or from the cinema – which he would take as a point of departure with the aim of updating them and giving shape to his own stories. In this respect, Matheson's combination of tradition and individuality was, in due course, taken over by one of his greatest disciples, Stephen King, who, as a contemporary best-selling writer of horror fiction, has mostly been given the credit for adapting the fundamental motifs of the horror story to the emotional needs of a

contemporary audience (Hoppenstand and Browne, 1987: 5). Given this shared quality, it is no wonder that Stephen King has often declared he considers Richard Matheson to be the author who has influenced him most as a writer. Like King, in some of his novels Richard Matheson also drew from motifs pertaining to the classic horror genre, setting the story within a contemporary temporal framework and in a middle-class suburb, where, all of a sudden, the peaceful existence of its inhabitants is strangely brought to a halt. The ultimate result of this approach is to render his stories more believable as well as more appealing to a contemporary readership. In this sense, if his novel *I am Legend* was rooted in the tradition of vampire fiction, with direct references to Bram Stoker's novel, Richard Matheson would, later, return to horror fiction with his novel *A Stir of Echoes* (1958), which is enmeshed in the established tradition of haunted houses and ghost stories as portrayed from a contemporary perspective.

Richard Matheson's novel *A Stir of Echoes* is a good example of a story that amalgamates features pertaining to the classic gothic fiction and brings them up to date. As the title of the novel seems to suggest, it presents significant echoes and intertextual links that relate it to the tradition of the classic ghost story and the fiction of haunted houses, the American gothic, and most significantly, some of Edgar Allan Poe's best-known tales. It must be acknowledged that *A Stir of Echoes* was the novel that Richard Matheson published immediately before he engaged himself in writing the scripts for Roger Corman's film adaptations of Poe's tales. In the span of scarcely three years, Richard Matheson was asked to transform some of Poe's short stories such as «The Fall of the House of Usher», «The Pit and the Pendulum», «Morella», «The Black Cat», «The Cask of Amontillado», and «The Facts in the Case of M. Valdemar» into the full-length films *House of Usher* (1960), *The Pit and the Pendulum* (1961) and *Tales of Terror* (1962). Given the fact that, for the most part, these film scripts are not strictly faithful to the original stories on which they are based, it is assumed that, in most cases, Richard Matheson took Poe's tales as a point of departure, preserving the atmosphere and ultimate significance of Poe's texts. But he also transformed them ostensibly, giving vent to his imagination as a story-teller. It is through the important role that Matheson's creativity played when he wrote the Poe scripts, that his novel *A Stir of Echoes* may well have exerted an important influence on the expansion and adaptation of Poe's tales for the screen.

In fact, as a novelist as well as a scriptwriter, Richard Matheson knew his craft well and managed to shift smoothly from cinema to literature and *vice*

*versa*, admitting he found inspiration in films to create his stories while his literary imagination also influenced the scripts he would write for the screen. When he wrote *A Stir of Echoes*, Richard Matheson took basic features pertaining to the classic gothic genre as well as to Poe's tales with a view to updating them and making them appealing for contemporary readers, in clear resemblance with his subsequent adaptations of Poe's tales for the silver screen, which were also aimed at popularising Poe's stories and rendering them alluring to contemporary spectators. Accordingly, Richard Matheson may have been mindful of his immediately preceding novel, *A Stir of Echoes*, as a likely source in order to expand and transform some of Poe's tales which he came to adapt for the screen. It is in this respect, it can be argued, that Richard Matheson's novel *A Stir of Echoes* presents important intertextual links with some of the scripts that he would subsequently write for the film adaptations of Poe's tales.

Richard Matheson considered Edgar Allan Poe one of his favourite writers ever and used to acknowledge him as such. As a matter of fact, in a speech he delivered at the World Fantasy Convention held in Los Angeles in October 1977 when he was chosen as guest of honour, Richard Matheson felt obliged to pay tribute to all those writers that he had learned to enjoy and revere all through his life. Significantly enough, Edgar Allan Poe was the first writer that he mentioned in his personal list, as shown in the quotation below:

I would like to mention the years of enchantment, thrills, and delight I've received from the many writers who've contributed their talents to the world of fantasy. Writers like Poe, Kafka, Lovecraft, Dunsany, Machen, Blackwood, Stoker, James, Walpole, Meritt, T.H.White, Bradbury, Bloch, Kuttner, Sturgeon, Leiber, Moore, Kersh, Tenn, Finney, Miller (Ward and Walter), Brown, Bester, Van Vogt, Beaumont, Neville, Russell, Nolan, Ellison *et al.* They've provided me with days of spellbound joy and nights of delicious insomnia. (Matheson, 2009: 113)

When Richard Matheson began to write the scripts for Roger Corman's film adaptations of Poe's tales, he took his new assignment very seriously, as he was well aware that, after all, he was adapting Edgar Allan Poe, for whom Matheson had always felt great awe and respect. Nonetheless, even if his association with Poe came to the fore through his scripts based on Poe's tales, his admiration for the American master of the short story had already taken shape years prior to adapting his tales to the screen. As a case in point, his novel *A Stir of Echoes* gives evidence of the influence Poe's legacy had already exerted on Richard Matheson's writings.

## 2. UPDATING THE CLASSIC GHOST STORY

Apparently, Richard Matheson's *A Stir of Echoes* follows the classic formula of the ghost story. Its plot revolves around a young and happily married couple, Tom and Anne Wallace, who live with their little son Richard in a suburban area of Los Angeles. They make friends with other young and married couples from their neighbourhood, particularly with Ron and Elsie as well as with Frank and Elizabeth, but they soon realise their tenants, Harry and Mildred Sentas, stand somewhat apart from the rest of their neighbours. From time to time, the Wallaces are also visited by Phil, Anne's brother, who is a psychologist as well as a keen practitioner of hypnotism. Unlike his brother-in-law, Tom takes great pride in regarding himself as a pragmatist, which is what ultimately prompts Phil to try to hypnotise him with the aim of transforming his sceptical views. Once he agrees to be hypnotised and the mesmeric session comes to a close, Tom realises that a significant change has taken place, as he feels his senses and his capacity for perception have acquired the most extraordinary qualities. As evidence of this, from then onwards, Tom is capable of reading people's minds and, furthermore, he has prophetic dreams and visions that cause great distress both to him and to his wife. However, what scares him most is the spectre of a threatening lady dressed in black who regularly makes her appearance at night. Tom believes her to be Mildred Sentas' sister, Helen Driscoll, who used to live in their house before they moved in. From then on, in an attempt to recover his peace of mind, Tom needs to unravel this mystery and find out who is actually hiding behind this apparition and the reason why it persistently haunts their house.

Bearing in mind the fact that Richard Matheson claimed he often found inspiration to write his stories while watching films, it is tempting to refer to Lewis Allen's classic film *The Uninvited* (1944) as one of the possible sources of *A Stir of Echoes*, since Matheson himself admitted feeling chills run up his spine whenever he watched this film, while its storyline also presents many points in common with his novel (Bradley, 1993: 167-168). *The Uninvited* unfolds a plot usually found in the classic ghost story, as music composer Roderick Fitzgerald and his sister Pamela move to Cornwall to live in Windward House, purchasing the house from neighbour Commander Beech, only to discover that it is haunted by the presence of ghosts. When Roderick falls in love with Beech's granddaughter, Stella, and notices that a strong connection seems to bind together Stella and the spectres, he decides to solve the puzzle and discovers startling secrets lurking beneath Stella's family origins. Motifs

such as those of a haunted house, the tenant's suspicious behaviour, a love triangle, and the need to unveil the reason why the spectre arises to haunt the living, are also found in *A Stir of Echoes*. In fact, from a contemporary perspective, Richard Matheson's novel illustrates many of the tenets pertaining to the classic ghost story, which also come to the fore in Lewis Allen's film.

Drawing on Julia Briggs's structural approach to the ghost story, *A Stir of Echoes* can be claimed to be clearly entrenched within its tradition, taking into consideration that it illustrates many of the tenets pertaining to the formula of the classic ghost story. As Briggs suggests, these narratives pose a challenge to the rational order and the laws of nature, as they unveil supernatural events that cannot be explained by merely logical reasons, thus disclosing a tension between the familiar world of life and the unknowable world of death (2000: 122). As a matter of fact, in *A Stir of Echoes*, once Tom has been hypnotised, he becomes receptive to stimuli previously unknown to him, and he gains insight into another dimension he never thought could exist, especially given his former sceptical bent of mind. His new condition makes him question the ideas and beliefs he has held so far, thus becoming more sensitive towards and more understanding of those events that apparently seem to lack any rational explanation. Likewise, in this kind of narrative, the figure of the ghost embodies what Sigmund Freud would term «the return of the repressed», as the spectre represents the duplication or double of a human being that has been neglected, and often, violently murdered (Briggs, 2000: 124). In this respect, one of the commonest motifs in the ghost story is that of revenge, which equally plays an important role in Matheson's novel, as the ghost makes her appearance to avenge herself and ultimately get to know who was responsible for her death. Helen Driscoll haunts the place where she was murdered to vindicate her memory and punish those who put an end to her life.

Furthermore, as Briggs also notices, the ghost, often appearing in the guise of a woman, also brings to the fore the traditionally patriarchal link between women's experience and the physical state of abjection (2000: 128). Actually, in Matheson's novel, it is ultimately revealed that Helen Driscoll was killed in what is perceived to be an act of retribution given that she was found to have drawn several men to commit adultery. The fact that, after her death, Helen Driscoll ultimately becomes transformed into a ghost that haunts the living exposes how, from a patriarchal perspective, a woman can literally become the source of abjection. While alive, Helen Driscoll was feared for the fatal attraction she exerted on men, and even after her death, she still remains

a source of fear and trouble for the living. Finally, the classic ghost story also focuses on the family as a source of concealed secrets among its members, secrets that can no longer be contained and must eventually come to light (Briggs, 2000: 127). As a matter of fact, in Matheson's novel, Tom's newly-acquired abilities to make predictions and perceive realities that others cannot even imagine threaten to upset his up-to-then happy and peaceful marriage. This can also be extended to most of the families living in their neighbourhood who are also found to have many secrets they would like to hide. In this respect, in an increasingly postmodern world, where mistrust and uncertainty prevail, the family as an institution also becomes a matter for concern.

### 3. THE LEGACY OF EDGAR ALLAN POE IN *A STIR OF ECHOES*

In addition to comprising many features pertaining to the ghost story, Matheson's novel *A Stir of Echoes* also includes numerous examples of intertextuality with some of Poe's tales, to the extent that it can be claimed to be conceived in Poe's shadow, which acquire great importance from early on in the novel. As a case in point, just as Matheson included a direct reference to Bram Stoker's *Dracula* in his novel *I am Legend*, so, too, he paid homage to Edgar Allan Poe in *A Stir of Echoes*, literally making reference to the short story «The Tell-Tale Heart». In Matheson's novel, once Tom realises that the house where they live is haunted by a ghost, he waits anxiously for the spectre to make its appearance in their living room every night. Tom's increasingly agitated state clearly brings to mind that of the neurotic narrator in Poe's «The Tell-Tale Heart», who, as a result of distress, cannot help hearing the beatings of the old man's heart once he has murdered him and has placed his body under the planks of the floor. The narrator in Poe's tale describes this fearful sound as follows: «[i]t was a low, dull, quick sound – much such a sound as a watch makes when enveloped in cotton» (Poe, 1986g: 295). Similarly, in Richard Matheson's *A Stir of Echoes*, Tom Wallace describes the anguishing moments prior to seeing Helen Driscoll's ghost, stating that: «[i]n the cupboard I could hear the alarm clock ticking – it reminded me of Poe's story about the telltale heart – it *sounded* like a heart beating hollowly behind the shielding of the cabinet door» (Matheson, 2013: 33). The character's awareness of Poe's earlier fictional tales serves the purpose of endowing Matheson's novel with a significant metafictional component. Tom Wallace thus becomes Matheson's alter ego, acknowledging he is rooted in a literary tradition while he also updates these references to classic texts in order to suit



a contemporary readership. These intertextual references thus ultimately underscore Matheson's tribute to tradition but also his adherence to his individual talent as a writer.

This direct reference to one of Poe's most well-known tales shows Matheson's will to reveal Poe's legacy, as well as his intention to establish an explicit connection between his novel and some of Poe's tales. In both cases, in Matheson's *A Stir of Echoes*, like the sound of the watch in Poe's «The Tell-Tale Heart», the ticking of the clock not only signals that a dark secret is about to come to light, but it also reflects the acute nervousness that the two narrators experience, which, in turn, betrays some sort of guilt on their part, even if, in each case, this guilt responds to very different reasons: in Poe's tale, the narrator feels guilty for having committed a murder, whereas in Matheson's novel, the narrator feels guilty because he may feel tempted to commit the same act for which Helen Driscoll was ultimately murdered. Likewise, if in Poe's tale it is assumed that the beatings of the old man's heart are the product of the narrator's agitated state of mind, Tom Wallace's capacity to see Helen Driscoll's ghost lies, rather, in his newly-acquired faculty which enables him to perceive what others are simply unable to.

### 3.1 THE TRACE OF «THE FALL OF THE HOUSE OF USHER»

In addition to a direct intertextual reference to Poe's tale «The Tell-Tale Heart», *A Stir of Echoes* also presents some scenes and situations that are reminiscent of Poe's masterpiece «The Fall of the House of Usher», which, significantly, happens to be the first of Poe's tales that Matheson adapted for the screen. In Poe's tale, Roderick Usher falls victim to a nervous agitation and «a morbid acuteness of the senses» (Poe, 1986e: 251) which makes him incapable of being exposed to certain kinds of garments, odours, food or light, given his acute sensitivity. Likewise, in *A Stir of Echoes*, once he agrees to be subjected to hypnosis, Tom Wallace acquires an extraordinary faculty of perception, which brings to mind that of Roderick Usher and which he describes, stating that «[s]omething was rising in me. As if I were a vessel into which was being poured alien cognizance, I felt things, sensed things – things I couldn't understand, things I couldn't even clearly see; shards of strange perception. [...] Awareness deluged into my mind. I was the channel for a million images» (Matheson, 2013: 25). Accordingly, both Roderick Usher and Tom Wallace suffer from an acute sensibility that renders them capable of gaining entrance into a dimension from which most individuals are excluded.

This gift with which Tom is endowed causes much trouble and suffering both to him and his family, even though, sometimes, it also proves to be of great help. In fact, critic Murray Leader equates Tom's gift with that of a detective's skilled vision (2012: 82), since, owing to his newly-acquired faculty, Tom Wallace becomes an extremely gifted individual capable of unravelling a case of murder. It is in this sense that Tom's great powers of perception also bear a striking resemblance with those of Poe's famous detective, Auguste Dupin, whose peculiar analytic ability and powers of observation lead him to unravel cases that appear to be completely unsolvable in each of the tales comprising Poe's detective trilogy.

Likewise, Tom's perceptive faculty also draws him closer to his own subconscious self. When Tom Wallace is hypnotised by his brother-in-law, Phil, the former decidedly becomes more perceptive and better able to gain insight into a dimension that is not perceptible at first sight. In this sense, Tom is empowered to read people's minds, his dreams become prophetic, and he has visions that enable him to avoid dangerous situations. Having been a pragmatist all his life, Tom succumbs to the existence of a different kind of reality that escapes any logical explanation. The important role that the world of the subconscious plays in *A Stir of Echoes* again establishes Matheson's novel as a likely source for his subsequent film adaptation of «The Fall of the House of Usher». The role of the unconscious in the film acquires particular relevance, as Roger Corman himself admitted having been reluctant to shoot his film realistically and intended, rather, to portray the landscape as highly symbolic in order to keep it in tune with Poe's original story, taking into consideration that, in Corman's view, «the world of Poe, to a large extent, was the world of the unconscious» (Smith, 2003: 106). In this respect, Phillip's nightmarish dream of Madeline in the film *House of Usher* becomes particularly illustrative of Roger Corman's concern to infuse his film with significant references to surrealism and the domain of the unconscious.

Likewise, in resemblance to Poe's original tale, Roger Corman was also well aware that the house of the Ushers should acquire as much weight as any other character in the story. In fact, the identification of the house with the Usher family remains constant throughout the film. As a case in point, Roderick reveals that the Ushers come from a lineage of wickedness and depravity, as for many years, all its members have perpetrated acts of evil within the walls of the house of Usher, and, consequently, a strong connection is ultimately established between the Ushers and the family manor. Significantly, the motif of the haunted house also acquires particular relevance in *A Stir of*

*Echoes*. In Matheson's novel, Helen Driscoll's ghost haunts the house where Tom and Anne Wallace live in order to expose that she was murdered within that house and that the remains of her body still remain concealed in its basement. Accordingly, there is an important connection established between the house and the ghost that keeps haunting it. In fact, Helen Driscoll used to live in that same house, and it was also within its walls that she committed adultery with her sister's husband Harry Sentas; hence, it is assumed that her murder ultimately responds to a punishment for her misdeed. The house is thus full of echoes that Tom needs to be receptive to in order to unravel the puzzle. As a matter of fact, when Tom takes hold of a poker to fix the fire in their living room, he has a vision, ultimately realising that the poker he is holding was used as the weapon to murder Helen Driscoll. It is only when the crime is solved and Helen's memory is vindicated that the Wallaces are allowed to regain the peace and quiet that used to characterise their former life in their house.

Accordingly, Matheson's novel *A Stir of Echoes* presents important similarities not only with Poe's tale but also with the film adaptation that Matheson made as based on Poe's original story. Roderick Usher's peculiarities of temperament and acute sensitiveness clearly bring to mind those of Tom Wallace after he undergoes a hypnotic session that awakens his senses to a new dimension. Likewise, if the unconscious plays an important role in the film, given Corman's romantic portrayal of Poe's story, it also has a significant presence in Matheson's novel, as Tom's dreams and visions become essential to the development of the narrative. Similarly, if the house of the Ushers remains clearly linked to its residents both in Poe's tale as well as in its film adaptation, in Matheson's novel, the house where the Wallaces live is also full of echoes that revert back to its former dweller, Helen Driscoll. These significant parallelisms prove Matheson may well have had in mind echoes of his own novel when producing the script for *House of Usher*, even though, on the whole, his first film adaptation of one of Poe's tales remains rather faithful to the original text on which it is based, except for the love story between Phillip and Madeline that Matheson introduced in the script, which is evidently non-existent in Poe's original tale.

### 3.2. «THE PIT AND THE PENDULUM» AND THE AMERICAN GOTHIC

The next script that Richard Matheson wrote for Roger Corman was the adaptation of Poe's tale «The Pit and the Pendulum», which ultimately proved to be more challenging than his previous screenplay, as this time

Matheson felt obliged to reconstruct a whole story taking Poe's original tale as a mere point of departure. In his own words, Richard Matheson openly described this process, stating that he «took a little short story about a guy lying on a table with that razor thing going over him, and had to make a whole story out of it» (Bradley, 1993: 172). Matheson thus admitted to having resorted to his own creativity as a writer to expand on Poe's tale, and to having tried to solve the enigmas that remain unexplained in Poe's story, such as why the narrator is about to be sentenced to death and what events might have occurred prior to this pivotal scene around which Poe's entire narrative revolves. In this case, Matheson literally felt the need to «fill in the gaps» of Poe's seminal text, making use of his own resources as a story-teller. Being the film adaptation in which Matheson mostly gave free vent to his inventiveness, the script that he wrote for Corman's film *The Pit and the Pendulum* is also the one which presents a more striking resemblance with his novel *A Stir of Echoes*, not only in terms of plot but also in terms of discourse.

In that respect, at the core of Matheson's novel *A Stir of Echoes* also lie features pertaining to the American variant of gothic fiction, which is traditionally known as «American gothic». According to critic Allan Lloyd-Smith, precisely owing to historical reasons, the Puritan legacy is considered one particularly idiosyncratic characteristic of gothic fiction produced in America, which centres upon the Puritan consciousness, presents a tendency to clearly differentiate good from evil, and also contributes to developing a sense of guilt (2000: 110). Likewise, as Lloyd-Smith further asserts, the ideal society that the early settlers of the country had envisioned, which was inscribed in the constitutional principles of the nation, also brought about the danger of entrusting its society to the rule of an undisciplined great majority, which contributed to reinforcing the values of rigidity and restraint that used to characterise those puritanical beliefs, and which were often responsible for creating a double standard. In this respect, critic Teresa Goddu has claimed that the American gothic arose to reject the nation's official myth of innocence and newness (1997: 10). These issues and concerns, which took shape in the rise of the nation, are inscribed in the fiction known as American gothic, with outstanding exponents such as Charles Brockden Brown and Nathaniel Hawthorne, to name just two of the most classic authors representative of the genre.

In Matheson's novel *A Stir of Echoes*, this Puritan legacy prevails throughout, as Tom Wallace's newly-acquired gift allows him to gain deeper insight into the darkest aspects of the apparently respectable middle-class

suburban area where he lives with his family. As Tom gets to know his neighbours, he begins to discover the skeletons in the cupboard that seem to lurk beneath this apparently peaceful and quiet neighbourhood, thus ultimately becoming aware of the existence of a double standard that regulates life in the suburb: «All these things taking place in this peaceful neighborhood of quiet, little houses basking in the sun. I thought of that. It reminded me of Jekyll and Hyde. The neighborhood was two creatures. One presented a clean, smiling countenance to the world and, beneath, maintained quite another one. It was hideous, in a way, to consider the world of twists and warps that existed behind the pleasant setting of Tulley Street» (Matheson, 2013: 104).

This double standard of living, which literally brings to mind Robert Louis Stevenson's Victorian classic, is exemplified through failed marriages and relationships gone wrong that usually end up in betrayal and adultery. Tom is thus able to gain insight into the dark secrets of his apparently friendly neighbours. As a matter of fact, by means of his powerful gift, he discovers that his neighbour Frank is unfaithful to his wife Elizabeth, even though she is expecting their first child. Tom also notices that his neighbour Elsie, being apparently a contented wife and mother, increasingly feels sexually attracted towards him. Likewise, he also notices a growing tension established between his tenant Harry Sentas and his wife Mildred, which seems to respond to no apparent reason. Tom thus realises that, in spite of first impressions, all the married couples in his neighbourhood appear to have something to hide, and ultimately, this double standard also seems to affect his own family, as Tom's newly-acquired capacity to sense what cannot be perceived at first sight also has an effect on his relationship with his wife. Given this situation, Tom reaches the conclusion that «maybe we're all monsters underneath» (Matheson, 2013: 102), thus stating that, no matter how unthinkable it might be, every couple and every family are likely to hide skeletons in the own cupboards.

Accordingly, troubled relationships that often end up in betrayal and adultery acquire much importance in *A Stir of Echoes*. In fact, issues that are often discussed in works pertaining to the American gothic, such as infidelity, guilt, and retribution for what is perceived as sinful behaviour, become essential in Matheson's novel as a means by which the facts that ultimately give rise to the apparition of Helen Driscoll's ghost are unravelled. As a matter of fact, since Helen Driscoll committed adultery with different men in the neighbourhood, her death is perceived either as an attempt to guarantee her silence or as a punishment for her dissolute conduct. In the view of the rest of her «highly respectable» neighbours, Helen Driscoll is considered an adulteress in

a 1950s middle-class suburb of Los Angeles in a not entirely different fashion from Hester Prynne in the 17th-century Salem of Nathaniel Hawthorne's novel *The Scarlet Letter*. Consequently, Helen Driscoll's ghost arises not only to take revenge for her death, but also to ascertain the true identity of her murderer. In this respect, even if Tom initially assumes that Harry Sentas is responsible for the death of Helen Driscoll, after his neighbour Elizabeth attacks her husband to avenge herself for his dissipated behaviour, she surprisingly confesses that it was she who murdered Helen Driscoll on realising her husband was having an affair with her. This final revelation becomes particularly startling since, from the beginning, Elizabeth is portrayed as a pious, decent, and suffering wife, who happily awaits the birth of her first child. Elizabeth thus personifies a distinctive character within the American gothic; considering herself part of a respectable set, she feels entitled to inflict justice and punish those who have dared trespass the boundaries of decency and morality that she holds so highly. Accordingly, Elizabeth murders Helen Driscoll and attacks her own husband Frank so as to punish them for having committed adultery.

In many of his works, Richard Matheson introduced the motif of the love triangle and the resulting disruption of marriage and of family life as perceived in an eminently traditional way. As a case in point, Matheson's film adaptation of Poe's tale «The Pit and the Pendulum» precisely revolves around a case of adultery that reverberates from generation to generation. As Don Smith claims, when Matheson wrote the screenplay for the second of Roger Corman's films based on Poe's tales, the plotline even strayed further from its original source (1999: 116), which gave him the opportunity to introduce the motif of the love triangle so recurrent in many of the adaptations that Matheson made of Poe's tales as well as in his immediately preceding novel *A Stir of Echoes*. In this respect, Don Smith further argues that the film *The Pit and the Pendulum* «introduces the theme of the dominant female and submissive male that would recur in the AIP Corman/Poe series» (1999:116), which often manifests itself through a love triangle that turns most of these films into what are popularly known as gothic romances. In fact, in Poe's original tales which Matheson adapted for the screen, the motif of the love triangle remains virtually absent, and accordingly, it can be assumed that Matheson was mostly responsible for the major attention this motif acquires in many of his Poe film adaptations. Matheson's recurrent addition to Poe's plots of a love triangle is both rooted in his biographical background as well as in the cultural context of American gothic in which Matheson's novel is particularly ingrained. As a

matter of fact, according to William Nolan, once the Matheson family moved from New Jersey to Brooklyn, Matheson's father abandoned the family because, apparently, he could no longer accept the responsibilities of a growing family. As a young boy, Matheson could find escapism within the realm of fantasy, while his mother took refuge in religion. Matheson thus became acquainted with the failure of his parents' marriage as well as with the deep influence that religion began to exert on his mother, which inevitably came to the surface in his fiction. The disruption of family as an institution and the inevitable arising feeling of guilt in a puritanical and conservative environment become a constant presence in Matheson's novel.

In Roger Corman's film *House of Usher*, Matheson introduced a love triangle established between the narrator, Roderick and Madeline, thus further elaborating on some critical interpretations that point at an incestuous relationship established between brother and sister in Poe's original tale. In his second script for Corman, Matheson definitely transformed Poe's tale «The Pit and the Pendulum» so that it would entirely revolve around the issues of adultery, the failure of marriage, and the disruption of family life. The film, set in medieval Spain, focuses on Nicholas, who mourns the death of his young and beloved wife Elizabeth. Since childhood, Nicholas has been haunted by the terrible memories of the death of his mother, Isabella, who was tortured by her husband, Sebastian, when the latter discovered that she had committed adultery with her brother-in-law, Bartholomew. When Elizabeth's brother, Francis, arrives at the castle to visit Nicholas, some strange events begin to take place and Nicholas claims he feels the presence of his late wife Elizabeth in the castle. Later on, it is unveiled that Elizabeth is still alive and has feigned her death with the purpose of releasing herself from Nicholas and freeing herself to live with the family doctor, Leon, with whom she has been having an adulterous relationship. When Nicholas becomes aware of the treachery that both his wife and friend have plotted against him, he goes insane and intends to inflict on the adulterers the same atrocious punishment that his father had imposed over his wife and brother upon discovering their unfaithfulness.

In clear parallelism with the plot of *A Stir of Echoes*, Matheson's script for Corman's film *The Pit and the Pendulum* also begins like a ghost story, leading to the revelation, later on, that an adulterous relationship lies at the core of the puzzle. Like Tom Wallace in Matheson's novel, in the film Nicholas Medina is also capable of perceiving a ghostly presence that compels him to discover why his late wife Elizabeth is haunting him. Like Helen Driscoll in

the novel, in *The Pit and the Pendulum* Elizabeth Medina also commits adultery, and both female characters are harshly punished for their misdeed in what is perceived as an act of retribution. In his madness, Nicholas imprisons Elizabeth in the torture chamber of his castle, and, upon his demise, as everyone else believes Elizabeth departed as a result of having feigned her own death, she is left to face her fate in the torture chamber when it is decided no one else will ever enter that terrible place. Accordingly, the plot and main discourse of Matheson's novel *A Stir of Echoes* and his subsequent adaptation of Poe's tale «The Pit and the Pendulum» appear to run significantly parallel to each other. They both follow the formulaic plot of a male protagonist who witnesses what he believes to be the apparition of a female spectre. However, if in *A Stir of Echoes* Helen Driscoll's ghost haunts the living to take revenge for the punishment that was inflicted upon her for her misbehaviour, in Corman's film the deceitful and living Elizabeth Medina comes back to haunt Nicholas so as to abandon him, a fact for which she is harshly punished and ultimately finds her own death.

### 3.3. OTHER TALES OF TERROR

As shown above, *A Stir of Echoes* presents important intertextual links with Matheson's film adaptations of Poe's tales «The Fall of the House of Usher» and «The Pit and the Pendulum», as well as with classic motifs in gothic fiction such as the haunted house and the American gothic. However, Matheson's novel *A Stir of Echoes* also displays other motifs that acquire particular significance in other tales by Poe which Matheson would also subsequently adapt for the screen. For Roger Corman's third film adaptation of Poe's tales, instead of stretching one story into a full-length film, this time Richard Matheson was asked to adapt three of Poe's tales into the same time frame (Smith, 1999: 132). Corman's film *Tales of Terror* comprises three short films which adapt Poe's tales «Morella», «The Black Cat», «The Cask of Amontillado», and «The Facts in the Case of M. Valdemar». Even though his script was ostensibly faithful to Poe's tales, on this occasion Matheson also gave vent to his creativity, mostly introducing the motif of the love triangle in the plot of some of these short films, even though it was totally absent in Poe's original tales.

Matheson's *A Stir of Echoes* bears resemblance with Poe's story «Morella» and its subsequent adaptation to the screen inasmuch as the novel also portrays scenes illustrating confused identities between different women and an overt concern with motherhood. As a matter of fact, when Tom Wallace



begins to perceive the ghostly presence of Helen Driscoll, his relationship with his wife is put in jeopardy, as the latter becomes suspicious of all the attentions Tom pays to the female ghost, to her own detriment as his wife. In fact, every night Tom gets up and leaves Anne's bedside in response to Helen Driscoll's requests for attention. On some occasions, still in a state of drowsiness, Tom even finds it hard to distinguish whether he is actually addressing his wife Anne or, instead, his spectral 'lover' Helen. This blatant confusion of female identities brings to mind «Morella», which is one of Poe's best-known tales of metempsychosis. In Poe's tale, Morella's ghost gradually takes possession of the body of her daughter in the presence of her astonished widower who ultimately finds himself unable to distinguish one from the other. Likewise, in clear resemblance with Poe's tale of metempsychosis, in Matheson's novel, the ghost of Helen Driscoll takes possession of the little son of the Wallaces, Richard, with the purpose of frightening their neighbour Harry Sentas, as Helen believes him to be responsible for her death.

Likewise, given this intrinsic relation between mother and daughter in Poe's tale, motherhood also acquires great importance in Matheson's novel. Most of the young couples in the neighbourhood where Tom and Anne live either have young children or are expecting to have them. Actually, the Wallaces themselves have a little son, Richard, and they are also expecting a baby girl. Nonetheless, even though Elizabeth and Frank have been married for years, it is only now that they are expecting their first child. In fact, it is truly Elizabeth's obsession with motherhood wherein lies the key to unravelling Helen Driscoll's murder. Well aware that her husband is unwilling to have children, and upon finding out that, instead, he is being unfaithful to her with their neighbour Helen, Elizabeth resolves to kill her rival so as to regain her husband and accomplish her wish of becoming a mother. Later on, in her delusion, she also attacks her husband out of jealousy, and as a result of shock, she has a miscarriage. It is at this stage that Tom, given his extraordinary sensitivity, begins to perceive Elizabeth as an actual menace to his family. Since Tom's wife, Anne, is expecting a baby, Elizabeth envies her the possibility of giving birth to a child and badly wishes she could swap places with her. As a case in point, Tom has a terrible vision which materialises Elizabeth's feelings at the time: «The vision was of Elizabeth. She was reaching down with talonlike, trembling hands. She was clawing at Anne's loins. She was ripping open Anne's flesh and tearing loose the child in bloody shreds. She was screaming and screaming. She was tearing her own stitched flesh open – and placing our child inside her body» (Matheson, 2013: 180).

This gruesome scene in Matheson's novel brings to mind echoes that are strikingly similar to the closing scene of Poe's tale «Morella». In Poe's original tale, the narrator is unable to distinguish Morella, the mother, from her child, as the former has taken possession of the latter. As evidence of this, the narrator in Poe's tale thus admits: «[b]ut she died; and with my own hands I bore her to the tomb; and I laughed with a long and bitter laugh as I found no traces of the first, in the charnel where I laid the second – Morella» (Poe, 1986: 224-225). According to Tom's vision, Elizabeth literally intends to take possession of their still unborn child in order to make up for the tragic death of her own, just as, in Poe's tale, Morella also literally takes possession of her child as she intends to take her place.

Richard Matheson's *A Stir of Echoes* also presents further examples of intertextuality with the two Poe tales that he adapted for the second short film within *Tales of Terror*, they being «The Black Cat» and «The Cask of Amontillado». Matheson fused both stories given the notable similarities existing between them, especially as, in the film, they both portray ghastly murders in which the perpetrators wall up their victims in the cellar for having committed adultery. Towards the close of Matheson's novel, in order to find evidence to verify the murder of Helen Driscoll, Tom needs to find her body and decides to look for it in the basement of their house. Accordingly, Tom needs to retrace the murderer's actions so as to find Helen Driscoll's remains, thus not only emulating her murderer, Elizabeth, but through intertextuality with Poe, Tom also emulates Montresor in «The Cask of Amontillado», as well as the unnamed narrator in «The Black Cat». In this respect, the description of Tom's acts echoes the account of the misdeeds depicted in Poe's tales but brought up to date in the 1950s: «There was no cellar; you rarely find one in a California tract house. There was only a small concrete half wall by the hose outlet pipe and an opening just big enough to squeeze through. Letting down the lantern and shovel, I pulled out the metal-framed screen and leaned it against the house. Then I switched on the lantern, grabbed the small shovel and crawled under the house» (Matheson, 2013: 200). Montresor's vault and the unnamed narrator's cellar in «The Black Cat» are not entirely different from Tom's basement in his house, where he finally manages to unearth Helen Driscoll's corpse and provide enough evidence to open a case of murder.

Finally, *Tales of Terror* comprises a third short film in which Richard Matheson focused on the pivotal theme of mesmerism and hypnosis, which he had also ostensibly addressed in his novel *A Stir of Echoes*. In Poe's tale «The Facts in the Case of M. Valdemar», a professional mesmerist tries to

stretch the mesmeric process up to the very point of death in order to determine whether death could be forestalled through the mesmeric trance. In the screenplay he wrote for Roger Corman's film, Richard Matheson expanded on this point of departure introducing a love triangle, whereby the doctor intends to take advantage of his mesmeric power by submitting the will of his patient and ultimately gaining his approval to marry his widow. In *A Stir of Echoes*, hypnosis also plays a major role as, from the moment Tom Wallace accepts to be mesmerised, he gains access to an unknown dimension that allows him to leave behind his sceptical views and become more perceptive in his reading of all the signs around. Likewise, as a result of experiencing the transcendence, Tom undergoes a spiritual transformation as he gains insight into the existence of life after death. Accordingly, both in Poe's tale as well as in Matheson's novel, the existence of the afterlife is ultimately verified through mesmeric practices. In this respect, Valdemar is able to communicate even after his demise, while in Matheson's novel, Tom Wallace is still capable of perceiving Helen Driscoll's trace in spite of her death.

#### 4. CONCLUSIONS

*A Stir of Echoes* is a novel that has its roots in the tradition of the ghost story and American gothic, but that also shows the significant and undeniable influence that Edgar Allan Poe exerted on Richard Matheson as a story-teller. Matheson's novel thus becomes a vessel of echoes that reverberate in different directions, showing Poe's legacy through either literal or subtle intertextual links that bring to mind motifs, characters, and plot twists pertaining to Poe's tales. Hence, even though Richard Matheson's association with the American master of the gothic tale mostly came to the fore through the screenplays for the film adaptations based on his tales, it can be argued that Poe's shadow was much longer than that, and that it had begun to exert its effect even earlier. In this respect, even if overshadowed by other novels which have attained more attention up to now, such as *I am Legend* and *The Shrinking Man*, Matheson's *A Stir of Echoes* should be given the credit it deserves not only as an important contribution to updating the genre of horror fiction, but also as the novel that paved the way for some of the subsequent scripts that Matheson would write for Corman's films based on Poe's tales.

In order to adapt Poe's original texts to the screen, Matheson mostly took them as a point of departure so as to accomplish the challenge of transforming a short-story into a full-length film. Hence, Matheson's film adapta-

tions of Poe's tales should be heralded not only for popularising Poe's tales, but also for the creativity that Matheson infused in them. As a story-teller himself, having published a horror novel comprising obvious echoes of Poe's tales, Matheson may have looked back to find inspiration in his own novel in order to expand and develop Poe's original sources. Rooted in the gothic tradition but updated to suit the contemporary readership, *A Stir of Echoes* is one of Matheson's most outstanding contributions to the horror genre, which partially gained more attention when cinema director David Koepf turned it into a film released in 1999 under the title of *Stir of Echoes*, introducing different alterations to please an even more contemporary audience, as this film saw the light of day forty years after the publication of Matheson's original novel.

#### BIBLIOGRAPHY

- ALLEN, Lewis (dir.) (1944): *The Uninvited*, Paramount Pictures, United States of America.
- BRADLEY, Matthew R. (2009): «The Incredible Scripting Man: Richard Matheson Reflects on His Screen Career», in Stanley Wiater, Matthew Bradley and Paul Stuve (eds.), *The Twilight and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, Citadel Press, New York, pp. 160-207.
- BRIGGS, Julia (2000): «The Ghost Story», in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell, Oxford, pp. 122-131.  
<<http://dx.doi.org/10.1111/b.9780631206200.2001.00012.x>>
- CORMAN, Roger (dir.) (1960): *House of Usher*, American International Pictures, United States of America.
- \_\_\_\_ (1961): *The Pit and the Pendulum*, American International Pictures, United States of America.
- \_\_\_\_ (1962): *Tales of Terror*, American International Pictures, United States of America.
- GODDU, Teresa A. (1997): *Gothic America: Narrative, History and Nation*, Columbia University Press, New York.
- HOPPENSTAND, Gary and BROWNE, Ray B. (1987): «The Horror of It All: Stephen King and the Landscape of the American Nightmare», in Gary Hoppenstand and Ray B. Browne (eds.), *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*, Bowling Green State University Press, Bowling Green, Ohio, pp. 1-19.
- KOEPP, David (dir.) (1999): *Stir of Echoes*, Alliance Atlantis, United States of America.
- LEEDER, Murray (2012): «Ghost-Seeing and Detection in *Stir of Echoes*», *Clues: A Journal of Detection*, 30.2, pp. 76-88.  
<<http://dx.doi.org/10.3172/clu.30.2.76>>
- LLOYD-SMITH, Allan (2000): «Nineteenth-Century American Gothic», in David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell, Oxford, pp. 109-121.  
<<http://dx.doi.org/10.1111/b.9780631206200.2001.00011.x>>
- MATHESON, Richard (2002): *The Shrinking Man*, Orion, London.

- \_\_\_\_ (2004): *I am Legend*, Orion, London.
- \_\_\_\_ (2009): «A Speech by Richard Matheson, Delivered at the World Fantasy Convention III, October 1977», in Stanley Wiater, Matthew Bradley and Paul Stuve (eds.), *The Twilight and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, Citadel Press, New York, pp. 112-118.
- \_\_\_\_ (2013): *A Stir of Echoes*, Tor, London.
- NOLAN, William (2009): «The Matheson Years: A Profile in Friendship», in Stanley Wiater, Matthew Bradley and Paul Stuve (eds.), *The Twilight and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, Citadel Press, New York, pp. 9-29.
- POE, Edgar Allan (1986a): «Morella», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 218-225.
- \_\_\_\_ (1986b): «The Black Cat», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 296-308.
- \_\_\_\_ (1986c): «The Cask of Amontillado», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 309-317.
- \_\_\_\_ (1986d): «The Facts in the Case of M. Valdemar», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 268-280.
- \_\_\_\_ (1986e): «The Fall of the House of Usher», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 244-268.
- \_\_\_\_ (1986f): «The Pit and the Pendulum», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 154-173.
- \_\_\_\_ (1986g): «The Tell-Tale Heart», in Philip Van Doren Stern (ed.), *The Portable Poe*, Penguin, Harmondsworth, pp. 290-296.
- SERLING, Rod (cr.) (1959-1964): *The Twilight Zone*, CBS, United States of America.
- SMITH, Don (1999): *The Poe Cinema: A Critical Filmography of Theatrical Releases Based on the Works of Edgar Allan Poe*, McFarland, Jefferson NC.
- WIATER, Stanley (2009): «Dark Dreamer: Richard Matheson», Stanley Wiater, Matthew Bradley and Paul Stuve (eds.), *The Twilight and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, Citadel Press, New York, pp. 1-8.



## VISIONES DE LA CIENCIA Y LA RELIGIÓN EN LA CASA INFERNAL Y LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS  
Universidad Rey Juan Carlos / U-tad  
rubensancheztrigos@gmail.com

Recibido: 15-01-2014  
Aceptado: 23-04-2014



### RESUMEN

*La casa infernal*, novela de Richard Matheson publicada en 1971, y *La leyenda de la mansión del infierno*, adaptación cinematográfica de la misma estrenada en 1973, mantienen un poderoso discurso, habitual en gran parte de la obra de Matheson: la confrontación entre la visión científica y la visión sobrenatural-religiosa a la hora de procesar la realidad. Asimismo, esta confrontación puede leerse también como una disección acerca de los mecanismos con los que lo fantástico se relaciona con los paradigmas culturales de cada época.

**PALABRAS CLAVE:** Richard Matheson, *La casa infernal*, ciencia, religión, cine de terror, John Hough.

### ABSTRACT

*Hell House*, Richard Matheson's novel published in 1971, and *The Legend of Hell House*, the film adaptation premiered in 1973, maintain a powerful discourse, common in much of the work of Matheson: the confrontation between the scientific and the supernatural-religious visions when it comes to process reality. Likewise, this confrontation can also be read as a dissection on how the fantastic relates to the cultural paradigms of each era.

**KEYWORDS:** Richard Matheson, *Hell House*, science, religion, horror film, John Hough.



## 1. INTRODUCCIÓN

Tal y como apunta Matthew Bradley (2010: 179 y siguientes), el libreto de *La leyenda de la mansión del infierno* (*The Legend of Hell House*, John Hough, 1973) constituye el único guión escrito por Richard Matheson (1926-2013) para la gran pantalla filmado durante la década de los años setenta, período en que su escritura audiovisual se concentra, sobre todo, en la televisión, ya sea mediante *tv-movies* como *El diablo sobre ruedas* (*Duel*, Steven Spielberg, 1971) o series como *The Night Stalker* (1972-1974). Matheson pertenece así a una generación de narradores que, como Robert Bloch o Fritz Leiber, desarrolla su trabajo literario en paralelo a dos fenómenos audiovisuales muy concretos que ayudan a configurar un marco cultural del que resulta imposible disociar su obra: por un lado, la eclosión del cine de ciencia ficción que tendría lugar a lo largo de los años cincuenta, y que le proporcionará su primera oportunidad como guionista cinematográfico a través de *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957), y por otro la aparición de la televisión y su espectacular desarrollo en la sociedad norteamericana durante esa misma década y la siguiente. Se trata, pues, de una generación de escritores de naturaleza multimedia, cuya impronta literaria se encuentra poderosamente influida por el medio audiovisual con el que conviven y trabajan de una forma natural, como el propio autor llegaría a admitir: «Mi estilo siempre ha sido muy visual cuando escribo novelas o relatos. Lo veo mientras lo estoy escribiendo; el lector también lo ve, por lo tanto, mi prosa es fácil de trasladar al cine» (Matheson en McGillian, 1997: 203). La actividad de Matheson basculó de esta forma, durante toda su carrera, entre la literatura, el cine y la televisión, medios estos últimos para los que adaptó tanto obras ajenas como suyas propias a lo largo de más de cinco décadas.<sup>1</sup> A este último apartado pertenece *La leyenda de la mansión del infierno*, adaptación particularmente fiel para la gran pantalla de su novela *La casa infernal* (*Hell House*, 1971), publicada apenas dos años antes de la producción del filme. Tanto la película como el original literario han merecido hasta ahora una atención crítica y académica menor que las de obras a priori más emblemáticas (y anteriores) de su autor, en especial *Soy leyenda* (*I Am Legend*, 1954) y *El increíble hombre menguante* (*The Incredible Shrinking Man*, 1956), en cuyas adaptaciones fílmicas (al menos en la primera de ellas) Matheson intervino también como guionista o co-guionista.

---

1 Respecto a su trabajo en series de televisión y telefilmes como *The Twilight Zone* (1959-1964), *Kolchak: The Night Stalker* (1972-1974), *The Alfred Hitchcock Hour* (1955-1965), entre otras muchas, véase Wiater, Bradley y Stuve (2009).



Sin ánimo de resultar exhaustivos, algunos de los motivos que podrían explicar esta desatención podrían descansar en los siguientes aspectos.

En primer lugar, a diferencia de trabajos más populares de Matheson, *La casa infernal* y su versión cinematográfica se acogen a un arquetipo del género de terror, la casa encantada, para, al menos en apariencia, desarrollar un relato relativamente respetuoso con la tradición del mismo. En este sentido, si a *Soy leyenda* se le atribuye el mérito de disociar al vampiro de su configuración gótico-folclórica original (Waller, 1986) (firmemente asentada en el imaginario popular por la obra de Stoker) para introducirlo en el mundo cotidiano de los protagonistas y los lectores, en la historia que nos ocupa no existe una transgresión/renovación de la mitología precedente tan categórica como podía ser aquélla. Por el contrario, *La casa infernal* reproduce algunas de las convenciones más habituales del subgénero de casas encantadas y les depara un tratamiento hasta cierto punto canónico, mientras que al mismo tiempo, y como veremos en las líneas que siguen, desarrolla un poderoso subtexto temático, relativamente habitual en la obra de Matheson, en el que ciencia y religión aparecen confrontadas y personalizadas en los distintos personajes. En otras palabras: ni la crítica ni los aficionados al género han considerado habitualmente este relato un punto de inflexión trascendental en la evolución del arquetipo de la casa encantada, como sí pudiera serlo, por ejemplo, *La maldición de Hill House* (*The Haunted of Hill House*, Shirley Jackson, 1959), tanto en el cine como en la literatura; como consecuencia de esto, su menor impacto ha propiciado también una menor atención por parte de las distintas bibliografías.

En segundo lugar, durante el periodo en que se estrena *La leyenda de la mansión del infierno* tiene lugar en el cine una decisiva renovación del género de terror ampliamente documentada y abordada por muy distintos autores desde entonces, renovación de la que la película de John Hough no constituye precisamente un ejemplo, sino que, más bien al contrario, ilustra hasta cierto punto los últimos estertores de un modelo que estaba a punto de morir. Así, es casi una convención que los análisis críticos de este periodo sitúen en la segunda mitad de los años sesenta, con películas como *La noche de los muertos vivientes* (*Night Of The Living Dead*, George A. Romero, 1968), *La semilla del diablo* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968), *La matanza de Texas* (*The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1973) y *Las colinas tienen ojos* (*The Hills Have Eyes*, Wes Craven, 1977) el acta de nacimiento de una nueva forma de entender, producir y consumir el terror cinematográfico que ha copado la mayor parte de las bibliografías dedicadas a este período. Robin Wood (1979), por

ejemplo, fue uno de los primeros críticos que, a finales de los años setenta, empezó a hablar de una nueva era de terror moderno, aunando las escuelas teóricas políticas y psicoanalíticas, hasta entonces disociadas, para procesar la obra de cineastas (norteamericanos) como John Carpenter, Hooper, Craven o Romero en relación al desmoronamiento psico-social de las estructuras del sistema que estaba teniendo lugar a lo largo de esos años. Andrew Tudor (1989), por su parte, cifra en estas mismas fechas el punto de inflexión de las dos grandes fases en las que él divide la historia del género: una primera fase de terror seguro y una segunda fase de terror paranoico. Finalmente, Pinedo (1996) y Modleski (1986) (esta última desde una perspectiva de género) proponen sus propios paradigmas de lo que ellas denominan la película de terror de carácter postmoderno, frente al paradigma del cine de terror clásico supuestamente dominante hasta entonces.

*La leyenda de la mansión del infierno*, estrenada en 1973, se encuentra así, cronológicamente, en un período de ruptura. A diferencia de otras películas mucho más estudiadas (y, en principio, mucho más influyentes en el posterior desarrollo del género), como las que acabamos de mencionar, el filme se sitúa a caballo entre dos modelos: el cine de terror clásico, que conocería sus últimos ejemplos en este periodo (con los últimos títulos importantes de estudios independientes como los británicos Hammer o Amicus, de los que el filme puede considerarse una prolongación natural), y este nuevo cine de terror moderno (o paranoico, según Tudor) al que acabamos de referirnos. Es significativo a este respecto que la película esté dirigida por un director inglés de cierta trayectoria, formado en la televisión e inserto (más o menos cómodamente) en el sistema de estudios de su país, que no en vano venía de trabajar con la Hammer en una de sus últimas producciones: *Drácula y las mellizas* (*Twins of Evil*, John Hough, 1972). La carrera de Hough durante esta década, si bien se circunscribió casi en su práctica totalidad al género fantástico, siguió ligada al sistema de estudios a través de Disney, compañía para la que filmó *La montaña embrujada* (*Escape From the Witch Mountain*, 1975) y *Los pequeños extraterrestres* (*Return From Witch Mountain*, 1978), dos títulos de adscripción familiar muy alejados del que nos ocupa, antes de derivar a la serie B más canónica en la siguiente década con *Incubus* (*The Incubus*, 1981) o *Aullidos IV: Aldea maldita* (*The Howling IV: The Original Nightmare*). Su perfil como realizador, por lo tanto, se aleja considerablemente del joven cineasta contra-cultural que se mueve en los límites del viejo sistema y que estaba renovando el género en esos momentos, para abrazar, en cambio, el de un artesano de trazas más clásicas y aparentemente

más convencionales, aun cuando su trabajo de puesta en escena en la adaptación de *La casa infernal* resulte especialmente barroco. Similares conclusiones pueden extraerse también de Academy Pictures, la compañía productora detrás del filme. La película constituye la primera y única producción independiente de esta empresa, fundada por James H. Nicholson tras su salida de American International Pictures, la legendaria productora con la que Roger Corman había realizado su serie de adaptaciones de las obras de Poe en los años sesenta, escritas en su mayor parte por Matheson. Nuevamente, pues, nos encontramos ante un productor procedente del periodo clásico (siguiendo con los postulados de Tudor, el período pre-finales años 60), que habría de obtener con *La leyenda de la mansión del infierno* la última película de su carrera antes de morir, pero también antes de que esta forma de entender el género fuera desplazada por los nuevos éxitos cuasi-vanguardistas (o, cuando menos, ajenos al sistema de estudios, siquiera independientes) antes mencionados, acabando así con la hegemonía que el cine de terror británico había ostentado desde finales de los años cincuenta (véase, en este sentido, Pirie, 2008).

La condición de *La leyenda de la mansión del infierno* como película de transición entre dos modelos, o entre dos paradigmas conceptuales, le permite, en definitiva, tomar prestados aspectos tanto del cine de terror clásico como del cine de terror moderno contemporáneo para su producción, pero esta indefinición dificulta también su estudio, pues exige una metodología flexible que detecte los rasgos formales, narrativos y temáticos que certifiquen esta ambivalencia. Por otra parte, su condición como relativa rareza (o como aparente vestigio de un modelo de cine de terror en vías de extinción en el momento de su estreno) podría explicar también la escasa atención que le ha sido prestada en las bibliografías críticas sobre el género. Este artículo se propone, pues, llenar dicho vacío, detectar dichos rasgos y ponerlos en relación con ese discurso científico-religioso que subyace en el filme y que desarrolla, quizás aquí de una forma más radical que en otras obras suyas, una de las líneas temáticas más frecuentes en la ingente producción literaria y audiovisual de Matheson: la confrontación existencialista entre el paradigma científico y el paradigma religioso, en particular católico, a la hora de procesar la realidad; o por decirlo con otras palabras: el mismo cuestionamiento que Matheson parece hacer del propio género fantástico, al que consagró una parte importante de su carrera.

## 2. VISIONES DE LA CIENCIA Y LA RELIGIÓN EN LA OBRA DE MATHESON

Tanto *La casa infernal* como su adaptación cinematográfica narran esencialmente la misma historia: ante su inminente muerte por culpa de un cáncer que lo está devastando, el multimillonario anciano William Reinhardt Deutsch contrata los servicios de un equipo cuidadosamente seleccionado cuyo propósito es el de demostrarle o desmentir la existencia de la vida después de la muerte en el plazo de una semana. El equipo está compuesto por el doctor Lionel Barrett, prestigioso físico que ha dedicado al estudio de la psicología la mayor parte de su vida, su esposa Edith (que pasa a llamarse Anna en la versión fílmica) y dos reputados médiums: la joven Florence Tanner, espiritualista y médium mental, y Benjamin Franklin Fischer, médium físico, antaño considerado el más poderoso de Estados Unidos, retirado desde que se convirtiera en el único superviviente cuerdo de la última incursión en el lugar al que se dirigen ahora: la Casa Belasco, en Maine. Conocida por el sobrenombre de la Casa Infernal, la mansión se mantuvo durante décadas bajo la influencia de su antiguo propietario, Emeric Belasco, quien llevó a cabo en ella todo tipo de prácticas extremas: canibalismo, sodomía, orgías, etc., hasta acabar primero con la cordura y después con la vida de sus invitados. Una vez en la casa, el equipo comienza a ser testigo de lo que aparentemente son diversas manifestaciones paranormales. Poco a poco, las manifestaciones se vuelven cada vez más agresivas para con los visitantes, al tiempo que Barrett ve en éstas una oportunidad para probar sus teorías: de acuerdo con ellas, lo que habitualmente se consideran fenómenos paranormales son producidos en realidad por la energía electromagnética que emiten todos los seres vivos y que queda contenida en ellos sin disiparse, hasta el instante de su muerte. Barrett espera demostrarlo mediante una máquina de su invención, el Reversor, con la que intentará absorber la energía de la Casa Infernal y limpiarla de dichos fenómenos.

El argumento de *La casa infernal* y de *La leyenda de la mansión del infierno* bascula así alrededor de la confrontación que mantienen en particular dos personajes: el doctor Barrett por un lado, representante de una cosmovisión científica de la realidad, y la señorita Tanner por otro, quien encarna una visión sobrenatural de las leyes que rigen el mundo, entendiendo este término en su sentido etimológico; es decir, tal y como advierte David Roas (2001: 8): «la intervención de fuerzas de origen demiurgo, angélico y/o demoníaco». En efecto, Tanner codifica su habilidad para conectar con supuestas entidades desencarnadas por medio de la imaginería católica, reproduciendo así la idea cristiana del cielo, el infierno y el limbo, identificando la Casa Belasco con este

último: un espacio liminal donde los espíritus deben purgar sus pecados y entrar en paz consigo mismo antes de acceder a un nivel superior de conciencia. Barrett, por el contrario, identifica dichas entidades con residuos de energía electromagnética producidos por el cuerpo humano de forma natural y científicamente explicable; es decir, racionaliza las creencias de Tanner a partir de postulados propios de la física (o, cuando menos, de una pseudo-física que, más la novela que la película, se entrega a defender).

Como sostiene Christopher M. Moreman (2012), ésta es una constante temática habitual en una buena parte de la narrativa fantástica de Matheson: por ejemplo, aparece en relatos como «La casa Slaughter» («Slaughter House», 1953) o «Vestido de seda blanca» («Dress of White Silk», 1951), donde sugiere alternativas racionales a motivos sobrenaturales comunes del género como la casa encantada o el mito del vampirismo, o en la novela *En algún lugar del tiempo* (*Bid Time Return*, 1975), donde propone una alternativa a caballo entre la ciencia y la fe en lo sobrenatural para los viajes en el tiempo: la idea de que la mente humana posea la facultad natural de desplazarse entre las diferentes épocas mediante la concentración adecuada. Pero probablemente sea en *Soy leyenda* donde la confrontación entre la visión de la ciencia y la del mundo sobrenatural-religioso se haga más palpable, hasta conformar, como apuntábamos, una profunda y muy influyente revisión de la figura del vampiro. Así, si como señala Hjelm (2009: 105-121), el vampiro se ha ido alejando cada vez más de sus raíces explícitamente sobrenaturales para someterse a un proceso de racionalización más acorde con las sensibilidades seculares modernas, en *Soy leyenda* Matheson prefigura este proceso con la historia de Robert Neville, el último superviviente de un mundo dominado por seres humanos infectados que muestran los síntomas de lo que la cultura popular ha tomado por vampiros. De hecho, Neville trata al principio de combatir a los monstruos mediante los recursos que el cristianismo pone en sus manos, en especial en lo que se refiere al poder de la cruz católica. Sin embargo, dichos recursos se muestran ineficaces con algunos de ellos, y Neville se entrega a la búsqueda de una explicación científica (algún tipo de virus que les haga vulnerables al sol y al ajo), para finalmente acabar con una revelación que concilia, en cierto modo, las dos posiciones: la cruz sólo afecta a aquellos individuos que, antes de ser infectados, ya tenían convicciones cristianas. De este modo, Matheson muestra cómo el poder de la religión institucionalizada arraiga en las mentes de los individuos despojándolos de la pretensión de obtener una verdad objetiva. Para Moreman (2012: 130-133), el mensaje del texto es claro y pesimista: la esperanza cristiana para la salvación es vana; el poder de la cruz no es nada más que una ilusión neurótica,

y en ese engaño todas las religiones establecidas son iguales. No es de extrañar, por lo tanto, que la segunda adaptación cinematográfica de la novela, *El último hombre... vivo* (*The Omega Man*, Boris Sagal, 1971), convierta a los infectados en una suerte de secta apocalíptica ataviada con una indumentaria de túnicas de trazas pseudo-monacales. No obstante, la posición de Matheson respecto al poder de la ciencia no es mejor, y resulta también ambigua: como sucede en *El increíble hombre menguante*, en *Soy leyenda* también la ciencia se muestra inoperante para resolver los problemas de Neville; problemas que ostentan una naturaleza más humana, más cerca del relativismo y/o de la filosofía existencial: su incapacidad para aceptar el surgimiento de un nuevo Orden distinto al suyo, pero a la vez tan humano como éste. Además, es la misma ciencia la que parece encontrarse en el origen del virus que ha devastado a la humanidad, aspecto éste ampliamente potenciado en las adaptaciones cinematográficas. Ciencia y religión se homologan así como dos medios canónicos de procesar la realidad que terminan revelándose incompletos para este objetivo: en última instancia, sólo las emociones humanas, expuestas de un modo desnudo y descarnado, constituyen una respuesta válida a los problemas del individuo, parece decirnos Matheson. Esta ambivalencia paradójica, teñida de un cierto nihilismo, articula también el subtexto temático y el retrato de los personajes que realizan tanto *La casa infernal* como su adaptación *La leyenda de la mansión del infierno*, de una forma posiblemente menos sofisticada y al mismo tiempo más cáustica de lo que sucede en *Soy leyenda*, como veremos en el resto de este artículo.

### 3. EL CONFLICTO DE LO FANTÁSTICO EN *LA CASA INFERNAL* Y *LA LEYENDA DE LA MANSIÓN DEL INFIERNO*

En *La casa infernal* y en su (inmediata) versión cinematográfica, Matheson y Hough retratan la contienda entre la visión científica y la visión religiosa-sobrenatural mediante una estrategia que personifica estas dos posiciones en los personajes de Barrett y Tanner; estrategia que relega a Edith y a Fischer a la categoría de meros actantes al servicio de dos funciones narrativas muy concretas: en el caso de Edith ilustrar la ¿auto? represión sexual a la que se somete su marido, quien llega a racionalizar su relación matrimonial hasta el punto de neutralizar este aspecto de la misma;<sup>2</sup> en el caso de Fischer, además

---

2 En la novela, se cuenta que Barrett es impotente a causa de la polio. En la película esta referencia es suprimida, siendo representado como un personaje que simplemente no muestra interés alguno por el sexo, posición que refuerza gracias al drama personal de su esposa, quien fuera violada por su padre de niña, desarrollando así una fobia hacia las relaciones sexuales.

de ejercer una función narrativa común en el género (en tanto único superviviente de la anterior incursión, prefigura la magnitud de la amenaza que está por venir), constituye el cabal contrapunto de Tanner: como ella, él también codifica los fenómenos que tienen lugar en la casa mediante un prisma sobrenatural (aunque no necesariamente católico, ni siquiera religioso); sin embargo, a diferencia de Tanner, Fischer no confía ni en el poder de Dios ni en sus propias habilidades para enfrentar dichos fenómenos. En consecuencia, se presenta como un personaje pasivo (dominado por su adicción al café y al alcohol) hasta el desenlace del libro, cuando, muertos ya Barrett y Tanner, es decir, eliminadas las posiciones extremas que ambos encarnan, afronta el misterio de la casa con una solución que concilia estas dos visiones. Hasta entonces, la trama se articula a través de la alternancia de dos tipos de escenas perfectamente diferenciadas: por un lado, los ataques, aparentemente sobrenaturales, que experimenta el grupo, pero sobre todo Tanner y Barrett, y por otro aquellas escenas en las que el científico y la médium discuten tratando de defender cada uno su propia posición acerca de la naturaleza de dichos ataques. En este sentido, tanto la novela como la película están plagadas de largos diálogos (mucho más desarrollados en el caso del texto) en los que los dos personajes exponen su visión ante el otro, no ya de los fenómenos que tienen lugar en la Casa Belasco, sino de la realidad propia y de su forma de aproximarse a ella. Sirva como ejemplo el siguiente diálogo, que se desarrolla al poco de que el grupo llegue al emplazamiento supuestamente encantado:

–Puede decir que es una noción fascinante, doctor –continuó–. Sin embargo, estoy segura de que es mucho más que eso. ¿Qué me dice de aquellas religiones que aceptan que hay vida después de la muerte? ¿Acaso no recuerda estas palabras de San Pablo: «Si los muertos no se levantan de la tumba, nuestra religión sería vana?».

Barrett no contestó.

–Pero usted no lo cree –añadió Florence.

–No, no lo creo.

–¿Y podría ofrecernos una alternativa?

–Sí –Barrett le devolvió la mirada, desafiante–. Una alternativa mucho más interesante, pero también más compleja y exigente. El ego subliminal: esa vasta y oculta extensión de la personalidad humana que, al igual que un iceberg, forma parte del supuesto umbral de la conciencia. Ahí es donde radica la fascinación, señorita Tanner. No en los reinos especulativos del más allá, sino del aquí, del hoy; *el desafío de nosotros mismos*. Los misterios desconocidos del espectro humano, las capacidades infrarrojas de nuestro cuerpo, las capacida-

des ultravioletas de nuestra mente. Ésa es la alternativa que ofrezco: las extensas facultades del sistema humano que todavía no han sido demostradas. Las facultades mediante las cuales, estoy convencido, se producen todos los fenómenos psíquicos (Matheson, 2011: 55).

Mediante esta confrontación (dogma religioso frente a marco empírico), puede decirse que tanto *La casa infernal* como *La leyenda de la mansión del infierno* indagan en la verdadera naturaleza del fantástico como género y como efecto, en tanto a la relación (siempre mutable) que este mantiene con la realidad (entendiendo esta como una construcción cuya interpretación también puede transformarse). Como Roas (2011: 5) sostiene, lo fantástico propiamente dicho nació en el siglo XVIII, «en un universo newtoniano, mecanicista y que, por ello, era susceptible de explicación racional». Es decir, en un mundo donde el racionalismo aparece para explicar una realidad que hasta entonces era codificada a través de tres vías hasta cierto punto contrapuestas: la ciencia, la religión y la superstición. Así, una vez que el desarrollo del paradigma científico, a través del mecanicismo, se traduce en una escisión, aparentemente irreconciliable, entre razón y fe, la ficción procede a dar respuesta a un nuevo interés estético en lo sobrenatural, lo horrendo y lo terrible «como fuente de deleite y de belleza» (Roas, 2011: 17), que el hombre parecía demandar de una forma natural desde el momento en que la existencia de espectros, demonios y otras entidades sobrenaturales es puesta en cuestión. Un proceso que encuentra su traducción en las primeras manifestaciones de la novela gótica y en el que los románticos tienen mucho que ver: «los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también la mente humana» (Roas, 2011: 19). No es de extrañar que el romanticismo prefigure consistentemente el género gótico y el género de terror, así como lo fantástico, susceptible de insertarse en uno y en otro.

Lo fantástico, pues, plantea en su misma razón de ser una discusión acerca de las herramientas con las que la sociedad de cada tiempo interpreta su entorno, de forma que, como Susana Reisz (2001: 84) asevera, «puede ser tratado así como la descripción de ciertas actitudes mentales». El relato fantástico, añade, utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo ex-



traño, «no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo “surreal”, cuya concepción varía según las épocas» (Reisz, 2001: 85). En otras palabras: «no contradice las leyes del realismo literario, pero muestra que esas leyes se convierten en las de un irrealismo cuando la actualidad es tenida como totalmente problemática» (2001: 87). Barrett y Tanner son incapaces de ponerse de acuerdo (incluso cuando Tanner, en un momento dado, insta al científico a buscar una posición común) en tanto ambos encarnan funciones arquetípicas de las visiones que defienden. En efecto, el esquematismo con que esta confrontación es representada puede ser entendido como expresión de esa funcionalidad narrativa al servicio de un horizonte de expectativas genéricas que tradicionalmente se le ha atribuido a la narrativa popular (Palmer, 1991: 113-116); sin embargo, Barrett y Tanner personalizan la propuesta temática del relato de un modo que no parece arbitrario, teniendo en cuenta la conexión de esta propuesta con el resto de la obra de Matheson. Así, novela y película visualizan el conflicto inherente al fantástico subrayando constantemente que lo que los personajes defienden no es tanto una solución al enigma de la casa propiamente dicho, como una idea de realidad concordante con lo que su horizonte cultural les insta a creer.

Dicho conflicto trasciende las escenas en las que el científico y la médium se enfangan en sus discusiones para empañar, en general, todos los demás aspectos expresivos del relato; así, en la adaptación cinematográfica, pasa a expresarse no sólo en el plano del guión sino también mediante la muy barroca puesta en escena de Hough. Ya las primeras escenas del filme apuntan el discurso que va a dominar el resto del metraje. *La leyenda de la mansión del infierno* se inicia con la siguiente cita, en letras blancas sobre fondo negro, de Tom Corbett, a quien se identifica como «Clarividente y físico»: «Aunque el argumento de esta película es ficticio, los hechos que en ella se describen, referentes a fenómenos psíquicos, no solamente están dentro de lo posible, sino que muy bien pudieran ser verdaderos». A continuación, la película corta a un plano general de un gigantesco fresco religioso, de motivos cristianos, pintado en el interior de una cúpula, que enseguida se identificará como parte de la casa de Deutsch. Este plano, aparentemente objetivo, se convierte en el punto de vista implícito de Edith, quien, mediante una panorámica pasa a ocupar el cuadro y, a continuación, se sienta junto a su marido, el doctor Barrett. A través de un sencillo movimiento de cámara, el científico, pues, ha ocupado el espacio que antes ocupaba el fresco religioso. Este montaje, sobre el que em-

piezan a pasar los primeros títulos de crédito, permite al filme introducir el tema de la confrontación ciencia/religión mediante dos estrategias: por un lado, enfrentando, con la planificación, la imaginería católica y los postulados científicos encarnados en la imagen de Barrett; por otro, sugiriendo las creencias religiosas de Deutsch, cuya mansión, como la película acaba de mostrar, se encuentra decorada con suntuosos motivos cristianos. Es significativo entonces que, en la siguiente escena, durante la entrevista que Barrett mantiene con el millonario, éste le deje perfectamente claro que lo que busca en la Casa Belasco son «hechos» que certifiquen la posibilidad de una vida después de la muerte, en contraposición a la fe que parece ostentar en tanto creyente cristiano. Es sólo ahora, en la inminencia de la muerte, cuando Deutsch comienza a poner en cuestión esa fe, recurriendo a cuantos medios sean necesarios (incluida la ciencia) para obtener aquello que sus creencias religiosas le han negado hasta ahora: hechos irrefutables de la existencia de un más allá. Esta escena, en la que el conflicto queda planteado, parece completarse, por lo tanto, con la cita que abría la película: tras toda una vida aferrado a una fe, Deutsch, de pronto, siente la necesidad de encontrar la Verdad, es decir, los datos empíricos que certifiquen lo prometido, pero no demostrado, por la fe cristiana.

Nuevamente, el conflicto parece centrarse en lo que un determinado marco ontológico interpreta como posible y como imposible, pues lo que Deutsch le pide a la ciencia y a la religión a las que recurre, personificadas en las figuras de los expertos que contrata, es, en definitiva, que eliminen las barreras que separan uno y otro concepto, es decir, que identifiquen como verdadero (ni siquiera como posible) lo que hasta ahora no es sino mera especulación en el caso de cierta forma de ciencia, y meras creencias (otra forma de Verdad) en el caso de la religión. Hasta qué punto esta exigencia de Verdad condiciona el tratamiento de lo fantástico que deparan tanto la novela como la película es algo para lo que, una vez más, la discusión de Reisz acerca de las ficciones fantásticas y su relación con otros tipos de ficciones puede arrojar algo de luz. Reisz hace suya la hipótesis de A.M. Barrenechea cuando afirma que «la poética de la ficción fantástica exige tanto la coexistencia de lo *posible* y lo *imposible* dentro del mundo ficcional cuando el cuestionamiento de dicha coexistencia» (Reisz, 2001: 195-196). La cuestión radica, entonces, en «aclarar el carácter específico de esas dos modalidades en conflicto, su relación con cierta noción de realidad históricamente condicionada» (Reisz, 2001: 196). Para ello, Reisz apela a la definición de lo imposible aportada por Irene Bes-sière, para quien este concepto se caracteriza por un «maravilloso súbitamente improbable», delimitado, necesariamente, por dos condiciones. La primera

de ellas es que está en contradicción con cualquiera de las leyes que integran el contexto de causalidad en que se fundan las acciones de los miembros de una comunidad cultural marcada por el racionalismo iluminista, que se afana por mantener una nítida separación entre lo natural y lo sobrenatural. La segunda de las condiciones es que no se deja reducir a un *Pro* («posible según lo relativamente verosímil») codificado por los sistemas teológicos y creencias religiosas dominantes, es decir, no admite su encasillamiento en ninguna de las formas convencionalmente nítidas de manifestación de lo sobrenatural en la vida cotidiana (Bessière, en Reisz, 2001: 196).

Frente a esto, lo imposible postulado en *La casa infernal* y en *La leyenda de la mansión del infierno* no parece tal, si se toma desde el punto de vista de Deutsch, Barrett o Tanner. El primero se sitúa en una posición dubitativa (no sabe qué creer, aunque desea creer) a la espera de respuestas; el segundo mantiene hasta (casi) el último instante de su vida la convicción científica que explica los supuestos fenómenos supranaturales a partir de residuos de energía electromagnética generados por el cuerpo humano; mientras que Tanner se mantiene firme en sus creencias y evita considerar las manifestaciones sobrenaturales como otra cosa que no sea una expresión de la vida después de la muerte según el dogma cristiano. Dicho de otro modo: para ninguno de estos personajes existe lo imposible tal y como Reisz y Bessière lo consideran; antes bien, cada uno de los personajes (pero muy especialmente Barrett y Tanner) dispone de su propio punto de vista (ese «posible según lo relativamente verosímil»), a través del cual procesan y moldean la realidad según sus respectivos dogmas. Ese punto de vista anula, entonces, la distinción entre lo natural y lo sobrenatural con respecto a los fenómenos psíquicos que tienen lugar en la casa: para Barrett, dicha distinción es inoperante, en tanto racionaliza dichos fenómenos mediante su propia teoría física, y para Tanner la existencia de un mundo «oculto» que coexista con el natural es perfectamente plausible según las leyes de Dios. Tanner, pues, codifica los fenómenos a partir de lo que podríamos llamar un maravilloso cristiano. A la luz de esto, resulta problemático hablar de lo fantástico intratextualmente en este relato, según Roas y otros teóricos lo han definido, es decir, como un fenómeno aparentemente imposible que irrumpe en el mundo cotidiano de los personajes y del lector/espectador para subvertir las certezas con las que estos han construido la realidad (Roas, 2011: 14). Esto es así desde el instante en que, como estamos viendo, los dos personajes protagonistas rechazan la mera noción de lo imposible a cambio de defender sus propias posiciones, es decir, que no llegan en ningún momento a cuestionarse la idea de realidad en la que viven.

Es en este punto donde el relato, ya sea en su original literario o en su versión cinematográfica, conecta con la constante temática ya apuntada en la obra Matheson: en la ambivalencia con que el autor evita posicionarse a la hora de dar una respuesta extratextual a los fenómenos que está representando, arrojando, en cambio, una tesis mucho más humanista, en directa relación con las emociones de los personajes y de los lectores/espectadores antes que con su percepción objetiva: así, el final del relato en la novela y en el guión no difiere demasiado, en realidad, de su homólogo en *Soy leyenda*. Una vez que Barrett y Tanner han muerto, supuestamente a manos del espíritu de Belasco, sólo quedan Fischer y Edith (esta última, notablemente mermada) para resolver el misterio de la casa. Será Fischer, entonces, quien accederá a la solución final, cuando descubra que, tras la capilla que Belasco hizo construir en la casa, se encuentra el verdadero secreto de la misma: una habitación cuyas paredes, suelo y techo se encuentran revestidos de plomo. En ella Fischer y Edith hayan el cuerpo auto-momificado de Emeric Belasco, en realidad un hombre de corta estatura (no un gigante, como cuentan las crónicas), que, acomplejado por ello, ordenó extirparse quirúrgicamente las piernas y sustituirlas por unas prótesis mayores. Como el propio Fischer llega a verbalizar, esta solución al enigma podría conciliar las posiciones defendidas por Barrett y Tanner a lo largo de los días anteriores: existe, en efecto, una vida después de la muerte, tal y como la médium creía, una existencia que, otorgando la razón al científico, se encuentra vinculada a la energía electromagnética.

–Puede que, al fin y al cabo, fuera un genio. –Recorrió la sala tocando todas las paredes y examinando el techo y la puerta. Entonces dijo, con temor reverencial–. Acabamos de resolver el último misterio. Su poder no era tan grande como para resistirse al Reversor. Sin embargo, hace más de cuarenta años, ya sabía que existía una relación entre la radiación electromagnética y la vida después de la muerte. Las paredes, la puerta y el techo están revestidas de plomo (Matheson, 2011: 305).

Mediante esta solución conciliadora, Matheson evita tomar partido en la confrontación mantenida entre ciencia y sobrenatural-religioso a lo largo de su relato; sin embargo, no puede evitar juzgar esta contienda desde un punto de vista moral. El hecho de que los únicos personajes que son destruidos por las fuerzas de la casa sean, precisamente, Barrett y Tanner, no es casual, como no lo es la posición adoptada por Edith y, muy especialmente, por Fischer, quienes, por lo general, mantienen una actitud equidistante, prudente y abierta ante lo que está ocurriendo a su alrededor. Lo importante, parece sugerir

Matheson, no radica en la naturaleza final de los fenómenos de la Casa Belasco, sino en la única forma en que estos podían ser confrontados: mediante la cohesión personal y humana de todos los personajes y, muy especialmente, mediante el diálogo (que nunca llega a darse) entre los dos dogmas defendidos, como el mismo Fischer llega a explicar:

–Los esfuerzos de su marido debilitaron el poder de Belasco y los esfuerzos de Florence nos guiaron hacia la respuesta final. Yo me he limitado, simplemente, a pulirla... y me habría resultado imposible si usted no me hubiera salvado la vida. Supongo que tenía que ser así –continuó–. La lógica de su marido ayudó, pero no bastaba por sí sola. La espiritualidad de Florence también ayudó, pero tampoco bastaba por sí sola. Era necesario un elemento más, que fue el que yo proporcioné: el deseo de enfrentarme a Belasco según sus propias condiciones y derrotarlo con sus propias debilidades (Matheson, 2011: 305).

La posición de Matheson es clara: al igual que en el desenlace de *Soy leyenda*, castiga la incapacidad del individuo para confraternizar con el otro, para asumir las debilidades de sus propios dogmas y abrazar las fortalezas de los de los demás, buscando puntos de acuerdo comunes que faciliten la coexistencia de posiciones aparentemente irreconciliables. No es de extrañar que el grueso de los ataques sobrenaturales que experimentan los personajes se concentren en Barrett y Tanner, y que la naturaleza de esos ataques consista, esencialmente, en atacar las convicciones defendidas de forma tan vehemente por uno y por otro. Así, en el caso de Tanner es significativo que sea agredida sexualmente una y otra vez, mientras intenta aproximarse a las supuestas entidades descarnadas de la casa mediante una estrategia de amor cristiano. Esto, por supuesto, llega a su cénit en la escena de la violación, notablemente atenuada en la película con respecto a lo narrado en la novela. En ella, Tanner accede a salvar el alma del supuesto hijo de Belasco, Daniel, entregando su cuerpo al mismo, ofrecimiento que termina con una posesión/violación por parte del supuesto espíritu (es decir, con una agresión que pervierte los fundamentos espirituales del acto que Tanner pretendía llevar a cabo). «Luche contra eso», le pide Fischer cuando ella ya ha sido poseída y trata de entregarse a él sexualmente. «¿Contra qué? ¿Contra el amor que siento hacia los hombres?», responde Tanner lascivamente, en una clara maniobra de perversión de aquello que ha defendido durante toda su vida. Del mismo modo, no menos significativo resulta que los murales católicos de la capilla se encuentren profanados con todo tipo de escenas blasfemas que, una vez más, suponen un ataque frontal contra las creencias religiosas que

ella mantiene, incluyendo la profanación sexual de un Cristo. En la misma línea, las ofensivas contra Barrett se concentran en tambalear su visión (aparentemente segura) racionalista y empírica del mundo. Ante el ataque que sufre en la sauna, Barrett intenta contrarrestar lo que ve con una actitud serena y razonable, esforzándose por racionalizar lo que sus sentidos le indican que está ocurriendo. Más tarde, Barrett será progresivamente vapuleado, física y psicológicamente; sin embargo, Belasco (o la casa) se reserva para el final la mayor de las agresiones que puede deparar al científico: permite que el Reversor actúe en la casa, eliminando la energía electromagnética de la misma, sólo para después restablecerla y demostrarle no sólo el fracaso de su teoría, sino, muy especialmente, lo vano de dos décadas dedicadas a la ciencia. «No», exclama Barrett cuando las agujas de los medidores vuelven a ponerse en marcha. «¡Es mentira, mentira, mentira!»; «¡Esto no puede estar pasando!», negando justamente aquello que ha sustentado su trabajo a lo largo de su carrera como físico: las evidencias. En esta misma dirección se puede entender también el hecho de que, en varias escenas, la casa posea a Edith, obligándola a entregarse sexualmente a Fischer y a su propio marido de una forma virulenta y enfermiza, hasta el punto de que intenta forzar a este último a mantener relaciones con ella mientras se encuentran encerrados en la sauna («Ponla dura», llega a exigirle violentamente). La casa utiliza así a Edith no para destruirla a ella, sino para mermar las defensas psicológicas de Barrett, incidiendo de nuevo en lo inútil de su entrega incondicional a la ciencia, en detrimento del resto de parcelas vitales. Matheson se revela, de este modo, relativamente indulgente con aquellos personajes cuya actitud ante lo extraordinario resulta permeable a la opinión de los demás, mientras que castiga duramente la intransigencia hermética mostrada por Barrett y Tanner en sus respectivos dogmas.

#### 4. CONCLUSIONES

*La casa infernal* y *La leyenda de la mansión del infierno* articulan el mismo discurso temático: el enfrentamiento que mantienen la visión científica y la visión religiosa desde que la irrupción del racionalismo en el siglo XVIII pusiera en cuestión la concepción sobrenatural de la realidad postulada por la religión y la superstición. Este discurso se lleva a cabo a través de dos estrategias: por un lado, personificando estas dos posiciones en las figuras de Barrett, un físico convencido de que cualquier fenómeno paranormal tiene en

realidad una explicación electromagnética, y Tanner, una médium espiritual de sólidas convicciones cristianas que considera dichos fenómenos como una expresión más de la vida después de la muerte según las leyes de Dios; por otro lado, cuestiona la propia función de lo fantástico mediante la visión que estos personajes mantienen de la realidad: dado que para ninguno de ellos los fenómenos que tienen lugar en la Casa Belasco, supuestamente encantada, tiene una explicación sobrenatural, sino física o divina, lo fantástico como tal, en tanto fenómeno imposible que pone en duda esa construcción que llamamos realidad, no tiene sentido.

Frente a estas dos posiciones, cuya confrontación sustenta la mayor parte del relato literario y fílmico, Matheson evita tomar partido, postulando en cambio una solución conciliadora presente también en gran parte de su obra, especialmente en *Soy leyenda*: así, Barrett y Tanner mueren al final de la narración, sumidos cada uno en sus propias convicciones, mientras que Fischer y Edith, los otros dos personajes restantes, viven para desvelar el enigma de la casa: Emeric Belasco, en realidad, se hizo auto-momificar en una habitación de su mansión revestida de plomo, con el fin de intensificar la energía electromagnética irradiada por su espíritu después de su muerte. Esta solución integra, pues, las visiones científicas y sobrenatural-religiosas defendidas por Barrett y Tanner. En este sentido, y como ocurre en *Soy leyenda*, Matheson parece cuestionar la capacidad del individuo para hacerse entender con sus semejantes, para dialogar con quien piensa diferente a él. En cambio, son precisamente Fischer y Edith, aquellos que han mantenido una actitud conciliadora y abierta durante la narración, quienes resultan victoriosos de su incursión en la casa maldita.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BRADLEY, Matthew R. (2009): *Richard Matheson On Screen*, McFarland, Jefferson, North Carolina.
- HJELM, Titus (2009): «Celluloid Vampires. Scientization, and the Decline of Religion», en C. Partridge y E. Christianson (eds.), *The Lure of the Dark Side: Satan and Western Demonology in Popular Culture*, Equinox, Londres, pp. 105-112.
- MATHESON, Richard (2011): *La casa infernal*, Minotauro, Madrid.
- MCGILLIAN, Patrick (1997): *Backstory 3*, University of California Press, California.
- MODLESKI, Tania (1986): «The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory», en Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana UP, Bloomington, pp. 155-166.

- MOREMAN, Christopher M. (2012): «Let this Hell be Our Heaven: Richard Matheson's Spirituality and Its Hollywood Distortions», *Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 24, núm. 1, pp. 130-147.
- PALMER, Jerry (1991): *Methods, Concepts, and Case Studies in Popular Fiction*, Routledge, Londres.  
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203131619>>
- PINEDO, Isabel (1996): «Recreational Terror: Postmodern elements of the contemporary horror films», *Journal of Film and Video*, vol. 48, núm. 1-2, pp. 17-31.
- PIRIE, David (2008): *A New Heritage of Horror: The English Gothic Cinema*, I.B. Tauris, Londres.
- REISZ, Susana (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 7-44.
- \_\_\_\_ (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- TUDOR, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists: A cultural history of the horror film*, Blackwell, Oxford.
- WALLER, Gregory (1986): *The Living and the Undead: From Stoker's «Dracula» to Romero's «Dawn of the Dead»*, University of Illinois Press, Urbana.
- WIATER, Stanley, Matthew BRADLEY y Paul STUVE (eds.) (2009): *The Twilight Zone and Other Zones: The Dark Worlds of Richard Matheson*, Kensington Publishing Corporation, Nueva York.
- WOOD, Robin (1979): *American Nightmare: essays on the horror film*, Festival of Festivals, Toronto.



FROM *BID TIME RETURN* TO  
*SOMEWHERE IN TIME*: MATHESON AS  
ADAPTER, ADAPTATION  
AS TRANSFORMATION, AND THE  
PERKS OF INFIDELITY

BEN KOOYMAN

University of South Australia

Ben.Kooyman@unisa.edu.au

Recibido: 15-12-2013

Aceptado: 16-04-2014



## RESUMEN

Este ensayo examina la adaptación cinematográfica de la novela de ciencia ficción *Bid Time Return* (1975) de Richard Matheson. La película se titula *Somewhere in Time* (1980), con guión de Matheson, dirigida por Jeannot Szwarc y protagonizada por Christopher Reeve y Jane Seymour. Si bien *Bid Time Return* obtuvo el World Fantasy Award, muchos de los lectores de Matheson, como el mismo autor ha indicado, pensaron que no era su mejor obra, y ni la novela ni su adaptación cinematográfica tuvieron éxito comercial. Sin embargo, tanto el texto literario como la película cuentan con seguidores fieles. *Somewhere in Time* incluso ha generado su propio club de fans: la International Network of *Somewhere in Time* Enthusiasts. Además esta película es digna de atención como transformación crítica del texto original.

PALABRAS CLAVE: Richard Matheson, *Bid Time Return*, *Somewhere in Time*, adaptación.

## ABSTRACT

This essay closely examines the adaptation of Richard Matheson's science-fiction romance novel *Bid Time Return* (1975) into the film *Somewhere in Time* (1980), scripted by Matheson, directed by Jeannot Szwarc, and starring Christopher Reeve and Jane Seymour in the lead roles. Whilst *Bid Time Return* was awarded the World Fantasy Award, many of Matheson's loyal readers, as the author has noted, found the novel «soft», and neither it nor its film adaptation were commercially successful. However, both novel and film have developed loyal followings, with *Somewhere in Time* even spawning its own fan club, the International Network of *Somewhere in Time* Enthu-

siasts. In addition, the film is noteworthy as a critical transformation of its own source text.

KEYWORDS: Richard Matheson, *Bid Time Return*, *Somewhere in Time*, Adaptation



The intentions of this essay are twofold. Firstly, through close comparison of novel and film side by side, this essay illustrates how Matheson has translated his story to screen, tailoring it to the strengths and assets of the film medium.<sup>1</sup> Matthew R. Bradley (2010: 7) dubs Matheson «[...] one of the most prolific screenwriters to come from a literary background... able to bring his own work to the screen with an unusual frequency.» Few authors have been as well-suited to adapting their own source texts to film and television as Matheson: his prolific work as both original screenwriter and adapter of source material, both his own and others, clearly gave him insight into the distinct strengths of each medium, how to tweak texts from one medium to the next, and how to translate the narrative incidents and spirit of a text while changing or jettisoning attributes that are not so easily transferable.<sup>2</sup> *Some-*

---

1 Because Matheson's screenplay for *Somewhere in Time* is not readily available in complete form – the script is available online (see Matheson, 1980b), but that document contains only about 75% of the finished screenplay, with segments of the script essential to my analysis not included – I have elected to use the finished film as my point of comparison to Matheson's novel rather than this incomplete version of the script. While I recognise that film authorship is collaborative and multi-faceted, and do not wish to perpetuate Matheson as sole *auteur* of *Somewhere in Time*, I believe this close equation of script with finished product is justified in two key respects: the finished film is a very faithful translation of the aforementioned script to screen, and Matheson was closely involved with the production of the film, noting it was «[...] the only time I had ever been asked» to attend production (qtd. in Bradley, 2010: 221). Having said that, since my point of reference is the finished film I will, where relevant, extend my discussion to consider Szwarc's cinematic translation of the text, John Barry's musical score, the actors' performances, and so on.

2 Among the most notable adaptations of his own work that Matheson helped steer to the screen – whether as sole or contributing screenwriter – are *The Incredible Shrinking Man* (1957, his screenwriting debut based on *The Shrinking Man*, 1956), *The Last Man on Earth* (1964, based on *I Am Legend*, 1954), *The Legend of Hell House* (1973, based on *Hell House*, 1971), and two versions of his short story «Nightmare at 20,000 Feet» (1961). These two short story adaptations, for television and film respectively, provide an illuminating case study of Matheson's savvy as adapter of his own work. The short story is driven by the neurotic thought processes of protagonist Bob Wilson as he is taunted by a gremlin outside his aeroplane window. For its 1963 adaptation for television as an episode of *The Twilight Zone*, helmed by Richard Donner, Matheson gives the story's protagonist a travelling companion to help manage the flow of information and exposition. In its subsequent adaptation for *Twilight Zone: The Movie* (1983), this exposition is trimmed and the segment is tailored to the more aggressively cinematic and visceral approach of director George Miller. Each new version of the story further reduces the interiority and ex-

*where in Time* is testament to this skill set, and this essay builds upon works like Bradley's in promoting interest in and scholarship on Matheson as screenwriter.

Secondly, through close analysis of the film's most significant deviation from its source text, namely its denouement, this essay characterises *Somewhere in Time* as a critical «transformation» – to borrow a term increasingly employed in adaptation studies (e.g. Frus & Williams, 2010; Stam, 2005a) – of its literary precursor. While superficially a faithful adaptation of Matheson's romantic weepie, this fundamental difference between book and film marks *Somewhere in Time* as a tonal and ideological re-interpretation of its source. In illuminating and endorsing this transformation, this essay joins the chorus of adaptation scholars and commentators from the past decade (e.g. Hutcheon, 2006; Kooyman, 2013; Leitch, 2008; MacFarlane, 2007; Sanders, 2006) who have argued that fidelity cease being the lynchpin of discourse surrounding adaptation, and posits *Somewhere in Time* as an exemplary case of Robert Stam's belief that «The shift from a single-track verbal medium such as the novel to a multi-track medium like film, which can play not only with words (written and spoken) but also with music, sound effects, and moving photographic images, explains the unlikelihood, and I would suggest even the undesirability, of literal fidelity» (Stam, 2005b: 4).

#### PRESENT

*Bid Time Return* is framed by Matheson as a posthumously published manuscript, written by narrator Richard Collier as a record of his journey through time. This manuscript is preceded by an opening note (and bookended with a postscript) by Collier's surviving brother Robert, who inherited and chose to publish the document.<sup>3</sup> Due to the inclusion of this opening note, readers of *Bid Time Return* know from the outset that the narrator of the work is deceased, which casts a shadow of inevitable tragedy over the book. Moreover, Robert's opening remarks generate ambivalence about the authenticity of the manuscript that follows, though he contends that «[t]o Richard, this was not a work of fiction» (Matheson, 1980a: 11–12).

---

position of the source material for their increasingly visual mediums, whilst preserving the story's sense of escalating dread and paranoia.

<sup>3</sup> This is not Matheson's only novel to use such a framing device: his subsequent novel, *What Dreams May Come* (1978), employs a similar conceit. That book is narrated, or more precisely dictated, from beyond the grave by its author Chris Nielsen, who recounts his otherworldly exploits. A psychic records Nielsen's narration and delivers the manuscript to Chris's brother, also named Robert, who likewise tends to its publication.

The novel proper begins in diary format in November 1971. Collier is on a road trip from Los Angeles to San Diego, his destination decided via coin toss. The journey is recounted in short, sharp snippets of prose, some dictated into a cassette recorder, predominantly in present tense but with occasional passages of past tense. Though the first few pages mainly record Collier's impressions of his journey, we also learn he is a television writer in his 30s with a brain tumour and a short time to live. He also confesses «I never met a woman I could love» (Matheson, 1980a: 16), establishing his initial emotional aloofness. This soon changes when Collier winds up at Hotel de Coronado, where he discovers «[...] the most gloriously lovely face I've ever seen in my life» (37). He is referring to a 75-year old photograph of stage actress Elise McKenna, which he discovers when perusing an exhibit at the hotel. He becomes enthralled with this picture, and in the pages that follow the brittle, glib tone of the book's earlier shotgun narration shifts into longer passages marked by an increasingly haunted, obsessive tone.

Collier conducts research on McKenna and chronicles his findings in detail, recounting her career and life as well as his own evolving impressions of her. He is struck by a number of contradictions as well as coincidences, including their shared affinity for Mahler (which becomes Rachmaninoff in the film) and the fact they once attended the same party.<sup>4</sup> As a novelist and short story writer, one of Matheson's greatest assets is his ability to illuminate the interior life of his characters, and here he paints a vivid portrait of Collier's intellectual cogs and screws turning as he processes this information. This is accentuated by the fact that Collier himself is a writer narrating his actions and impressions; hence the prose is invested with additional flair for phrasing. Collier then investigates time travel. Annotations by Robert indicate that large chunks of theory and text have been eliminated from this section of the manuscript, but the theoretical information relating specifically to Collier's impending journey remains. Following this research, Collier embarks on his journey, removing the accoutrements and trappings of the present and willing himself through self-hypnosis and deep contemplation to November 1896.

At this point it is worth turning to *Somewhere in Time* to discuss how the narrative incidents recounted thus far are translated to screen. Perhaps the biggest challenge for any adapter of *Bid Time Return* would be finding cinematic equivalence for the interiority of the book's narration. This challenge is by no means unique to *Bid Time Return*. Linda Hutcheon (2006: 56) notes,

---

4 Rachmaninoff's music also features prominently in *Brief Encounter* (1945), another romantic classic.

though does not endorse, the cliché that «[...] literary fiction, with its visualising, conceptualising, and intellectualised apprehension, “does” interiority best; the performing arts, with their physical immersion, are more suited to representing exteriority.» Or, as Pauline Kael more succinctly puts it, «[m]ovies are good at action; they’re not good at reflective thought or conceptual thinking» (qtd. in Hutcheon, 2006: 57). Many film adaptations of novels or short stories have had to grapple with this fundamental (if reductive) difference between mediums. Yet it poses a particular challenge for adapters of Matheson’s published work, including Matheson himself. One of his literary specialties is crafting everyman characters pushed to their wit’s end – or «[...] individual[s] isolated in a threatening world, attempting to survive», as Matheson himself describes it (qtd. in Bradley, 2010: 6) – and, as indicated earlier, illuminating their inner life. Stephen King (1981: 322), one of the author’s most notable admirers, asserts that «[p]erhaps above all else, Matheson excels at the depiction of one man alone, locked in a desperate struggle against a force bigger than himself.» King is talking specifically about Matheson’s novel *The Shrinking Man* (1956) and its protagonist Scott Carey’s adversarial relationship with a predatory spider, yet he could easily be talking about Richard Collier falling for a woman from a bygone era, embarking on an impossible journey to meet her, and skirting repeatedly with failure.<sup>5</sup> Whether writing in first person (*Bid Time Return*) or third person (*The Shrinking Man*), Matheson furnishes his characters with vivid interior monologues and showcases their thought processes, anxieties, and neuroses in detail. This quality, as well as the everyman vintage of his characters – which makes their unravelling on the page so compelling – has proven difficult to translate to film. In adapting *Bid Time Return* for film, Matheson finds a satisfactory middle ground between the interiority of his novel and the expected exteriority of the film medium. Much of this is accomplished through shifting the novel’s focus on telling the reader – sometimes to the point of grating – to showing the audience. Collier no longer narrates his story in first person, but rather we watch it unfold in standard cinematic third person. Exposition is trimmed and actions function in place of explanations.

Another strategy is recalibrating the narrative so that viewers are not attached solely to Collier for the duration of the story. He remains the focal

---

5 He could also just as easily be talking about Robert Neville’s quest to survive a world populated by vampires in *I Am Legend*, David Cooper’s struggle with the sex-crazed spirit who possesses his wife in *Earthbound* (1982), the taunted Bob Wilson of «Nightmare at 20,000 Feet» and any number of desperate, neurotic Matheson protagonists.

point for the film's majority, but is not present in every moment as he is in the novel. This shift in focus is signalled in the opening scene, an invention for the film, where we meet the senior McKenna in the present. The film's Collier is a playwright, and the story opens with the debut performance of his first play *Too Much Spring*. Collier is toasting his success at the after-party when an elderly woman, who we later discover is McKenna, approaches him through the crowd, presses a pocket watch into his hand, and urges him to «[c]ome back to me.» She leaves the party, returns to her room at the Grand Hotel in Michigan (replacing the novel's Hotel de Coronado), listens to Rachmaninoff, and later that evening (as we discover later) dies. In addition to providing an intriguing entry point into the story, this scene also provides the character of McKenna with a greater level of agency: she is not merely the passive object of Collier's visit to the past, but is instrumental in facilitating his visit.

The film segues from McKenna listening to Rachmaninoff on her final evening to Richard listening to the same music in his apartment eight years later. He is now an established playwright in Chicago, a profession which aligns him more closely with that of his future love than the novel's television writer. He does not have a terminal brain tumour like his literary counterpart, but he is grappling with writer's block and mourning a recent break-up. His frustration and apathy are palpable and are conveyed through actor Reeve's curt tone and body language in place of the novel's brittle prose. On impulse he decides to take a road trip and winds up at the Grand Hotel.

The narrative incidents which follow are similar to those in Matheson's novel, albeit tweaked by the author-screenwriter and filmmakers for cinematic effect. Collier discovers McKenna's photograph in the hotel's exhibit, illuminated by a shaft of light for dramatic effect and accompanied by John Barry's lush musical score. Like his literary counterpart, Collier is instantly entranced. His enchantment and obsession are depicted without dialogue or narration, through short scenes of him contemplating McKenna at dinner, unable to sleep, and returning to look at her picture in the middle of the night. As he does in the novel, Collier visits town to research McKenna, and voiceover is used here to convey key points of his research. However, where in the novel Collier learns everything he knows about McKenna and time travel through reading, in the film two new characters have been created to orally convey some of that information to both Collier and the audience: Laura Roberts, a friend of McKenna, provides further information about her, and Gerald Finney, one of his former college professors, tells him about time travel. The incidents leading up to Collier's journey through time are also similar to the

novel: he purchases an old suit, secures old money, removes all accoutrements of the present day from his hotel room, and encounters setbacks and frustration and eventually success as he struggles to will himself back in time.

Director Szwarc consciously opted not to use special effects to depict Collier's journey through time (Bouzereau, 2000), despite working in the era of such special effects and fantasy-driven juggernauts as *Star Wars* (1977), *Close Encounters of the Third Kind* (1977), *Star Trek: The Motion Picture* (1979), and the Reeve-starring *Superman* (1978). Instead, his journey is depicted through subtle adjustments to light and sound to keep it «[...] simple and pure» (Szwarc, 2000), and the film subsequently uses Fuji stock for its period scenes to differentiate them from scenes set in the present and filmed on Kodak (Bradley, 2010: 223). Szwarc's emphasis on purity is of some importance to the film's overall conception, and will be returned to later.

#### PAST

As indicated previously, the first section of *Bid Time Return* unfolds in a diary-type format, with Collier typing or dictating onto cassette his impressions and experiences. These observations and recollections start out short, sharp and brittle, gradually becoming longer as his obsession for and research into McKenna deepens. Once the novel shifts to 1896, this format changes. The passages of prose constituting this section of the book are all considerably longer, and from this point *Bid Time Return* adopts a more traditionally novelistic style. This is explained by the fact that Collier has fewer chances to record his recollections and must do so in long stretches of writing. The novel also switches from its mingling of present and past tense in the modern section to predominantly past tense in the period section, which is fitting given that these passages of text are written in retrospective bouts. The switch to past tense also thematically complements the fact that Collier is, indeed, in the past. The overall effect of this, along with the more expansive prose, is that the writing style becomes more fitting to the literary period of the novel's action (late 1800s). It also mirrors the intensification of Collier's growing obsession for McKenna, unlike the transient commentator of the earliest pages of the book.

Once Collier reaches 1896, he soon meets McKenna outside Hotel de Coronado. However, his courtship is impeded by McKenna's mother and her manager William Fawcett Robinson, who keep him at arm's length believing him to be an opportunist preying upon their young starlet. Collier perseveres

against their wishes and McKenna's own reservations, and gradually secures her affections. Yet in the Matheson tradition of pitting hapless protagonists against seemingly insurmountable obstacles, it is a far from painless process, and the author dwells on the agonising awkwardness of their interactions and the wheels and cogs of Collier's mind turning as he grapples with courting a woman from an alien era. These scenes are driven largely by dialogue and Collier's narration of his thought processes. The film closely follows the novel's trajectory of events, albeit with some differences: McKenna's mother is not present; McKenna is more forthcoming in her growing affection for Collier; and dialogue, direction and performance adopt a lighter touch than their angrier source material. Moreover, as the narrative is no longer limited to Collier's point of view, there are additional scenes between McKenna and Robinson (played by Christopher Plummer) which deepen their relationship. These scenes also, along with the aforementioned opening scene, contribute to investing McKenna with greater personal agency, as does an improvised monologue she delivers to Collier during a stage performance.

Earlier I noted the challenge that filmmakers face in translating Matheson's signature everymen characters to film, and this is often due to incongruous casting choices. The three adaptations of Matheson's novel *I Am Legend* (1954) attest to this, with the everyman timbre of Robert Neville – the lone, neurotic human survivor in a world populated by vampires – repeatedly undermined by characterisation and casting: elder hams (Vincent Price in *The Last Man on Earth*, 1964), superstars (Will Smith in *I Am Legend*, 2007), and elder ham superstars (Charlton Heston in *The Omega Man*, 1971) make for poor everymen.<sup>6</sup> However, the casting of Christopher Reeve, then fresh from his star-making (and typecasting) role in *Superman*, works in *Somewhere in Time*'s favour. The role of Collier appealed to Reeve because he was looking for «[...] something very quiet, something very different» to follow *Superman* (Bouzereau, 2000). Yet the best quality Reeve brings to Collier is the same quality he brought to *Superman*: his earnestness and sincerity. While Reeve became a star because of *Superman*, his was not a particularly showy performance, especially compared to co-stars like Gene Hackman, Ned Beatty, and Margot Kidder. Rather, his sincerity anchors that film and it similarly grounds and makes feasible the events of *Somewhere in Time*. He does not entirely persuade in earlier scenes where he displays apathy, but fares a great deal better depicting

---

<sup>6</sup> Matheson was particularly critical of Price's casting in *The Last Man on Earth*, believing «Price was totally wrong for it» (qtd. in Bradley, 2010: 122). One can only imagine what sort of Neville Arnold Schwarzenegger would have made in Ridley Scott's mooted film of *I Am Legend* in the 1990s (265).



a man in love. Some critics, blinded by his iconic turn as the Man of Steel, were not convinced by his change of direction. Roger Ebert (1980), for instance, felt Reeve was «[...] not particularly convincing in it. He seems a little stolid, a little ungainly.» However, this ungainliness is appropriate to the character. Collier is literally out of time and out of place. As Szwarc (2000) observes, Reeve does not blend easily into the period setting like Christopher Plummer, but rather resembles a «[...] bear in a China shop» in that environment. This highlights his disconnection from the setting, and even affords Reeve, as he later noted, a chance to indulge some of his Clark Kent goofball shtick as he adapts to his new environment (Bradley, 2010: 226).

In his lukewarm review, Ebert (1980) also compared *Somewhere in Time* unfavourably to Nicholas Meyer's *Time After Time* (1979), a time travel film about H.G. Wells and Jack the Ripper in modern day San Francisco released the previous year. In particular, Ebert criticised what he perceived as *Somewhere in Time*'s lack of playfulness with its time travel gimmick. I would disagree with Ebert on two counts. Firstly, *Somewhere in Time* is more closely bound to romance genre conventions than Meyer's headier blend of thriller, romance, comedy and fantasy, and his unfavourable comparison is unfair on that basis. Secondly, the film does indulge in some playfulness, much of it based in comedy of errors. For example, when Collier first awakens in the past, he finds himself in someone else's hotel room in the thick of an argument and must sneak out unnoticed in the tradition of drawing room farce. In addition, the period wardrobe Collier selected in the future turns out to be anachronistic by at least a decade, he cuts his face badly when attempting to shave with a traditional razor for the first time (also a gag in the novel; Matheson, 1980a: 214–215) and his attempts at speaking and acting old-fashioned often miss the mark (and provide plum opportunities for Reeve to indulge in his Clark Kent shtick). As Szwarc (2000) notes, «[w]herever possible, we injected lightness into it» to offset the heavier dramatic content to follow. These scenes exemplify this intent.

Matheson's novel is more concerned with character than the politics and logistics of time travel. He once observed: «Through the years I have been able to get more and more into character, but I never went into stories based on characters. I went into the stories based on a story idea. Then I put characters in the story that I hoped would be believable and realistic» (qtd. in Myers, 2011). This was also the case with *Bid Time Return* – the idea evolved from seeing a picture of stage actress Maud Adams similar to the picture of McKenna that is central to the story (Bradley, 2010: 220). However, Collier and, to

a lesser extent, McKenna are the focal points of the novel, just as Scott Carey is *The Shrinking Man's* focal point and Robert Neville is *I Am Legend's*. Even so, Matheson devotes some of the book to meditating on the possibilities of time travel. He explores theory related to time travel early in the novel via Collier's research, and later has Collier muse on differences in conduct and culture between eras. For example, a joke is made at the expense of the journalism of the period – «*The Wretched Sentenced to Six Years in Prison*. There's what I call objective journalism» (Matheson, 1980a: 213) – and elsewhere he ponders where the great figures of the era and near future are currently located:

Einstein is a teenager in Switzerland. Lenin is a young lawyer, his revolutionary days far ahead of him. Franklin Roosevelt is a Groton student, Gandhi a lawyer in Africa, Picasso a youth, Hitler and De Gaulle schoolboys. Queen Victoria still sits on the throne of England. Teddy Roosevelt has yet to charge up San Juan Hill. H.G. Wells has only recently published *The Time Machine*. McKinley has been elected this very month. Henry James has just fled to Europe. John L. Sullivan is newly retired from the ring. Crane and Dreiser and Norris are, only now, beginning to evolve the realistic school of writing. And, even as I write these words, in Vienna, Gustav Mahler is commencing his duties as conductor of the Royal Opera (Matheson, 1980a: 187–188).

*Somewhere in Time* likewise concentrates on character but also entertains a number of time travel possibilities, many invented specifically for the screen story. These ideas and plot points are set up in the earlier contemporary-set section of the story and pay off later in the period setting. For example, as mentioned earlier, both McKenna and Collier listen to Rachmaninoff in the present; as the film later reveals, it is Collier who introduces her to this particular melody – his *Rhapsody on a Theme of Paganini* (Op. 43, Variation XVIII) – in the past when he whistles it during their time together. As also mentioned earlier, the senior McKenna gives Collier a pocket watch in the present. Collier, in turn, takes the pocket watch back through time with him and leaves it in the past, enabling her to give it to him in the future. While the watch is also present in the novel, it is simply a gift from McKenna in the past and is not invested with any thematic or temporal significance. Also invested with greater thematic and temporal significance in the film is McKenna's photograph. The film depicts the taking of this photograph in the past, and Collier is present when it is taken. McKenna looks and smiles directly at him as it is being taken, meaning that when he falls for this image in the future he is falling for a gaze intended specifically for him. Another invention of the film is

the character Arthur, whom Collier meets in the present as a senior member of the Grand Hotel's staff and encounters in the past as a child. Finally, where in the novel it is a random modern penny which Collier discovers in his clothing that ruptures his connection to the past and propels him back to the present, in the film it is Collier himself who secretes the anachronistic coin in his outfit, which lends the tragedy of their separation a sardonic, self-defeating quality. These setups and payoffs attest to the film's moderate fascination with the story's time travel mechanics.

#### BACK TO THE FUTURE

The discussion up until this point has focused on various creative choices made in translating *Bid Time Return* to film. The rationales behind these decisions – streamlining the narrative, finding cinematic equivalents or alternatives for certain themes and scenes from the novel – are not unique to this specific instance of adaptation. However, they are representative of Matheson's savvy and sophistication as an adapter of source material – whether his own or that of others, such as his adaptations of Edgar Allan Poe for Roger Corman<sup>7</sup> – and the insights which his dual professions as screenwriter and novelist (as well as short story author) gave him into the strengths and weaknesses of both mediums. In this final section, however, I turn to a fundamental deviation – in narrative, tone and ideology – of *Somewhere in Time* from its source material, one which marks the film as a critical transformation of its source text and an exemplar of infidelity as an asset in the realms of both adaptation and adaptation discourse.

Of the two texts discussed here, *Somewhere in Time* is the more conventional romantic drama. Where *Bid Time Return*'s neurotic narration provides the book with an anchor of sorts, *Somewhere in Time* is a purer cut of romantic melodrama, albeit a cut above a time-travelling Nicholas Sparks weepie. Still, at several points throughout the novel Matheson's neurotic narration gives way to soppiest sentiments, notably when Collier and McKenna are reunited following a contrived separation. After spending a day bonding, Collier is abducted during McKenna's stage performance by thugs working for Robinson. He escapes and believes her gone, only for them to be reunited. They proceed to reveal the depths of their feelings for each other, which is where

---

<sup>7</sup> While Corman's popular Poe films were often critically maligned on and after their release (e.g. Gifford, 1973: 190; Hutchinson & Pickard, 1983: 105), a number are considered classics today and are often included in volumes celebrating the greatest horror films (e.g. *Empire*, 2000; Schneider, 2009).

Matheson indulges his syrupy side. This syrupiness is prelude to a devastating blow, and indeed makes the blow all the more devastating when it arrives, yet high reader tolerance is required for prose like «[h]er childlike laughter so delighted me. I thought my heart would burst from happiness» (Matheson, 1980a: 296). Suffice to say, Matheson is better suited to neurotic, sardonic protagonists than love-struck, elated ones.

Even so, amidst these exchanges Matheson tempers the sentiment by subtly foreshadowing the couple's eventual permanent separation, with McKenna repeatedly expressing anxiety that they will be torn apart. Collier and McKenna also consummate their relationship multiple times, which is likewise ominous of events to come, at least for readers familiar with Matheson's work. Though he downplays its significance to his writing (Bradley, 2010: 180), sex is a recurring theme in Matheson's literary work. *Earthbound* (1982) and *Hell House* (1971) are notable examples, albeit heavily concerned with sexual monstrosity, and both *The Shrinking Man* and *I Am Legend* feature lead characters frustrated by the absence of sex in their lives and the impotence borne by their situations (shrinking in the former's case, lack of companionship in the latter's). While romantic rather than sexual love is the focus of *Bid Time Return*, Collier's sexual yearnings are hinted at throughout. For example, when he watches McKenna perform barefoot on stage he excitedly thinks «[h]er feet are bare! [...] How can the sight of her *feet* excite me? I've seen women at beaches, almost naked. Nothing. But those unclothed feet – *her* feet. It's incredible» (Matheson, 1980a: 249). Yet like those works alluded to above, little good stems from sexual desire or success.

After their night of passionate conversation and lovemaking, Collier has an altercation with Robinson. Following that, the proverbial penny literally drops. Collier discovers the aforementioned anachronism in his suit and is thrust violently back to the present day. As he bitterly muses, «[a] flipped penny had brought me to San Diego in the first place. A penny had taken me to her. A penny had taken me away» (Matheson, 1980a: 312). He laments, «Elise was gone. I had found her but now she was lost. Done. What I had read in those books [about her being heartbroken, growing old and dying alone] was true. Done. None of them would be rewritten now» (311). Indeed, far from being rewritten as he had hoped, what happens according to those history books will transpire precisely because of Collier, his courting of her, and his violent separation from her, investing the tragedy with a cruel irony.

However, *Bid Time Return* creates ambiguity around whether Collier even returned to the past or not. In regards to narrative logic, two key things

invalidate Collier's reminiscences. Firstly, as indicated previously the sections of the novel written in the past are longer and more elaborate than those composed in the present; however, it is unfeasible that such lengthy passages could be written in the short spaces of time available to the narrator. Secondly, once in the past the constantly introspective narrator does not at any point contemplate the fact he has a brain tumour and, despite reaching McKenna, will have little time with her. Indeed, at one point he muses «[...] one day, when we have gotten old together, I will tell you how [Mahler's] Ninth Symphony helped bring us together» (Matheson, 1980a: 300). Implicit in this is the possibility that his journey to the past is merely a hallucination or a psychological retreat, a mechanism of escape and denial. This idea is foreshadowed in brother Robert Collier's opening to the manuscript, and further substantiated in his postscript, which elaborates in detail how Collier would have constructed the fantasy of his romance with McKenna.<sup>8</sup> It is a cold splash of water on the reader, following the cold splash that was Collier's violent return to the present. However, it is ultimately for the reader to decide whether to interpret Collier's journey to the past as delusion or genuine, and in doing so whether they choose to invest in the fantastical or real scenario. Robert himself expresses for his lost brother a kernel of hope that the events of the novel did transpire: «[p]art of me wants very much to believe that it was not a delusion at all. That Richard and Elise were together as he said they were. That, God willing, they are, even now, together somewhere» (316).

In its final scenes, *Somewhere in Time* speaks to this romantic impulse. The film posits that Collier really does go back in time to see McKenna, is forced violently back to the present, and is reunited with her in the afterlife, with no element of doubt, however obscure, generated. In doing so, the subplot of Collier's brain tumour is completely jettisoned, partly because, as Szwarc has remarked, «[...] on film terminal illnesses do not do well» (Bouzereau, 2000). While the success of *Love Story* (1970) – a romantic film featuring illness, death and separation, and one of the biggest commercial successes of the previous decade – is at odds with Szwarc's comment, this creative decision was nonetheless consistent with the Hollywood culture of the time, as will be discussed shortly. In light of the film's revised ending, the novel's framework as a manuscript with an opening and postscript by the narrator's brother is also abandoned. While films depicting manuscripts from the dis-

---

8 Those aforementioned instances of McKenna fearing their separation could also be interpreted, in psychoanalytic terms, as Collier's unconscious mind intruding on his fantasy and warning of its impending collapse.

tant or recent past being read in the present are common – see, for example, romantic drama *The Bridges of Madison County* (1995) and fantasy adventure *John Carter* (2012) to name just two – this device can sometimes minimise the impact and immediacy of the storytelling. It is precisely these qualities – impact and immediacy – which first attracted Matheson to film and television. According to the author, these mediums were attractive «[...] because of their immediacy. I mean there’s nothing like reading a good book, but a film hits you right in the face» (qtd. in Bradley, 2010: 4). While *Bid Time Return*’s inherent textuality as an autobiographical record and fantastical construction is central to its meaning, it is not, as the aforementioned popular clichés about cinema noted by Hutcheon (2006: 56–67) suggest, necessarily suited to a medium that thrives on action and exteriority. Moreover, translating the story to film using the novel’s framework would have resulted in its events being strictly bound to the perspective and fate of the manuscript’s author – hence robbing McKenna of the moments of agency the film provides her – as would its denouement. Instead, Matheson reinvents the novel’s denouement in a way better suited to the story’s new medium.

In the film, the novel’s dialogue-heavy scenes and multiple sexual encounters between Collier and McKenna following their initial separation and reunion are shaved down to one conversation – culminating in his return to the past – and one sexual encounter before it, which is consistent with the economical streamlining of certain events discussed previously.<sup>9</sup> Their intercourse transpires off-screen, glimpsed only briefly through lacy curtains. Director Szwarc (2000) believed that showing sex between Collier and McKenna would «[...] take away the ethereal quality» of their romance and the «[...] very idealistic view of love» that the film posits. Similarly, Reeve felt «[i]t would have been in very poor taste» to depict their love scene (Bouzereau, 2000). This emphasis on romantic purity is somewhat at odds with Matheson’s repeated use of sex as a narrative and thematic trope in his literary work and reinforces that the film is of a tamer, more romantic stock than its source novel.<sup>10</sup>

In Matheson’s novel McKenna is asleep when Collier is thrust back to the future, but she is awake and they are conversing when it transpires in the screen story. This choice invests the scene with greater dramatic effect than if

---

<sup>9</sup> To this effect, it also jettisons the novel’s altercation between Collier and Robinson.

<sup>10</sup> On a side note, the film preceded another science-fiction film about a man who travels through time after falling in love with a woman’s photograph: James Cameron’s *The Terminator* (1984). While Szwarc and Cameron’s films are wildly different aesthetically, both feature doomed but transcendental romances.

Collier were alone. Moreover, where in the novel McKenna repeatedly expresses concern that they will be separated, ensuring the spectre of potential loss looms over the narrative, it is not foreshadowed in the film, making their separation all the more abrupt and unsettling. Szwarc's directorial choices make their separation even more dramatic and jarring: the camera adopts Collier's point of view and pulls away from McKenna as she screams his name repeatedly, pulling further and further away until the screen is pitch black. Following his return to the present, Richard attempts to will himself back to the past but is too emotional and exhausted. He loses his reason to live and falls into a catatonic state, and then, as Reeve describes it, «[...] dies of a broken heart» (Bouzereau, 2000).

It is at this point that *Somewhere in Time* deviates most significantly from its source text. Liberated from the novel's framing device, terminal illness subplot, and narrative ambiguity, the screen story embraces the romantic impulse expressed in Robert Collier's epitaph to his brother in the novel, depicting the lovers' reunion in the afterlife. Like the scene described above, the camera once again adopts a first person perspective, albeit this time of Collier's spirit. The spirit retreats from Collier's lifeless body and moves towards an otherworldly white light, where it is reunited with McKenna to the accompaniment of John Barry's lush musical score. In his commentary Szwarc (2000) describes this sequence as «[...] going into another dimension» (as Scott Carey does in *The Shrinking Man*), yet the bright whiteness of the set conforms to fairly widespread Christian conceptions of the afterlife.

*Somewhere in Time* may not be quite as syrupy as *Bid Time Return*'s syrupiest prose, but due to this revised ending it is ultimately more conventionally romantic. In jettisoning Collier's illness and the shadow of doubt it casts over the narrative's credibility, in perpetuating the purity and genuineness of its lovers' romantic union, and in depicting their reunion in a realm unshackled of the parameters of earth and time, the film perpetuates the romantic inclinations that Matheson's novel ultimately and quite deliberately undermines. In light of this fundamental difference between novel and film, it could be argued that the film undermines its source text. However, it is reductive and reactionary to dismiss the ending as a betrayal or cheapening of the source material. Rather, it is far more rewarding to look at these decisions as constituting a transformation of the source text, a re-interpretation of it for a different medium and climate. The film's immediate cinematic context is especially revealing. As mentioned earlier, *Somewhere in Time* was produced in the wake of fantastical juggernauts like *Star Wars*, *Close Encounters of the Third*

*Kind*, *Star Trek: The Motion Picture*, and *Superman*. Its year of release also marked the release of further colourful franchise-minded spectacles like *The Empire Strikes Back* (1980), *Flash Gordon* (1980), and *Superman 2* (1980), also headlined by Reeve.<sup>11</sup> *Somewhere in Time* is a more muted affair than any of these films – and undoubtedly suffered financially for this – yet with its revised happy ending and elimination of Collier’s illness it reflected the growing «[...] process of disengagement and retreat» in American cinema in the aftermath of *Star Wars*, as noted by Peter Hines (1999: 59). The transition from the politically-minded, auteur-driven American cinema of the 1970s to the lightweight, populist American cinema of the 1980s is an oft-told tale (e.g. Biskind, 1998), and its clichéd seams are evident: as Tom Shone (2004: 9) points out, there were enough populist blockbusters in the early 1970s – like *Airport* (1970), *The Sting* (1973), and *The Towering Inferno* (1974) – to undermine the cliché of the auteur-driven American cinema that abruptly ended with the arrival of Luke Skywalker. Nonetheless, the novel *Bid Time Return*’s ending – where Collier is separated from McKenna, dies, and it is revealed his journey through time and romance were merely hallucinatory – would not have been out of place in the early-to-mid 1970s American cinema, given the tragic ending of *Love Story* or the pessimistic endings of *The Godfather Part II* (1974), *The Parallax View* (1974) and *Network* (1976), to name a few signature films from the era. By 1980, however, this ending would have flown contrary to the reigning cultural and cinematic tide, as studio politics surrounding the endings of *Blade Runner* (1982) and *Brazil* (1985) within the next few years would attest. *Somewhere in Time*’s denouement was thus consistent with the Hollywood culture of the time, and it is more rewarding and educational to regard this denouement as an informed re-interpretation reflecting its cultural context than simply as a commercially mercenary betrayal of the source text (which, given the film’s disappointing box office, holds little weight).

Tweaking source texts to match the aesthetic strengths of cinema is a storytelling necessity. The utopian notion of a definitive adaptation of a book or short story on screen is naïve and does not take into consideration the subjective thrust of the reading experience. Brian McFarlane (2007: 15) rightly notes that «[...] every reading of a literary text is a highly individual act of cognition and interpretation. » In other words, all readers digest and imagine the same text in different ways, and because an adaptation is ultimately a single reading of a text the idea of an authoritative adaptation of

---

11 Szwarc, as director of sequel *Jaws 2* (1978) and spinoff *Supergirl* (1984), also contributed to this bombastic franchise culture.



any work is misguided. As I have discussed at length elsewhere (Kooyman, 2013), the discourse surrounding film adaptations of literary works, both within academia and in the popular consciousness, has long been hampered by the equation of fidelity with successful adaptation and infidelity with unsuccessful adaptation. Thomas Leitch (2008: 64) characterises the field of adaptation studies especially as «[...] still haunted by the notion that adaptations ought to be faithful to their ostensible sourcetexts.» Robert Stam (2005a: 14) advocates for «[...] mov[ing] beyond the moralistic and judgmental ideal of fidelity», while Julie Sanders (2006: 20) suggests that often «[...] at the very point of infidelity... the most creative acts of adaptation» can emerge. To damn film adaptations of literary works for their digressions is reactionary and reductive. To understand and illuminate a film adaptation's digressions in tone, ideology and narrative denouement via reference to its broader cinematic context, and consequently to read an adaptation as a transformation of its source, is far more valuable. *Somewhere in Time* attests to this. While it is undoubtedly a more conventional romantic drama than *Bid Time Return*, it also represents a successful adaptation of this source text once fidelity is jettisoned as a criterion for success. The screen story adapts much of the source faithfully, streamlines narrative incident where necessary, and finds cinematic equivalents for aspects of the novel – its interiority of characterisation, its inherent textuality – difficult to translate to screen. More importantly, it critically assesses the suitability of certain aspects of the novel – specifically its denouement – for film and opts to re-interpret and transform them. The film thus exemplifies Matheson's savvy as adapter (as well as director Swarc's) and reinforces that fidelity is not the crux of successful adaptation.

#### BIBLIOGRAPHY

- BOUZEREAU, Laurent (dir.) (2000): «Back to *Somewhere in Time*», *Somewhere in Time*, DVD, Universal, U.S.A.
- BISKIND, Peter (1998): *Easy Riders, Raging Bulls*, Bloomsbury, London.
- BRADLEY, Matthew R. (2010): *Richard Matheson on Screen: A History of the Filmed Works*, McFarland, Jefferson NC.
- EBERT, Roger (1980): «*Somewhere in Time* (1980)», *Roger Ebert.com*, available in <<http://www.rogerebert.com/reviews/somewhere-in-time-1980>> [10 December 2013].
- EMPIRE (2000): *Empire: The Greatest Horror Movies Ever*, n.º 1, Wisecrack Productions.

- FRUS, Phyllis & Christy WILLIAMS (2010): «Introduction: Making the Case for Transformation», in Phyllis Frus & Christy Williams (eds.), *Beyond Adaptation: Essays on Radical Transformations of Original Works*, McFarland, Jefferson NC, pp. 1–18.
- GIFFORD, Denis (1973): *A Pictorial History of Horror Movies*, Hamlyn, London.
- HINES, Peter (1999): «The Politics of Disengagement», *Independent Filmmakers*, November, pp. 58–60.
- HUTCHEON, Linda (2006): *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- HUTCHINSON, Tom & Roy PICKARD (1983): *Horrors: A History of Horror Movies*, Wattle Books, London.
- KING, Stephen (1981): *Danse Macabre*, Everest House, New York.
- KOORYMAN, Ben (2013): «The Pedagogical Value of Mary Shelley's *Frankenstein* in Teaching Adaptation Studies», in Aalya Ahmad & Sean Moreland (eds.), *Fear and Learning: Essays on the Pedagogy of Horror*, McFarland, Jefferson NC, pp. 245–263.
- LEITCH, Thomas (2008): «Adaptation Studies at a Crossroads», *Adaptation*, no. 1.1, pp. 63–77.  
<<http://dx.doi.org/10.1093/adaptation/apm005>>
- MATHESON, Richard (1980a): *Somewhere in Time* (first pub. *Bid Time Return*, 1975), Tor, New York.
- MATHESON, Richard (1980b): *Somewhere in Time (Revised Final Draft)*, available in <[http://screenplayexplorer.com/wp-content/scripts/Somewhere\\_In\\_Time.pdf](http://screenplayexplorer.com/wp-content/scripts/Somewhere_In_Time.pdf)> [1 April 2014].
- McFARLANE, Brian (2007): «Reading Film and Literature», in Deborah Cartmell & Imelda Whelehan (eds.), *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 15–28.  
<<http://dx.doi.org/10.1017/ccol0521849624.002>>
- MYERS, Scott (2011): «How they write a script: Richard Matheson», *Go into the story*, available in <<http://gointothestory.blcklst.com/2011/01/how-they-write-script-richard-matheson-html>> [10 December 2013].
- SANDERS, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London.  
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203087633>>
- SCHNEIDER, Steven Jay (ed.) (2009): *101 Horror Movies You Must See Before You Die*, ABC Books, Sydney.
- SHONE, Tom (2004): *Blockbuster: How Hollywood Learned to Stop Worrying and Love the Summer*, Simon & Schuster, London.
- STAM, Robert (2005a): «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», in Robert Stam & Alessandra Raengo (eds.), *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell, Malden, pp. 1–52.
- STAM, Robert (2005b): *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, Blackwell, Malden.  
<<http://dx.doi.org/10.5860/choice.42-6390>>
- SZWARC, Jeannot (dir.) (1981): *Somewhere in Time*, Universal, U.S.A.
- SZWARC, Jeannot (commentary) (2000): *Somewhere in Time*, DVD, Universal, U.S.A.

MISCELÁNEA

---

MISCELLANEOUS



## ESTILIZACIÓN DE LA MONSTRUOSIDAD: NUEVAS CONCEPCIONES DEL SER MITO- LÓGICO Y SU RESIGNIFICACIÓN COMO OTREDAD AMENAZANTE EN SERIES TELEVISIVAS FANTÁSTICAS

ANA KAREN GRÜNIG

Universidad Nacional de Villa María (UNVM)

karengrunig@gmail.com

Recibido: 15-01-2014

Aceptado: 29-04-2014



### RESUMEN

Valorando la potencialidad del dispositivo televisual para propiciar la reflexión acerca de procesos socio-históricos, en el presente abordaje nos interrogamos acerca de la construcción del ser mitológico y su reconfiguración como otredad amenazante en las series televisivas fantásticas *Being Human UK* (BBC Three, 2008-2013) y *Once Upon A time* (ABC, 2011-2013) asumiendo la *estilización de la monstruosidad y/o de la extrañeza* como una novedosa estrategia que propone el diseño de seres sobrenaturales que atentan contra los estereotipos más convencionales y adoptan los cánones de belleza y normalidad establecidos en la sociedad actual.

**PALABRAS CLAVE:** Estilización de la monstruosidad, mitos, otredad amenazante, series televisivas fantásticas.

### ABSTRACT

Recognizing the potential of the televisual medium to encourage reflection about socio-historical processes, we wondered about the construction of the mythological being and its reconfiguration as threatening otherness in the fantastic television series *Being Human UK* (BBC Three, 2009) and *Once Upon A Time* (ABC, 2011-2013). The stylisation of monstrosity and/or strangeness is considered an original strategy to generate supernatural beings that transgress conventional stereotypes and adopt standards of beauty and normality set out in contemporary society.

KEYWORDS: Stylization of monstrosity, myths, threatening otherness, fantastic television series.



## 1. INTRODUCCIÓN

En cualquiera de sus acepciones lo monstruoso constituye una otredad, que por su desconocimiento y el alto grado de extrañeza experimentado por el ser o grupo de pertenencia durante el encuentro con «el otro», resulta amenazante (Boia, 1997; Calleja, 2005; Glockner, 1994; Santiesteban, 2000).

Ante el mínimo riesgo de perder la pretendida estabilidad propia y/o social, se impone la consigna del miedo como un mecanismo que contribuya a efectivizar la identificación del enemigo (Reguillo, 2000), que es invariablemente considerado como un otro-diferente.<sup>1</sup> En consecuencia, tal como afirma Calleja (2005: 11) nos habituamos a proyectar en todo aquel que nos es distante y hostil una mirada deformante y aterradora exagerando sus deformidades y «monstruificándolo». Esta maniobra es ejecutada con frecuencia mediante un sinfín de historias populares de carácter sobrenatural tales como los mitos, las leyendas y los cuentos folklóricos, los cuales son frecuentemente recreados y actualizados por los *mass media*.

Así, la figura del ser monstruoso emerge con gran vitalidad en los relatos fantásticos del siglo XXI ocupando un lugar de privilegio en la serialidad televisiva inscripta en el drama de calidad.<sup>2</sup> En este sentido, se vislumbra la explosión del fantástico como «el género predilecto para reflejar las ansiedades de una sociedad en crisis» (Cascajosa Virino, 2005: 194) en tanto se plantea transgredir las leyes que rigen la normal percepción de la realidad y desestabilizar las fronteras de lo seguro generando, de este modo, un efecto amenazante que lógicamente produce miedo.

---

1 En este estudio la categoría «otro-diferente» alude al otro-mitológico o al otro-monstruoso, y no refiere en ningún caso a la corriente antropológica del evolucionismo que concibe la construcción de la otredad por la diferencia.

2 Bajo tal concepción se hallan comprendidas aquellas ficciones que, en el marco de una lógica metatelevisiva, recuperan la calidad técnica y realizativa propia del arte cinematográfico y que, así mismo, logran alcanzar elevados niveles de audiencia. Entre sus rasgos distintivos identificamos la multiplicidad de tramas, la ambigüedad moral, el protagonismo coral, la hibridación genérica, la autorreferencialidad, fracturas espacio temporales, entre otras (Álvarez Berciano, 1999; Buonnano, 1999; Cascajosa Virino, 2005; Tous Roviroso, 2008).

En este marco, como una operación desorientadora y al mismo tiempo lúdica, el ser monstruoso irrumpe resignificado a través de la ocultación de su verdadera naturaleza y enmascarado bajo la apariencia de un ser humano corriente. Algunos estudiosos vinculan este fenómeno a las consecuencias de los atentados terroristas del 11-S (Pérez Pereiro, 2010), mientras que otros consideran que se trata de una estrategia novedosa que consigue intimidar a un espectador que ya no se sorprende ante amenazas corroídas por su previo conocimiento (Santiesteban, 2000). Lo cierto es que basta realizar un breve recorrido por el drama televisivo seriado de la última década para advertir numerosas producciones que reflejan las angustias de una sociedad que se siente en permanente estado de incertidumbre y amenaza. Uno de los casos más emblemáticos e influyentes en la producción televisiva de los últimos años lo constituye la serie *Lost* (ABC, 2004-2010), la cual no solo manifiesta estados de inseguridad, alerta y miedo desde el contenido temático (como la desconfianza entre los personajes por los «otros» y la incertidumbre acerca de sus destinos) sino también a través del diseño de estrategias de construcción espacio-temporal que dan lugar a la creación de universos alternos y desconocidos (Bort Gual, 2011).

Este fenómeno en el cual la otredad amenazante se encuentra enmascarada tornándose irreconocible a simple vista, se manifiesta mediante una serie de estrategias de representación que convergen en una *estilización de la monstruosidad*, procedimiento que alude a la preeminencia de seres míticos y/o sobrenaturales que, concebidos tradicionalmente bajo una naturaleza monstruosa, son diseñados bajo determinados cánones de belleza, de sentimientos y de valores establecidos en la sociedad actual. Específicamente, la *estilización de la monstruosidad* implica la configuración de seres mitológicos y/o sobrenaturales compuestos a partir de una dualidad identitaria que confluye en un híbrido entre lo humano y lo monstruoso; en consecuencia se instituye un *otro-amenazante* y un *Nosotros-alertas* de manera simultánea.

En este sentido, se erigen relatos que reflejan un nuevo sentido de la alteridad a través de una pronunciada orientación hacia la interculturalidad, la inclusión social y el desdibujamiento de los límites que definen lo bueno y lo malo aceptando lo no-humano como probable e insertándolo en universos diegéticos diseñados bajo las premisas de la «realidad corriente». De esta manera, el relato incluye la otredad sobrenatural relativizando su potencial amenazante, aunque para efectuarlo debe «des-otrerizarlo». Esta estrategia implica la modificación de sus aspectos más convencionales (que lo posicionaban sin duda en el extremo de lo malo, lo bestial y lo peligroso) y la incor-

poración de las características más esperables y estereotipadas del ser humano del siglo XXI.

En este abordaje en particular, pueden dilucidarse diferentes estrategias y recursos que evidencian este fenómeno en las series televisivas fantásticas *Being Human UK* (BBC Three, 2008-2013) y *Once Upon A time* (ABC, 2011-2013). La primera asienta su narrativa en la convivencia de un vampiro, un hombre lobo y un fantasma que se unen en su afán por vivir como si fuesen humanos.<sup>3</sup> Mientras que la segunda, propone un universo en el cual aquellos cuentos mágicos que forman parte de la narrativa infantil global han sucedido en un tiempo inmemorial y cobran vigencia en el mundo que transitamos actualmente. De tal modo, construye dos mundos alternos: el Bosque Encantado, en el cual habitan todos los personajes de los clásicos cuentos de hadas, y Storybrooke, una nueva tierra que la Reina Malvada ha creado como fruto de un aterrador hechizo. Por tratarse de una serie que mixtura lo fantástico con lo maravilloso, hemos colocado el foco de interés en aquellos episodios en los cuales emerge con potencia el componente mítico. En efecto, los capítulos escogidos en este estudio son *Red Handed* (1ª Temporada, cap. 15) y *Child of the moon* (2ª Temporada, cap. 7), los cuales abordan el cuento de Caperucita Roja y su relación con el hombre-lobo/lobo feroz. Concretamente, en la primera temporada Caperucita descubre que ella misma es el hombre-lobo / mujer-loba, mientras que en la segunda temporada teme por su transformación y conoce a su madre quien resulta ser una importante líder de una comunidad de hombre-lobos.

De este modo, presentamos a continuación algunas aproximaciones a partir de las cuales se instituye al otro-mitológico o monstruoso y se lo resignifica como otredad amenazante en las series televisivas fantásticas antes mencionadas.

## 2. ENTRE MONSTRUOS, MITOS Y CUENTOS DE HADAS

Considerando que el presente abordaje propone la *estilización de la monstruosidad* como una estrategia de representación del otro-mitológico reconfigurándolo como otredad amenazante, creemos oportuno apuntar algunas reflexiones vinculadas a las ideas de monstruo, mitos y cuentos de hadas,

---

3 En relación a la selección de los casos para su estudio, debemos aclarar que hemos escogido la serie *Being Human (UK)* y no su versión norteamericana *Being Human (EE.UU.)* en tanto percibimos que constituye una reproducción bastante similar aunque más extendida de su original; en ese sentido, consideramos que no aporta modificaciones notables que nutran la reflexión.



así como el modo en el cual cobran nuevas significaciones en las series escogidas para el análisis.

En primer término, convenimos en que tanto los mitos como los cuentos y los agentes cargados de monstruosidad son asumidos como una construcción cultural. En efecto, es habitual que tales categorías sufran incalculables modificaciones originando múltiples versiones en función al contexto socio-histórico en el cual tengan vigencia, tal como las efectuadas por las series *Being Human UK* y *Once Upon A Time* acerca del mito del hombre-lobo, del vampirismo, de los fantasmas y del cuento Caperucita Roja.

Si bien no hay mayores acuerdos que demarquen las definiciones de los mitos, los cuentos y los monstruos, es notable como las diversas posturas circundan la discusión sujetándose a determinadas relaciones dicotómicas tales como realidad-ficción, ciencia-fe, natural-sobrenatural, racional-irracional, sagrado-profano, normal-anormal, humano-bestial o naturaleza-cultura, entre otras que ayudarían a comprender el mismo.<sup>4</sup>

Así, por un lado lo monstruoso es siempre concebido como una otredad, que puede asumirse como un ente diferente en tanto el observador se auto reconozca como el único patrón y modelo de referencia en términos de «normalidad».<sup>5</sup> En este sentido, actúa por contradicción, puesto que debe alterar lo regular para dar lugar a un único espécimen a partir de la convivencia de naturalezas contrapuestas (Río Parra, 2003). Teniendo en cuenta que la irrupción de lo «anormal» genera desconcierto y extrañeza en la conciencia receptora, lo monstruoso resulta amenazante. En consecuencia, ante la conciencia del peligro es habitual adjudicar al otro-diferente todo tipo de carga negativa, demonizándolo y monstruificándolo (Calleja, 2005).

Desde esta perspectiva, la existencia del ser monstruoso exige una creencia en la probabilidad del acontecer sobrenatural o no-humano, como así también requiere de un reconocimiento de su extrañeza y la inmediata toma de conciencia del peligro que lo monstruoso transmite. Tal como señala Santiesteban, *El temor al monstruo es vital para su existencia* (2000: 124).

Ahora bien, en las series televisivas *Being Human UK* y *Once Upon A Time* lo monstruoso funciona como la matriz del relato, ya que más allá de

4 Resulta digno de señalar para este estudio que tal tipo de conciliación de órdenes contrarios prevalece también en las categorías definitorias de los relatos fantásticos y de los estudios antropológicos, con lo cual, si se entrecruzan recíprocamente dichas relaciones dicotómicas, pueden potenciarse y profundizar así la comprensión del fenómeno en su conjunto.

5 Esta afirmación alude al etnocentrismo como una condición necesaria de la alteridad. Concretamente, en un encuentro con el otro-diferente el observador tiende a considerarse un ser superior; por lo tanto, se auto concibe como modelo de referencia para poder aprender al otro como una otredad propiamente dicha (Krotz, 2004).

contener personajes de esencia bestial como un vampiro, un fantasma, un hombre-lobo y una mujer-loba respectivamente, se cuestionan las categorías preestablecidas de normalidad y anormalidad dotando de un carácter ambiguo a la noción de alteridad.

Específicamente, en *Being Human UK* los protagonistas se reconocen como una otredad amenazante pero, como reniegan de ello, deciden enmascararse. La tensión se expande cuando los personajes deben decidir si permiten que emane su instinto bestial o si se auto controlan en su afán de vivir como humanos. Con lo cual la identidad monstruosa de los personajes funciona como el conflicto dramático medular de la trama seriada.

En el caso de *Once Upon A Time* lo monstruoso se manifiesta explotando el temor de lo desconocido. La ocultación de la naturaleza monstruosa de Caperucita no solo se encuentra en la comunidad sino también en el propio personaje. En Storybrooke, Rubi (Caperucita hechizada) ignora su identidad debido al conjuro de la Reina Malvada; pero en el Mundo Encantado es Abuelita quien engaña a todos los personajes de la diégesis –especialmente a Caperucita– ocultando que la joven se convierte en hombre-lobo/mujer-loba durante todas las noches de luna llena. La revelación de semejante secreto origina un personaje que padece su destino al mismo tiempo que intenta reconstruir su propia identidad, que de cualquier modo es siempre una otredad (en algunas ocasiones amenazante y en otras, protectora).

Por otra parte, el conocimiento público de los monstruos divulgado a lo largo de la historia de la civilización puede ser objetivado en tanto funcionan como personajes de un relato. Estas narraciones pueden hallarse bajo la forma de cuadernos de viaje, de diarios de campo, de bitácoras, etc., realizados durante expediciones viajeras o estudios antropológicos; pero también, pueden consistir en historias de ficción con grandes componentes fantásticos y maravillosos como los mitos, las leyendas y los cuentos folklóricos o los clásicos cuentos de hadas.

En cuanto a los mitos, deducimos que son ante todo sistemas inteligibles que proveen explicaciones que desde la lógica racional y la realidad empírica son imposibles de ofrecer. En efecto, la gran mayoría de los estudiosos acuerdan en que un mito es una narración tradicional cimentada culturalmente, transmitida de generación en generación y perdurable en el tiempo; igualmente, intentan brindar explicaciones acerca del origen de diversos fenómenos, naturales o morales, o bien de lugares, del hombre mismo y del universo en cual éste vive. Asimismo, parecen transcurrir en un pasado atemporal (vinculado al tiempo de los orígenes) y suelen referir a un espacio distinto del

cotidiano aunque reproducen determinadas referencias culturales de la sociedad en la que tienen vigencia (Colombres, 1994-1995; Elíade, 1991; García Gual, 1987; Herrero Cecilia, 2006; Kirk, 1985).

Pues bien, las series escogidas para el análisis recuperan los mitos del hombre-lobo, del vampirismo y de la vida después de la muerte; es decir, mitos acerca del hombre mismo y de la imagen distorsionada que éste puede asumir. En este sentido, los monstruos o entes sobrenaturales que integran dichos relatos son concebidos como un espejismo o reflejo de lo más terrorífico y temible del ser humano (Boia, 1997; Calleja, 2005; Río Parra, 2003). Así, las modalidades que el hombre puede comportar van adecuando sus cristales a diferentes períodos y lugares. Precisamente, el anclaje temporal colocado en la actualidad que las series efectúan en mitos que poseen referencias en tiempos remotos, así como la des-otrerización del ser mitológico o monstruoso a través de su estilización física, ética y moral, insinúa la propagación de un nuevo sentido de la alteridad cuestionando los prejuicios que determinan la concepción del otro-diferente.

Otra dimensión significativa que envuelve la idea de mito y que, según nuestro criterio, constituye una de las cuestiones esenciales que lo distingue de los cuentos populares y los cuentos de hadas, es su existencia real o inventada. De las múltiples perspectivas teóricas al respecto, coincidimos con Elíade (1991), quien argumenta que si bien el mito no habla de lo que ha sucedido realmente, intenta explicar acontecimientos o fenómenos que en verdad existen. Por ejemplo, el mito que explica el origen del mundo es verdadero en tanto el mundo existe en la realidad de las sociedades. En cambio, el cuento folklórico o popular es experimentado como una historia inventada que, aunque pretenda imitar la realidad, siempre predomina la conciencia de su carácter ficticio.

Una de las variantes que pueden asumir los cuentos folklóricos o populares son los cuentos de hadas. Al igual que los anteriores, consisten en relatos falsos e irreales aunque entre sus personajes deben hallarse seres monstruosos y/o sobrenaturales. Asimismo, más allá de las finalidades primordiales que posea, como la sátira, la aventura, la enseñanza, la ilusión, o la suma de todas ellas, estos cuentos hacen uso del poder de la magia como un componente fundamental que en ningún caso debe burlarse ni ridiculizarse (Tolkien, 1998). Bien por el contrario, la magia exige respeto y seriedad, porque, tal como lo mencionan reiteradamente a lo largo de toda la serie *Once Upon A Time*, «toda magia tiene un precio» y como tal puede brindar extraordinarias soluciones o puede dar a luz a la mayor de las oscuridades.

Tal como lo citamos previamente, *Once Upon A Time* recupera los clásicos cuentos de hadas y los adapta a la cultura del espectáculo del nuevo milenio. En los episodios escogidos, se aborda el cuento Caperucita Roja en una fascinante y original mixtura con el mito del hombre-lobo/mujer-loba.

Como sabemos, este cuento es uno de los que más se ha adaptado a distintas regiones y épocas pasando por las famosas publicaciones de Perrault y de los Hermanos Grimm hasta otras versiones con vestigios en tiempos remotos en las que podrían existir referencias a un hombre-lobo que posteriormente fue sustituido por el lobo feroz.<sup>6</sup>

Ahora bien, recuperando la premisa aludida inicialmente en relación al carácter cultural que admiten los monstruos, los mitos y también los cuentos de hadas, sostenemos que las diversas versiones de este cuento erigen novedosas significaciones que responden a determinadas vicisitudes contextuales. Así, la versión publicada por Charles Perrault en 1697 representaba una metáfora de lo sexual (luego ensayada en el campo del psicoanálisis) mientras que la propuesta infantil de los Hermanos Grimm de 1812 lo convierten en un cuento de hadas que reproduce de manera sobrevalorada la estructura familiar fundada en una imagen patriarcal y la obediencia como la senda adecuada que conduce hacia el final feliz.

Por su parte, desde una concepción teórica de género, Catherine Orenstein (2003) considera que Caperucita Roja en todas sus representaciones denota una insinuación sexual en la cual, ingenua y tentadora, cae en las garras de un lobo sediento. Ello podría advertir el sello que este cuento imprime en una sociedad que se halla debatiendo por la igualdad de género a través de la aparición en los medios de comunicación de cientos de Caperucitas desde una mirada vengadora y justiciera.

Dicha reflexión resulta muy significativa si pensamos que la serie *Once Upon A Time* (1ª Temporada, cap. 15; 2ª Temporada, cap. 7) nos presenta una Caperucita sexy, provocadora y osada que no recuerda a la niña tímida e ingenua que vivía en ese mundo inmemorial al que ya no podrán regresar. Pero además, la serie nos muestra ese universo en el que habitaban todos los personajes de los cuentos de hadas; allí Caperucita vuelve a desafiarse, porque no solo es una joven atractiva e indefensa sino que es simultáneamente el lobo-feroz/mujer-lobo. Es decir, mientras la mayoría de las versiones acreditadas de Caperucita Roja conservan las figuras centrales del relato (Joven-Lobo-

---

<sup>6</sup> Existen registros de un cuento de tradición oral que describe las aventuras de una niña y su relación con un *bzou*, una especie de hombre-lobo. Sin embargo, tal narración no imprime la alta carga dramática de las versiones que circulan con mayor frecuencia en la actualidad (Guàrdia Calvo, 2007).

Abuela) aún modificando sus apreciaciones, la propuesta de *Once Upon A Time* complejiza su estructura combinando dos personajes centrales que originan un híbrido entre Caperucita, el lobo feroz y un hombre-lobo resignificado bajo la imagen de una mujer-loba. Explícitamente, la serie constituye un relato en el cual se desgarran las fórmulas tradicionales consiguiendo acrecentar el desconcierto y el interés del espectador más experimentado.

Más allá de las diferencias conceptuales que los mitos y los cuentos poseen entre sí, además de las peculiaridades que asumen en los casos abordados, es preciso tener en cuenta que estos tipos de relatos comparten la labor de «demonizar» o «monstruificar» al otro-diferente volviéndolo profundamente amenazante (Calleja, 2005). Sin embargo, su significativa presencia en el drama seriado de la última década sugiere que tal demonización se relativiza mediante una estilización de la monstruosidad que explicitamos a continuación.

### 3. DESAFÍOS AL GÉNERO FANTÁSTICO EN LA SERIALIDAD TELEVISIVA ANGLOSAJONA

La constitución del ser mitológico y la estilización de la monstruosidad como estrategia delimitadora de un control socio-estético de la otredad amenazante se encuentra comprendida en un proceso que, según nuestro criterio, inaugura otras maneras de concebir al género fantástico y lo desarrolla desafiando algunas de sus propiedades definitorias. Precisamente, advertimos una superación de la conflictiva co-existencia de naturalezas contrarias acaecidas en un universo diegético para sobrevenirse en la constitución primaria y esencialista de los personajes. Es decir, en estas nuevas propuestas, la problematización emanada por la convivencia de fenómenos que corresponden a órdenes contrapuestos como lo natural/sobrenatural, lo racional/irracional, lo normal/anormal, entre otros (Barrenechea, 1996) no sólo acontece en el plano del accionar dentro del mundo diegético, sino que además, opera en la configuración identitaria de los personajes. De manera que estas narrativas constituyen personajes mediante dimensiones propias de la entidad sobrenatural (como el instinto asesino del hombre-lobo o de la mujer-loba, dependiendo de la serie) añadiéndoles rasgos identificables en los habitantes de la sociedad actual. Esto último se manifiesta, por ejemplo, bajo una apariencia estereotipada del joven del siglo XXI o a través del diseño de personajes que atraviesan etapas de rebeldía en una ofuscada búsqueda del querer ser. Si repasamos aquellas categorías acerca de lo monstruoso que lo definen como una existencia plural –dada su conformación muchas veces híbrida– compren-

demos la coherencia interna que posee el relato a través del diseño de este tipo de personajes.

Así mismo, y directamente ligado a este fenómeno, observamos en ambas series televisivas una mutación en el punto de vista de la narración,<sup>7</sup> si lo reflexionamos desde el postulado de Todorov (1970) para quien el fantástico no es más que un estado de vacilación que experimenta el personaje y/o el lecto-espectador ante la irrupción de una extrañeza en un mundo que les resulta familiar. En las series televisivas que abordamos, el punto de vista del relato está situado en un ser extraño, mítico y monstruoso que habita un mundo impregnado de leyes naturales y sobrenaturales al mismo tiempo. En consecuencia, las sensaciones de desconcierto, incertidumbre y miedo, propias del fantástico, se encuentran vinculadas a situaciones de múltiples índoles a las que son expuestos los protagonistas, aunque se observa una fuerte tendencia a la aparición de estas emociones cuando prevalece un acercamiento a la revelación del secreto identitario, ya sea del propio protagonista que aún desconoce su verdadera naturaleza o bien ante una sociedad en la cual se halla enmascarado como un habitante corriente. Esta alusión puede observarse en los dos casos abordados: por un lado, en los minutos finales del episodio n° 15 (1ª Temporada) de *Once Upon A Time*, Caperucita atraviesa una sensación extrema de sorpresa, confusión y angustia al descubrir que ella es el lobo feroz que amenaza a todo el poblado y que acaba de asesinar a su gran amor; es decir, descubre que es una mujer-loba;<sup>8</sup> por otro lado, durante el cuarto capítulo de *Being Human UK* (1ª temporada) Mitchell, el vampiro, es atacado por sus vecinos cuando descubren un video en el que dos de su especie mantienen relaciones sexuales. En este caso, si bien los humanos desconocen que Mitchell es un monstruo, lo rotulan como un otro-amenazante de la estabilidad social pretendida por considerarlo un perverso sexual (nuevamente observamos la monstrificación del otro-diferente). Esta situación no sólo consigue una reacción negativa por parte de los miembros de la comunidad sino que además pone en duda el plan de los protagonistas: en el siguiente episodio George, el hombre-lobo, reclama: «Nos hemos estado engañando al pensar que seríamos aceptados aquí por verdaderos seres humanos, ¡somos monstruos!» (1ª Temporada, cap. 5).

---

7 Cabe aclarar que el *punto de vista del relato* se encuentra determinado por la historia del protagonista, que es en definitiva la que se pretende contar (Del Teso, 2011).

8 Es importante mencionar que en esta serie, la revelación de la «verdadera» identidad de Caperucita genera una rotunda modificación de roles, porque de ser una joven ingenua e inofensiva se convierte en el monstruo más temible del poblado. En este sentido se diferencia de una serie similar como *Grimm* (NBC, 2011-2014) en la cual la revelación del secreto identitario no produce mayor variación de roles más que en lo atinente a consolidar al protagonista como el héroe del relato.

## 4. ESTILIZACIÓN DE LA MONSTRUOSIDAD EN EL PLANO DE LA APARIENCIA

Basta descubrir en la configuración identitaria de los personajes su naturaleza extraña (atendiendo a cualquiera de sus dimensiones físicas, psicológicas y morales) para que sean considerados como una otredad amenazante, lo cual ocurre de inmediato en las dos series en cuestión. Concretamente, la identificación habitual con los personajes se obstruye sólo por situarnos frente a la pantalla con protagonistas como un fantasma, un vampiro y un hombre-lobo o una «mujer-loba», los cuales, desde las leyes que rigen la percepción que poseemos de la realidad, son asumidos como entidades que ponen en peligro la seguridad social pretendida.

Este fenómeno se potencia aun más en tanto prevalece una ocultación de la «verdadera» apariencia de los personajes y de sus metamorfosis enmascarándose bajo un aspecto reconocible como propio de lo humano.

Sin embargo, consideramos que esta otredad amenazante se reduce a partir de una composición fisiológica de los personajes que se asemeja más al prototipo de joven del siglo XXI que al mito tradicional o creencia sobrenatural que encarnan, manifestando así una vigorosa orientación a rejuvenecer y embellecer estas criaturas extrañas. A modo de ejemplo, describimos el caso del vampiro Mitchell presente a lo largo de toda la serie *Being Human UK*, el cual establece un diálogo con el mito que encarna desde una transfiguración en función a los cánones y modelos estéticos de la actualidad. Al respecto, sabemos que la concepción clásica del vampirismo es reconocida por indicios como la delgadez y palidez, los colmillos pronunciados y las orejas puntiagudas, la capa negra de terciopelo –o al menos un atuendo oscuro–, el peinado a la gomina, etc. Sin embargo, el personaje no presenta esos atributos o los mantiene en un grado mucho más leve: posee una tonalidad clara en su piel pero no conserva la palidez de un vampiro como lo reconocemos convencionalmente; viste ropa oscura pero el atuendo corresponde al de un ser humano corriente del mundo actual; es delgado y posee facciones más bien puntiagudas que redondeadas, pero no representa el «modelo» de rostro de un monstruo que se alimenta de sangre humana, etc. De ello podemos reflexionar acerca de la categoría estética que admite lo bestial y elucidar que la simple ecuación del monstruo con la fealdad se vuelve insuficiente.

Siguiendo esta dirección, sostenemos que además de tratarse de una estrategia en pos de elevar los niveles de audiencia, este recurso intenta dar cuenta de dos fenómenos de mayor relevancia para este estudio: por un lado, estas nuevas configuraciones de los personajes abocados a desdibujar cons-

tantemente los límites entre la realidad y la ficción constituye una característica clave en los relatos fantásticos televisivos contemporáneos, particularmente en el drama de calidad. Y por el otro, la atribución a seres mitológicos de determinadas características físicas que son distintivas del joven del nuevo milenio contribuye a potenciar el efecto de verosimilitud necesario en aquellos relatos fantásticos fuertemente instituidos bajo el arte de la «mímesis» (García Ramos, 1987). De manera que los personajes de estas series televisivas reflejan al joven actual sumido en una profunda crisis, envuelto en un mundo cambiante y en el que la supervivencia depende del desempeño individual.

Finalmente, consideramos que el empleo de los *recursos técnicos y realizativos* constituye otra dimensión significativa en la representación del ser mítico como otredad amenazante. En tal sentido, el nivel imagético (sonoro-visual) del relato alcanza un nivel de perfección audiovisual que permite gozar de cada detalle implicado en la coexistencia de lo natural y lo fantástico, no solo en el diseño de universos diegéticos creados con un alto grado de verosimilitud sino también en las instancias de transformaciones antropomórficas sobrellevadas por los personajes. De este modo, las herramientas de la producción audiovisual establecen un canon visual cromático que configura la «notredad» y, simultáneamente, se fusionan enfatizando la *espectacularización del mito o realidad sobrenatural*. Este fenómeno es muy notable en *Being Human UK* cuando a George, el hombre-lobo, no le queda más opción que transformarse en la casa que comparte con sus dos amigos, el vampiro Mitchell y el fantasma Annie (1ª Temporada, cap. 1). Esta escena denota una gran destreza audiovisual para exponer el modo en el que una bestia en su estado natural se manifiesta en un tiempo-espacio representado con un elevado nivel de verosimilitud.

##### 5. OTREDAD AMENAZANTE Y SU DISCUSIÓN CON EL DESTINO

Otra sobresaliente característica destinada a esculpir una nueva concepción del ser mítico o monstruoso puede vislumbrarse en el diseño de personajes que atraviesan profundas crisis de identidad a partir de un permanente cuestionamiento de los ordenamientos éticos y morales esperables en los relatos fantásticos.

Desde esta dirección, a grandes rasgos deducimos que tales conflictos de índole existencial pueden derivarse por dos cuestiones: bien por desconocimiento y ocultación de la propia naturaleza bestial, o bien por la negación



de la identidad que les ha sido impuesta. Seguidamente, explicitamos la manifestación de estas variantes en los casos estudiados.

Por un lado, *Once Upon A Time* (1ª Temporada, cap. 15) quebranta la versión original tanto del cuento como del mito que encarna a partir de una representación de Caperucita Roja como una joven originaria del Bosque Encantado muy amable, ingenua y aventurera, que llega a descubrirse como el animal feroz más temido de la aldea. Mientras tanto, en Storybrooke (un universo figurado bajo las premisas de nuestra «realidad» que la Reina Malvada ha inventado como parte de un hechizo pretendiendo acabar con los finales felices de todos los personajes de los cuentos de hadas) Caperucita Roja presenta una identidad impuesta como «Rubi», una joven bella, sexy y osada que, en pleno ejercicio de la rebeldía, desea escapar de la protección de su abuela explorando nuevos horizontes y añorando un crecimiento personal. Exhibiendo una complejidad narrativa y anunciando un carácter lúdico,<sup>9</sup> la serie efectúa la revelación del secreto identitario al final del episodio.

El desconcierto acaecido por el arrebatación y la ocultación de la verdadera identidad arroja a este personaje a una profunda discusión entre el *querer* y el *deber ser* como bestia y humano; es decir, por un lado aparece un deseo fuertemente vinculado a una naturaleza monstruosa que la alienta a atacar ferozmente a los humanos para alimentarse y por el otro, irrumpe una moralidad de la «notredad interna» que le imprime los límites entre el bien y el mal.

En el caso de *Being Human UK*, la crisis existencial que atraviesan los personajes sobrenaturales se origina a partir de una negación de la identidad. Concretamente, tanto el vampiro, como el fantasma y el hombre-lobo conocen su identidad pero reniegan de ello añorando ser los humanos que en algún tiempo fueron y que, de hecho, en algunos aspectos aún lo son. Como estrategia superadora, deciden ocultarse entre los humanos intentando parecerse en casi todas sus facetas, aunque deben luchar constantemente con la naturaleza bestial que les ha sido emplazada. Un ejemplo muy representativo de ello puede apreciarse en el capítulo nº 4 (1ª Temporada) cuando Mitchell entabla una relación amistosa-paternal con Bernie, un niño del vecindario que sufre

---

9 *Once Upon A Time* se inscribe en un fenómeno metafóricamente denominado como *Series Puzzles*, noción proveniente del ámbito cinematográfico que en un estudio más amplio hemos decidido extrapolar al campo del drama televisivo y que designa al conjunto de producciones que implican la no-linealidad narrativa, la presencia de bucles temporales y la construcción de realidades espacio-temporales fragmentadas en estructuras enigmáticas determinadas por la disposición laberíntica de los acontecimientos. De este modo, las narrativas complejas encuentran su atractivo no sólo en los acontecimientos narrados, sino también en la exhibición de la maquinaria narrativa, que se dispone como un puzzle al que le faltan piezas que el espectador deberá encontrar y ubicar en el sitio correcto (Buckland, 2009; Calabrese, 1994; Mittell, 2006).

de ciertas situaciones de exclusión. El hecho es que mientras comparten un momento juntos jugando a bolos, el niño se golpea y brota sangre en su rostro. Este acontecimiento pone a prueba el instinto del monstruo que en esta ocasión es vencido por lo humano. Es decir, Mitchell consigue resistir la tentación probando que los monstruos también pueden ser compasivos.

De este modo, la profunda pelea interior entre el bien y el mal y el conflicto por mantener el propio «control pulsional» de los personajes, no solo confiere nuevos modos de desentrañar las reglas del género fantástico sino que además se dispone como un mecanismo más para reducir la otredad amenazante, añadiéndole características de una «notredad» en permanente estado de alerta circundante en una sociedad que desconfía tanto del otro-diferente como de sí mismo. Se trata de otro recurso manifiesto de la *estilización de la monstruosidad*, mientras prevalece en el relato una modelación de los personajes míticos o sobrenaturales a partir de sentimientos y valores reconocibles en nuestro mundo actual.

Cabe señalar que esta estrategia se inscribe como una de las características más relevantes del drama de calidad. Nos referimos específicamente a la configuración de los personajes fundados en una ambigüedad moral donde nunca se es «ni tan bueno ni tan malo». En este sentido, consideramos que esta dimensión restituye la posición como otredad amenazante de aquellos personajes fantásticos representativos de seres míticos o sobrenaturales, puesto que si esta ambigüedad genera inseguridad en personajes de cualquier índole, más aún lo provoca en personajes extraños que pueden convertirse en entidades peligrosas y amenazantes.

## 6. CONSTRUCCIÓN DE COMUNIDAD Y LA ESPERANZA DE LA INCLUSIÓN

Ante la tensión generada a partir de la convivencia de dos identidades correspondientes a órdenes contradictorios, en ambas series se observa en los personajes una pretensión de construir nuevas comunidades,<sup>10</sup> motor que se convertirá en un proyecto y estilo de vida.

Partiendo de esta premisa, advertimos la coexistencia discordante de dos universos o comunidades entre los que circulan los personajes: un *mundo interior* y un *mundo exterior*.

---

10 La importancia otorgada al sentido de comunidad puede identificarse también en la popular serie televisiva *Buffy, la cazavampiros* (WB, 1997-2001), en la cual los protagonistas, revelando una adolescencia heroica, descubren que unidos pueden vencer al vampiro enemigo como así también sobrellevar sus respectivos conflictos familiares (Cascajosa Virino, 2006).

Por un lado, el mundo exterior es aquel universo en el cual se presentan situaciones, lugares y demás personajes que poseen características similares a las presupuestas en el mundo corriente. En consecuencia, es en este nivel territorial donde los seres míticos o monstruosos son reconocidos como otredad amenazante.

Y por otro lado, el mundo interior es el que ha sido construido por los propios personajes con nuevas leyes y reglas que les son propias y que, fundamentalmente, se adecuan a sus necesidades existenciales y resuelven las dicotomías que obstaculizan su accionar. Así, presumimos que el relato se desvía del mito convencional en tanto los personajes se alejan (ya sea por voluntad propia o por expulsión) de sus comunidades para formar otras nuevas. Concretamente, en *Being Human UK* a partir del primer capítulo, el fantasma, el hombre-lobo y el vampiro se unen bajo la proposición de seres monstruosos y/o sobrenaturales que quieren vivir como humanos, y entendemos que la materialización de esa comunidad se encuentra implicada en la creación de la morada en la que conviven. En el caso particular de *Once Upon A Time*, si bien la invención de este nuevo universo presentado como «Storybrooke» está a cargo de la Reina Malvada, es Caperucita Roja junto a los demás personajes de los cuentos de hadas quienes crean nuevas normas de convivencia y de aceptación ante la revelación del secreto identitario en un mundo que les ha sido impuesto (1ª Temporada, cap. 22). En este plano es donde los personajes adquieren una importante cantidad de dimensiones representativas de un «nosotros-alertas» que pueden resultar familiares para el espectador de la televisión contemporánea.

Ahora bien, retomando aquel principio elemental del relato fantástico que establece la alteración de las leyes que rigen el «universo real» para generar inestabilidad y producir un efecto de miedo (Barrenechea, 1996; Todorov, 2005; Roas, 2006) percibimos que en las series seleccionadas, los seres míticos y sobrenaturales se configuran como una otredad aún más amenazante cuando son transgredidas las leyes del mundo interior que las del mundo exterior. Esquemáticamente, entendemos que las dos series parten de una situación conflictiva inicial fundada en una situación de inestabilidad y alteración que proviene del mundo exterior. En *Being Human UK* tal situación se manifiesta ante el peligro de ser descubiertos y juzgados como otredad amenazante (1ª Temporada, cap. 4), y en *Once Upon A Time* la situación conflictiva supone la supervivencia en un sitio provisto de un ordenamiento natural contraria a los de su tierra originaria. Sin embargo, cuando esa instancia parece estar superada, el relato efectúa una transgresión de las leyes que los propios perso-

najes han creado como posible resolución de sus conflictos (estrategia que inevitablemente despierta una inseguridad más profunda). Es decir, percibimos un fenómeno en el cual ni siquiera aquello que los propios personajes han erigido es capaz de asegurar su buen accionar ni su estabilidad emocional. Un ejemplo de ello se aprecia en *Being Human UK*, cuando el vampiro Mitchell muerde a la joven Laurent transformándola en un espécimen de su misma raza (1ª Temporada, cap. 1). Esta acción tiene dos profundas consecuencias que acentúan la amenaza. Una de ellas, es que se evidencia la debilidad de Mitchell ante su naturaleza monstruosa, pues no puede dejar de actuar como un vampiro y eso lo hace peligroso. Y la otra es que atenta contra un valor primordial de la historia como lo es la amistad, puesto que Mitchell no sólo ha transformado a Laurent sino que también ha puesto en riesgo el secreto que poseen conjuntamente los demás personajes protagónicos.

Por todo ello, deducimos que este particular tratamiento del factor sociológico en la construcción de los personajes míticos y sobrenaturales constituye un ingrediente fundamental a la hora de relativizar la configuración de los personajes como entidades amenazantes de la estabilidad social, tanto en el mundo exterior como en el mundo interior.

## 7. CONCLUSIONES

*La estilización de la monstruosidad* como una estrategia para enmascarar la otredad amenazante instituye un doble efecto en la producción de miedo. Por un lado, los casos estudiados relativizan el potencial amenazante cuando le añaden al monstruo ciertos valores éticos y morales propios del «nosotros» actual. Sin embargo, cuando la estilización se encuentra vinculada a la funcionalidad estética de estos seres sobrenaturales, los vuelven irreconocible a simple vista entre la multitud de seres humanos, con lo cual el estado de alerta se expande potenciando la amenaza del otro-diferente.

Asimismo, consideramos que estas series televisivas fantásticas reflejan una actitud positiva e inclusiva que acepta la existencia de nuevos seres que ya no son ni humanos ni monstruos, sino más bien la suma de ambos. No obstante, pueden advertirse maniobras desorientadoras exhibiendo un intersticio en el que todo puede suceder.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, J.J., Jeffrey LIEBER Y Damon LINDELOF (2004-2010): *Lost*, ABC Studios, Estados Unidos.
- ÁLVAREZ BERCIANO, Rosa (1999): «Series norteamericanas. La fórmula del éxito», en Lorenzo Vilches (coord.), *Taller de escritura para televisión*, Gedisa, Barcelona.
- BARRENECHEA, Ana María (1996): «La literatura fantástica: función de los códigos socio-culturales en la constitución de un tipo de discurso», en Saúl Sosnowski (ed.), *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- BOIA, Lucian (1997): *Entre el ángel y la bestia. El mito del hombre diferente desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Editorial Andrés Bello, Barcelona.
- BORT GUAL, Iván (2011): «Narrativa a la deriva: de *Perdidos* a la eternidad», *L'Atalante, Revista de Estudios Cinematográficos*, núm. 11 (enero/junio), pp. 52-59.
- BUONNANO, Milly (1999): *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*, Estudios de Televisión núm. 3, Gedisa Editorial, Barcelona.
- BUCKLAND, Warren (2009): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Blackwell Publishing, Estados Unidos.  
<<http://dx.doi.org/10.1002/9781444305708>>
- CALABRESE, Omar (1994): *La era neobarroca*, Cátedra, Buenos Aires.
- CALLEJA, Seve (2005): *Desdichados monstruos. La imagen deformante y grotesca del otro*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- CARPENTER, Stephen, David GREENWALT y Jim KOUF (2011-2014): *Grimm*, NBC, Estados Unidos.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2005): *Prime Time Las mejores series de TV americanas de CSI a Los Sopranos*, Calamar Ediciones, Madrid.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2006): «Miedos y sueños en Sunnydale: una aproximación a Joss Whedon como autor televisivo en *Buffy, Cazavampiros*», *Garza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, núm. 6, pp. 61-82.
- COLOMBRES, Adolfo (1994-1995): «Del mito al cuento», *Oralidad. Rescate de la tradición oral y la memoria de América latina y el Caribe*, Anuario 6 y 7, Editorial Pueblo y Educación, La Habana.
- DEL TESO, Pablo (2011): *Desarrollo de Proyectos Audiovisuales*, Nokubo, Buenos Aires.
- ELIADE, Mircea (1968): *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid.
- GALÁN FAJARDO, Elena (2007): «Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales», *Revista del CES Felipe II*, núm. 7, 2007, disponible en: <<http://hdl.handle.net/10016/5554>> [Fecha de consulta: 08/01/2014].
- GARCÍA GUAL, Carlos (1987): *La mitología: interpretaciones del pensamiento mítico*, Biblioteca de Divulgación Temática/43, Montesinos.
- GARCÍA RAMOS, Arturo (1987): «Mímesis y verosimilitud en el cuento fantástico hispanoamericano», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 16, pp. 81-94.
- GLOCKNER, Julio (1994): «Viejos y nuevos monstruos», *Elementos*, núm. 22, vol. 3, pp. 35-42.

- GUÀRDIA CALVO, Isadora (2007): «Tantas caperucitas como lobos», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 2, disponible en <[http://www.uv.es/extravio/pdf2/i\\_guardia.pdf](http://www.uv.es/extravio/pdf2/i_guardia.pdf)> [Fecha de consulta: 05/04/2014]
- HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Editorial Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- KIRK, G. S. (1985): *El Mito. Su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Paidós Ibérica, Barcelona.
- KITSIS, Edward y Adam HOROWITZ (2011-2013): *Once Upon A Time*, ABC, Estados Unidos.
- KROTZ, Esteban (2004): «Alteridad y pregunta antropológica», en M. Boivin, A. Rosato, y V. Arribas, *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*, Antropofagia, Buenos Aires.
- MITTELL, Jason (2006): «Narrative Complexity in Contemporary American Television», *The Velvet Light Trap*, núm. 58, pp. 29-40. <<http://dx.doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>>
- ORENSTEIN, Catherine (2003): *Caperucita al desnudo*, Ares y Mares, Barcelona.
- PÉREZ PEREIRO, Martín (2010): «Alegoría televisiva post 11-S. La imaginación terrorista en la ficción seriada norteamericana», en Esther Gaytán, Fátima Gil y Maria Ulled (eds.), *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, Ediciones RIALP, Madrid.
- REGUILLO, Rossana (2000): «Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo», *Revista de estudios sociales*, núm. 5.
- RÍO PARRA, Elena (2003): *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Iberoamericana, Madrid.
- ROAS, David (2006): «Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico», *Revista Semiosis (México)*, II, núm. 3 (enero/junio), pp. 95-116.
- SANTIESTEBAN, Héctor (2000): «El monstruo y su ser», *Relaciones*, vol. XXI, núm. 81, pp. 95-126.
- TODOROV, Tzvetan (2005): *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacán, México.
- TOLKIEN, John Ronald Reuel (1998): «Sobre los cuentos de hadas», en *Los monstruos y los críticos y otros ensayos*, Minotauro, Barcelona.
- TOUS ROVIROSA, Anna (2008): *Temas y tramas de la narrativa serializada de los Estados Unidos*, Observatorio de la Producción Audiovisual (OPA), Barcelona.
- TOUS ROVIROSA, Anna (2009): *El surgimiento de un nuevo imaginario en la ficción televisiva de calidad*, Quaderns del CAC, Barcelona.
- TOUS ROVIROSA, Anna (2009): «Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses», *Comunicar*, vol. XVII, núm. 33, pp. 175-183. <<http://dx.doi.org/10.3916/c33-2009-03-009>>
- VILCHES, Lorenzo (1999): *Taller de escritura para televisión*, Gedisa, Barcelona.
- WHEDON, Joss (1997-2001): *Buffy, la cazavampiros*, The WB, Estados Unidos.
- WHITHOUSE, Toby (2008-2013): *Being human (UK)*, BBC THREE, Reino Unido.
- WHITHOUSE, Toby (2011-2014): *Being Human (US)*, SyFy– Muse Entertainment Enterprises, Estados Unidos.

RAIMUNDA TORRES Y QUIROGA:  
UNA DESCONOCIDA AUTORA  
DE LITERATURA FANTÁSTICA  
EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XIX

CARLOS ABRAHAM  
Universidad de La Plata  
carlosx106@yahoo.com.ar

Recibido: 14-03-2014  
Aceptado: 22-04-2014



RESUMEN

Este ensayo está dedicado a analizar la producción fantástica y de terror de Raimunda Torres y Quiroga, escritora argentina que, utilizando diversos seudónimos, publicó sus textos en periódicos y revistas literarias del siglo XIX, compilándolos posteriormente en formato de libro. Sus textos fantásticos se caracterizan por su defensa de la mujer frente a la violencia masculina, presentando con frecuencia venganzas de ultratumba. Hasta el presente ensayo, era una autora ignorada por la crítica literaria.

PALABRAS CLAVE: Literatura fantástica, Raimunda Torres y Quiroga, terror, siglo XIX.

ABSTRACT

This paper focuses on the fantastic and horror tales by Raimunda Torres y Quiroga. She was an Argentine writer who, under several pseudonyms, published her work in nineteenth century newspapers and literary magazines. Her tales of the fantastic are a defence of women's rights against male violence. These tales often depict after death acts of revenge. Until now, she was completely absent in literary criticism unknown by literary critics.

KEYWORDS: Fantastic Literature, Raimunda Torres y Quiroga, horror, nineteenth century.



Uno de los episodios más enigmáticos de la literatura argentina se desarrolló entre 1878 y 1884. En el primero de esos años, una escritora que firmaba como Matilde Elena Wuili comenzó a publicar cuentos fantásticos y de horror en el diario *La Nación* y los semanarios femeninos *La Ondina del Plata*, *La Lira Argentina*, *El Álbum del Hogar* y *La Alborada Literaria del Plata*. Estos cuentos, que exhibían huellas de Hoffmann, de Poe y del Shakespeare más sangriento, llevaban como título general «Historias inverosímiles».

El interés del público se hizo sentir mediante cartas y hasta consultas en la sede de los periódicos. Para aplacar los ánimos, Josefina Pelliza de Sagasta, una de las principales colaboradoras de *El Álbum del Hogar*, publicó el 18 de abril de 1880 una nota en dicho semanario anunciando que Matilde Elena Wuili era un seudónimo y que la semana siguiente revelaría el verdadero nombre de la escritora. Lamentablemente, el 25 de abril la expectativa se ve frustrada:

En vista del deseo manifestado por nuestra bella amiga Matilde Elena, desistimos por el momento de descubrir un nombre que es ya una gloria nacional y que cubierto hasta hoy con un pseudónimo pasa ante los ojos del lector sin el doble interés que siempre inspira un nombre conocido. Conocemos y tratamos a la inteligente novelista, tan maestra en el manejo de la fantasía, pues todas sus obras dadas a luz en los periódicos son del género, tan bello como fantástico, de esas novelas increíbles que nos narran Hosfan [sic] y Poé [sic]. Ella cultiva con éxito feliz este extraño género, para cuya trabazón se necesita estar dotada de un vigor extraordinario en las concepciones, altamente fantásticas, y de un colorido que no es fácil disolver en la paleta donde se busca y halla tanto para el bosquejo de una novela de costumbres –donde todo es sencillo y natural.

Sus producciones forman parte de la colección que publicará en breve bajo el rubro de «Cuentos inverosímiles o Historias extraordinarias». No lo recuerdo bien. Cualquiera de los títulos es bonito, pero me gustaría más éste: «El cofre de joyas». ¿No es verdad, lectores?

El punto más destacable es, junto con la especificación de algunas de las lecturas de Wuili, que ésta no era una simple incursora en el fantástico, sino que tenía el proyecto (cumplido posteriormente) de realizar una serie sostenida de relatos pertenecientes al género. El artículo, única referencia biográfica sobre la escritora, también informa que tiene alrededor de veinte años, que aún no ha publicado libros y que ha utilizado diversos seudónimos, sin especificar cuáles.

Los seudónimos eran frecuentes en nuestra temprana literatura feme-



nina. Algunas escritoras usaban nombres masculinos en la creencia de que uno de mujer no sería tomado en serio. Es el caso de Emma de la Barra, que utilizó «César Duayén». Otras firmaban con seudónimos femeninos, ya fuera para ocultar su verdadera identidad ante la opinión social o para no sobrecargar una revista determinada con excesivos trabajos bajo su nombre auténtico.

Los oscuros gustos de la autora (que pronto cambió la grafía Wuili por Wili) llamaron la atención de sus contemporáneos. Por ejemplo, en *La Alborada del Plata* (2 de mayo de 1880) apareció, en la anónima sección de gaceta, el siguiente diálogo:

–No me gusta que me compares con Mandinga. Le tengo horror á ese caballero.

–No le sucede lo mismo á Matilde Elena Wili, que según me han contado, está *zurciendo* una colección de historias inverosímiles, donde figuran ejércitos de demonios, almas en pena, calaveras parlantes, espectros que hacen cabriolas sobre cráneos vacíos, y otras cosas lúgubres.

Poco después apareció el anunciado libro, con un título bastante neutro: *Entretenimientos literarios* (Wili, 1884). Contenía la mayor parte de las contribuciones periodísticas de la autora. Estaba dividido en cuatro secciones: «Fantasías», compuesta por relatos fantásticos; «Retratos de brocha gorda», con piezas costumbristas y satíricas; «Misceláneas», cajón de sastre que incluye artículos sobre literatura, relatos amorios y recuerdos de viaje; y «Páginas celestes», integrada por poemas en prosa.

El volumen me ha permitido descubrir la verdadera identidad de Wili. Incluye dos textos, «Las nupcias de la muerte» e «Historia de una calavera», que habían sido publicados en *El Álbum del Hogar* por Raimunda Torres y Quiroga, una escritora de aparición frecuente en las revistas literarias del período, pero de la que no se conocen datos biográficos.

También confirma la aseveración de Josefina Pelliza de Sagasta acerca de que usaba varios seudónimos, pues incluye textos que habían aparecido bajo los nombres «Celeste» y «Luciérnaga». En esto constituye un caso único en la literatura argentina. Otras autoras usaban un único seudónimo (como Mercedes Rosas, que empleó «M. Sasor») o a lo sumo variaban su firma según los avatares vitales (como Eduarda Mansilla de García, que en sus tímidos inicios se escondía tras el nombre «Daniel», al afirmarse su confianza artística utilizó su nombre completo y tras su ruptura matrimonial recurrió al autónomo «Eduarda»). Torres y Quiroga, a la manera de los heterónimos de Fernando Pessoa, emplea simultáneamente varios nombres, cada uno de los cuales

remite a un posicionamiento estético determinado, a una «imagen de artista» específica. Así, Matilde Elena Wuili / Wili, con su aire centroeuropeo, es usado para textos fantásticos de cuño hoffmanniano.<sup>1</sup> El chispeante «Luciérnaga» rubrica los textos satíricos y costumbristas. «Celeste», límpido y espiritual, se reserva para las prosas poéticas.

#### LOS RELATOS FANTÁSTICOS

La sección de *Entretenimientos literarios* titulada «Fantasías» está compuesta por diecinueve relatos. Poseen la particularidad de estar orientados casi en su totalidad al objetivo de producir un efecto de horror. Son clasificables en siete grupos: 1) Venganza sobrenatural; 2) Contacto fatal con lo sobrenatural; 3) Contacto inocuo con lo sobrenatural; 4) Textos moralistas; 5) Escenas de cementerio; 6) Textos macabros sin elementos sobrenaturales; y 7) Parodias macabras de textos infantiles.

El primer grupo está formado por relatos donde un hombre maltrata y finalmente mata a una mujer inocente, sufriendo como castigo una venganza sobrenatural. Lo componen «Gregorina», «Otto de Witworth», «La mancha de sangre», «La voz acusadora», «Eroteida» y «El secreto».

«Gregorina» está narrado en primera persona por un hombre que planea el asesinato de su mujer, debido a una voz inmaterial que le advierte sobre su infidelidad. La envenena poco a poco, colocando pequeñas dosis de veneno en su comida para disfrutar con su gradual debilitamiento. Cuando fallece, la voz susurra al protagonista «Ella era inocente».

«Otto de Witworth» transcurre en un castillo medieval durante una noche de tormenta. Un grupo de amigos brinda entre blasfemias. Estallan peleas y relumbran los cuchillos, algo habitual en la cofradía. Un espectro descarnado aparece gritando que Otto, el anfitrión de la fiesta, ha asesinado una muchacha. Se desvanece sin dejar rastros. Poco después llaman a la puerta: es un hombre idéntico a Otto, que saluda con cortesía y también se evapora en el aire. El acusado comprende que son manifestaciones de su conciencia manchada por el crimen y decide expiar sus culpas convirtiéndose en ermitaño.

---

1 Las willis o willis eran criaturas sobrenaturales semejantes a vampiros femeninos, originadas a partir de los espectros de las doncellas muertas antes de su noche de bodas. Fueron popularizadas por el poema «De l'Allemagne» (1835) de Heinrich Heine, quien se documentó en leyendas folklóricas centroeuropeas. Según Heine, las willis no descansan en sus tumbas ya que no pueden resistir el impulso de bailar desnudas y de atacar a hombres jóvenes en caminos desolados, obligándolos a bailar hasta que mueren de fatiga, en una especie de venganza contra el género masculino. El poema de Heine sería la inspiración del célebre ballet *Giselle* (1841).

En «La mancha de sangre», un hombre decapita a su mujer por creerla (equivocadamente) culpable de traición. La cabeza seccionada rueda hasta él y grita que se vengará acosándolo en cada instante de su vida. Desde ese momento es acechado por una gran mancha roja, que se aparece en los lugares más insólitos para recordarle su crimen. El terror lo priva del sueño. Con el tiempo enloquece y queda ciego, pero aun así continúa viendo la aparición con sus ojos opacos. Años después se halla su calavera en un descampado, con una mancha roja en forma de cruz sobre la frente.

«La voz acusadora», influido por Poe, narra la repentina decisión de un hombre respecto a matar a su esposa. No tiene motivos para hacerlo, pues ella es bondadosa; la única razón que alega es que *el genio de la perversidad* se constituyó en su compañero. Esconde el cadáver y huye. Su corazón late más y más fuerte, hasta el punto de ensordecir sus oídos. Desesperado por el incesante golpeteo, confiesa su crimen.

«Eroteida» es la historia de un hombre enamorado de una bella pero misteriosa mujer. Una noche la encuentra leyendo un libro de magia escrito con caracteres cabalísticos. Su rostro está inclinado sobre el volumen; al levantarse, resulta ser el de un horrible espectro. El hombre se desmaya; cuando despierta, la apariencia de la mujer ha vuelto a ser la usual. Aterrado por haber descubierto lo que considera su verdadera naturaleza, la estrangula. El crimen no le trae tranquilidad, pues todas las noches lo acosa el espectro de la joven, con la mirada vidriosa y las violáceas marcas de sus dedos en la garganta.

En «El secreto», un grupo de amigos está reunido en una taberna. Uno de ellos anuncia que se aproxima la medianoche, la hora en que aparecen los espectros más horribles, y que deben tomar precauciones, ya que los seres del más allá lo acosan desde el momento en que mató a su esposa. Se levanta de su silla para dar cuchilladas al aire y cae al suelo sin vida, muerto de horror.

Estos seis cuentos son variaciones casi obsesivas de un tema que evidentemente fascinaba a la autora. «Gregorina», «Eroteida» y «La voz acusadora» están narrados en primera persona para presentar de modo más efectivo el avance de la locura en el protagonista. «El secreto» y «La mancha de sangre» en tercera persona, a fin de presentar del modo más explícito posible el castigo sufrido por los protagonistas masculinos.

El hecho de que siempre el victimario sea hombre y la víctima una mujer acusada de forma injusta y que suele ser su esposa (en «La voz acusadora» se agrega el detalle de que la mujer era golpeada con frecuencia), refleja que la intención de Torres y Quiroga no sólo es presentar un cuadro terrorífico

sino también denunciar la violencia doméstica, que durante el siglo XIX fue apareciendo progresivamente en la literatura.<sup>2</sup> Los agentes sobrenaturales que persiguen a los hombres violentos pueden ser vistos como una fantasía femenina de venganza, que busca en el más allá la justicia que la sociedad humana no proporciona. Lo cual es un posicionamiento explícito sobre la falta de leyes contra lo que hoy llamaríamos violencia de género.

El segundo grupo presenta una variación del argumento del castigo sobrenatural. No figuran mujeres en el rol de víctimas sino que la transgresión se produce por una ofensa a alguna entidad del más allá o por un crimen no conyugal. Esta *hybris* se castiga con la muerte repentina o con la locura. Lo componen «El baile de los muertos», «El heraldo de la muerte», «La sombra misteriosa», «Fritz Walker», «El hombre de la máscara roja» y «La plegaria de los muertos».

«El baile de los muertos» está ambientado en la Europa medieval, según revelan las referencias a la peste negra. Unos amigos brindan en una mansión durante una noche de tormenta, lo que constituye una de las ambientaciones favoritas de la autora. Espoleados por el alcohol, visitan el cementerio para reírse de los cadáveres empapados por el temporal. Entre carcajadas, excavan las sepulturas. Cuando llega la medianoche aparece una nube de espectros, que obliga a los profanadores a bailar una danza de aquelarre antes de su ejecución.

«El heraldo de la muerte» vuelve al tema del banquete celebrado en un castillo bajo una noche de tormenta. Un conde ahído de crímenes festeja junto a sus amigos, cuando oyen un trovador que canta unas coplas de mal agüero, pronosticando la ruina de los contertulios. Furioso, el noble ordena que lo traigan para matarlo. Cuando aparece, quedan aterrados: se trata de un espectro. Al amanecer, del orgulloso castillo sólo perduran unos despedazados cimientos.

«La sombra misteriosa», de nuevo, presenta a un grupo de amigos en una taberna. El protagonista es contratado para un crimen. Cuando, tras matar a su víctima, se retira, escucha a una sombra susurrar que ha presenciado su crimen. Entonces, la ataca con su puñal, pero el golpe hiende el aire. La sombra seguirá al asesino día tras día hasta hundirlo en la locura.

Similar es «Fritz Walker», si bien no se explicita la causa del acoso. Dialogan un creyente en la existencia de seres sobrenaturales y un incrédulo. El

---

<sup>2</sup> Especialmente en la novela gótica. Dos ejemplos son *El matrimonio infeliz*, donde aparece la violencia del marido contra la mujer, y *La satisfacción generosa*, que muestra la violencia del padre contra su hija (Céspedes y Monroy, 1800).

creyente cita en su apoyo el caso de Fritz Walker, un individuo obsesionado por la idea de que un fantasma, con la forma de un hombre enmascarado e invisible para las demás personas, lo perseguía sin descanso. Vivía encerrado en su habitación y sólo se levantaba de noche. Durante mucho tiempo los médicos y los amigos trataron de hacerle olvidar esa monomanía, distrayéndolo, sacándolo a caminar en un día de sol o llevándolo de viaje. Todo fue inútil: aterrado ante el inmotivado acoso del espectro, Walker se fue consumiendo hasta morir.

«La plegaria de los muertos» transcurre en una noche de tormenta en la que un hombre recibe la visita de un amigo, pálido y cubierto de lodo. Con locura en la mirada, afirma que viene del cementerio y que ha oído la música de los muertos, tan maravillosa como el canto de las sirenas. Toma un violín e interpreta una lúgubre pero hermosa melodía. Cuando concluye, entra una muchedumbre de cadáveres, que aferra al artista y lo lleva al exterior, mientras el dueño de casa se desmaya. Al día siguiente, encuentra sobre la mesa una partitura titulada «La plegaria de los muertos». Nunca vuelve a ver a su amigo.

En «El hombre de la máscara roja» un estudiante es acosado por un hombre enmascarado que aparece tanto en la calle como en la universidad, en reuniones sociales o incluso en la soledad de su habitación, con mirada enrojecida y risa ultraterrena. La persecución se produce sin que el joven conozca el motivo. Sólo sabe de su perseguidor que se llama Robert Fitzmoor y que es respetado por los demás ciudadanos, que inexplicablemente parecen no advertir que siempre lleva su repulsiva máscara. Un día se despierta atado en un lecho mientras es contemplado por el enmascarado. Furioso, logra liberarse y lo mata a puñaladas. Entra una enfermera y grita que el paciente ha matado al médico del manicomio. El joven se desvanece al comprender que todo había sido un delirio. Cinco años después, se recupera y es dado de alta.

El tercer grupo está formado por los relatos que presentan un contacto casual pero no fatídico con lo sobrenatural. Lo forman «La cruz de brillantes» y «El viejo del gabán verde».

«La cruz de brillantes» combina elementos del policial y del fantástico. Un pensionista de un hotel londinense cae en un ensueño tras fumar una pipa de opio: recorre el espacio y el tiempo, visitando ciudades remotas y hombres antiguos. Al despertar, la ciudad está desierta, el hotel está vacío, la luz no enciende y sólo se oye un gemido que parece provenir de las entrañas de la tierra. Encuentra una cruz de brillantes; la guarda en su bolsillo sin intención de robarla. Luego se topa con un anciano cuyos pies no tocan el suelo. Relata

haber presenciado el asesinato de una adúltera a manos del marido, enterado de la traición gracias a una cruz de brillantes obsequiada por el amante. Tras convocar al espectro de la mujer, que a regañadientes ratifica lo narrado, exige la devolución de la cruz. El protagonista intenta entregarla, pero ha desaparecido de su bolsillo. El anciano se desvanece en la oscuridad. Al día siguiente, el mundo ha vuelto a la normalidad. Hay gente en las calles y en el hotel, las luces funcionan y no se oyen ruidos subterráneos. Pero algunas cosas son desconcertantes, ya que se revela que gran parte de lo ocurrido en la noche fue imaginario. El protagonista descubre que la noche anterior estuvo jugando al ajedrez con el embajador austríaco y que el hotel estaba lleno de gente. Por último, lee en el diario que ha sido apresado un alquimista que a la misma hora en que ocurrió la visión mató a su mujer por creerla adúltera y le robó una cruz de brillantes. Como en «El hombre de la máscara roja», la autora consigue generar un efecto de disolución de la realidad que resulta casi dickiano. Ninguna de las certezas del protagonista resulta real. Incluso cuando las incógnitas parecen haberse despejado, perdura la duda de si se trata de nuevo de apariencias. La diferencia es que en «El hombre de la máscara roja» el motivo de la percepción distorsionada de la realidad era la locura; en este caso, se trata de las alucinaciones causadas por la droga.

«El viejo del gabán verde» combina la alucinación onírica con el tópico del encuentro con el espectro. El protagonista asiste a la ópera y a poca distancia se sienta un anciano de apariencia siniestra. Lo ve sacar unos anteojos de su bolsillo, limpiarlos con un pañuelo y ponérselos sobre la nariz; nada inusual, si no fuera porque estaban manchados con sangre fresca. A su lado hay una mujer alta y pálida, vestida completamente de negro. Inquieto, pregunta a otro espectador quién es esa mujer. La poco tranquilizadora respuesta es que se trata de una vampira. Se desmaya; al despertar, el teatro está vacío y un empleado le dice que no ha habido ninguna función operística. No es explicitado el motivo de la alucinación del protagonista, ya que en ningún momento se menciona su posible locura o el consumo de drogas. Las explicaciones posibles son una enajenación causada por la obra que está contemplando, o un episodio de sugestión hipnótica, a la manera de Mesmer, efectuado por el anciano.

El cuarto grupo está formado por textos con intencionalidad moralista y edificante, donde un ser sobrenatural apostrofa a los vivos. Lo integran «La mujer del collar de perlas», «El espectro» y «Un sueño».

«La mujer del collar de perlas» transcurre a la salida de una representación de *Fausto*. Un transeúnte se cruza con una mujer que sale del teatro,

vestida de negro y adornada con un collar de perlas. Su siniestra belleza lo hace desvanecerse. Al despertar, se encuentra en una alcoba junto a la dama, que dice llamarse Realidad. Se besan: él declara su amor y ella se quita el collar de perlas. Instantáneamente se transforma en un esqueleto (el collar era símbolo de la belleza exterior). El hombre huye, pero una voz sepulcral dice a su oído que no debe asustarse de la realidad, pues la belleza es una simple ilusión que el soplo de la muerte desvanece.

En «El espectro», un joven se entretiene leyendo cuentos de fantasmas. Su profesión es indeterminada: en su cuarto tiene mapas, libros de ciencia y cajas de geometría, pero también elementos que permiten considerarlo como pintor (hay caballetes, telas y pinceles), como literato (hay manuscritos de poemas) y como músico (hay partituras y diversos instrumentos). Por lo tanto, es un símbolo de los anhelos intelectuales humanos. Escucha golpes a la puerta. Entra una figura envuelta en un sudario, que lo apostrofa diciendo que el ansia de figuración inmerecida, de ser célebre sin motivo, es la enfermedad del siglo XIX. El joven inquiriere la identidad del intruso; éste responde que es el ser humano en su auténtica esencia. Se quita el sudario y revela ser un espectro.

«Un sueño» transcurre en una idílica mañana durante la cual la protagonista camina frente al Río de la Plata. En medio del éxtasis causado por la contemplación, se le acerca un ángel. Su nombre es Amor, y dice que su reinado ha llegado a su término, porque el materialismo se ha apoderado del mundo. Luego ve una vaporosa ondina, que dice llamarse Felicidad; también desaparecerá de la Tierra. Por último se le presenta la Amistad, quien afirma que en el siglo XIX los sentimientos nobles se han vuelto palabras huecas. En ese momento, la protagonista despierta sobresaltada: todo había sido un sueño.

Los tres textos coinciden en la crítica al materialismo, que impulsa a la valoración de lo externo y lo frívolo, desestimando valores más profundos. La diatriba contra el materialismo y el mercantilismo fue un tópico frecuente en la literatura de la Generación del Ochenta, período en el cual la modernización y el desarrollo económico experimentados por Argentina generó una traumática sensación de quiebre con respecto al pasado, percibido como más espiritual. Dentro de la literatura fantástica nacional, el tema aparece en «El ramito de romero» (1874) de Eduarda Mansilla de García, donde un joven incrédulo amplía su modo de pensar gracias a una visión.

El quinto grupo está formado por escenas de cementerio, un ámbito privilegiado del fantástico y del horror, al ser una zona de contacto entre el mundo de los vivos y el mundo ultraterreno. Lo forman «Las nupcias de la muerte» y «La tumba del vampiro».

«Las nupcias de la muerte»<sup>3</sup> presenta un hombre que vaga de noche por el cementerio, sin que se explique el motivo. Bajo la lápida de una doncella oye dos voces de ultratumba. Es un diálogo entre la joven y el gusano que ha de devorarla. La doncella –aún no consciente de su fallecimiento– abraza en el ataúd a su compañero, creyendo que es su esposo en la noche nupcial. El gusano la aterra, susurrándole que está en un ataúd, encerrada eternamente junto al ser viscoso que la devorará.

En «La tumba del vampiro», tras un epígrafe que cita un pasaje macabro de *Macbeth*, se narra un peregrinaje por una noche tempestuosa, donde los relámpagos se intercalan con el graznido de los cuervos. De pronto el protagonista se halla en el cementerio (lo cual incentiva el elemento misterioso al descolocarlo espacialmente). Ve en un nicho una calavera de la que emana luz y un sudario que se agita; al levantarlo encuentra cuatro mujeres jóvenes y bellas, aún no descompuestas. Luego el narrador se encuentra con un viejo sepulturero, que al enterarse de la calavera musita que se trata de la tumba de un vampiro.

El sexto grupo está formado por relatos macabros sin intervención de agentes sobrenaturales. Lo forman «Historia de una calavera», «Un crimen misterioso» y «Un episodio trágico».

En «Historia de una calavera», unos jóvenes visitan al doctor Rawlend. Todo en su casa es de color negro; el único objeto blanco es una calavera sobre una mesita. Los jóvenes dicen que el sitio es lúgubre, y Rawlend responde que más lo es la historia de la calavera. En sus tiempos de estudiante conoció una bella joven. Se enamoran a primera vista, pero el padre de la muchacha se niega a autorizar la boda. Rawlend la rapta y se casan; a la salida de la iglesia aparece el padre gritando que la boda no debe realizarse, porque son hermanos. Ella muere de un paro cardíaco y Rawlend cae desmayado. Al despertar, profana la tumba para conservar la calavera como reliquia.

«Un crimen misterioso» comienza con dos amigos paseando, cuando oyen gritos de auxilio. Encuentran una mujer desgredada que intenta huir de unos matorrales. La detienen y encuentran el cuerpo de una niña que resulta ser su hija. La mujer es enjuiciada y torturada, pero no revela los motivos de su filicidio. Pocos días después, es ejecutada en una plaza pública. El texto, entroncado en la línea del folletín de hechos criminales (que hacía énfasis en

---

<sup>3</sup> Una nota aclara que se trata de una imitación de la comedia *La mort* de Théophile Gautier. Se trata de *La comédie de la mort* (1838), en realidad un extenso poema con algunas escenas dialogadas. Un fragmento, titulado «La vida en la muerte», había sido publicado en el diario *La Nación* (Gautier, 1880); se trata precisamente de la sección que inspiró el texto de Torres y Quiroga.



los asesinatos truculentos, en las mutilaciones y en las intrigas familiares), tiene como elemento extraño la negativa de la madre a revelar las causas de su crimen. Ello resulta interesante desde el punto narrativo, ya que conduce a la especulación acerca de cuáles habrán sido los motivos de la mujer. ¿Locura, una naturaleza criminal, o alguna causa oculta y siniestra? El despojamiento narrativo y la falta de explicación de los motivos del hecho sangriento generan un tono enigmático y poco convencional, que incrementa la incógnita. Otro elemento significativo es la ausencia de toda alusión al padre de la víctima. Ello puede indicar un intento de venganza por parte de la mujer hacia el hombre, al estilo de Medea. Otra posibilidad es que, por el contrario, el mutismo de la mujer se deba al encubrimiento de la participación del esposo en el crimen.

«Un episodio trágico» aprovecha el potencial macabro de las epidemias porteñas. En 1871 muere de fiebre amarilla una muchacha que había sido muy mimada por sus padres. Cuando la joven expira, la madre, también enferma, muere instantáneamente de tristeza. El marido, ante la doble fatalidad, se echa a gemir y a reír de forma convulsiva: se ha vuelto loco.

El séptimo grupo, cuyo tema es la parodia en tono macabro de los cuentos infantiles, está formado por un solo texto: «La muñeca parlante». Es un breve relato de horror con intencionalidad moral, tono de cuento de hadas y una niña como protagonista. Probablemente fue inspirado por la coetánea publicación de *Cuentos* (1880) de Eduarda Mansilla de García, primer libro argentino dirigido a un público infantil. De ser así, representaría una interesante apropiación de dicho género por parte de nuestra autora, ya que hábilmente inserta en el marco típico de los relatos infantiles (entorno familiar, estilo llano, punto de vista de un niño, final feliz) el toque macabro que la caracteriza, mediante la utilización de un personaje esencial en el fantástico decimonónico: el autómatas. Dado que *Cuentos* fue una obra muy difundida en el período, puede conjeturarse que Torres y Quiroga haya querido jugar a realizar una versión de esos relatos infantiles con su personal registro macabro. La protagonista es Carlota, una niña de doce años «que no sabe leer, coser ni rezar». Es, pues, una *niña mala*. Todo cambia cuando le regalan una gran muñeca parlante. Ésta cobra vida cuando están solas y amenaza con llamar al diablo si la delata, y con matarla si no estudia y se porta bien. La niña, aterrada por esta inesperada institutriz, se vuelve *buena*; con el tiempo, termina casándose y teniendo dos hijos. Es decir, viviendo la vida que los tradicionales cuentos de hadas consideran el cierre exitoso de un destino femenino.

#### ASPECTOS TEMÁTICOS Y FORMALES

La Generación del Ochenta no fue monolítica en cuanto a su posicionamiento filosófico y religioso. Si bien eran más visibles los sectores plenamente comprometidos con el positivismo, que desde el punto de vista ideológico-religioso tendían a ser deístas, agnósticos o ateos, también abundaban los católicos practicantes como Santiago Estrada e Ignacio Vélez. Nuestra autora, a juzgar por el testimonio de sus ficciones y ensayos, estuvo enrolada en el segundo grupo. Cito su relato realista «La hija del salvaje»:

La humanidad no podría existir sin religión y tanto es así, que desde el principio del mundo no ha habido un pueblo de ateos. ¡La creencia en un ser superior que rige los Orbes ha prevalecido hasta en los salvajes! Sin religión el mundo moral se derrumbaría (Wili, 1878).

Esta religiosidad de Torres y Quiroga es determinante para que sus cuentos fantásticos tengan una fuerte carga moralista. «La mancha de sangre», «La voz acusadora», «Eroteida», «El secreto» y «La sombra misteriosa» relatan asesinatos inmotivados que no han sido castigados por la justicia; las continuadas apariciones del espectro de la víctima, al que también cabe interpretar como una corporización del remordimiento, llevan al criminal a la locura o a la confesión. En «Gregorina» ocurre un asesinato a causa de un supuesto adulterio; no hay acoso desde el más allá, pero el criminal se ve torturado por la revelación de que ella le había sido fiel. En «Otto de Witworth» y «El heraldo de la muerte», unos aristócratas tiránicos son interpelados por seres sobrenaturales. En «El baile de los muertos», unos profanadores de tumbas son asesinados por cadáveres redivivos. En «El espectro», un disoluto joven recibe la admonición de un fantasma, que le recomienda aplicarse a sus estudios y ser humilde.

En otras palabras, el fantástico de Torres y Quiroga suele ser un fantástico edificante, que contiene fuertes elementos de moral religiosa. Existe la noción constante de que cada acto humano es observado y castigado por una justicia que no es de este mundo. Se trata de una diferencia, por lo tanto, con respecto a Poe o Hoffmann, autores donde los sucesos sobrenaturales, prístinos e inexplicables, no admiten explicación de orden moral.

El crimen, en sus relatos, es una puerta al fantástico, ya que motiva la intervención sobrenatural. Otras puertas al fantástico, de menor importancia, son la alucinación causada por las drogas («La cruz de brillantes»), la obsesión

enfermiza por el arte («La plegaria de los muertos») y la llana y simple locura («Fritz Walker», «El hombre de la máscara roja»). En estos últimos casos, el contenido moralista está ausente.

Un punto importante es que el castigo sobrenatural del crimen no es de naturaleza divina, ya que en ninguna de las ficciones se mencionan elementos del panteón cristiano. No aparecen, santos o la propia divinidad; de hecho, brillan por su ausencia. El orden proviene siempre de una innominada e indeterminada justicia ultraterrena (interpretable de un modo sobrenatural como el espectro de la víctima, o, de un modo racional, como el efecto de una conciencia culpable). Ello expresa implícitamente, como ocurre en «El ramito de romero» de Eduarda Mansilla de García (donde en una visita al más allá aparecen elementos tomados de la teosofía) y en la literatura de orientación espiritista (movimiento que buscaba convertirse en una alternativa al dogmatismo del catolicismo), la fatiga del paradigma católico en el imaginario social de la Generación del Ochenta. No hay duda de que Torres y Quiroga apoyaba sin reservas al dogma católico en su vida cotidiana, pero la axiología interna de su ficción tiene una lógica propia y autónoma, que trasciende sus convicciones personales. Esto es algo común en los textos fantásticos, que deben trabajar continuamente con la creación de un verosímil narrativo, a fin de ser convincentes. Para la creación de ese verosímil, deben emplear los recursos y temas que en el imaginario social de su tiempo son considerados como válidos. No hubiera sido efectivo que Torres y Quiroga mostrara un arcángel con una espada llameante castigando a sus hombres violentos; en cambio, utiliza los agentes misteriosos y esotéricos propios de la tradición secularizada del fantástico occidental decimonónico: el espectro, el muerto redivivo, el vampiro. Esa tensión entre el dogma religioso adoptado en la vida personal y los imperativos y requisitos de la narrativa generan la paradoja de que una autora católica no utilice los recursos de la religión a la que pertenece, sino otros que en la lógica interna de la serie literaria resultaban más convincentes.

Desde el punto de vista formal, sus relatos están contruidos de forma cuidadosa. Carecen de digresiones, lo que evita que se debilite el impacto de lo narrado (esto, quizá, es consecuencia tanto de una buena conciencia narrativa como de las limitaciones de espacio existentes en los medios hemerográficos donde publicaba). Suelen comenzar describiendo un entorno cotidiano en el que la progresiva introducción de elementos inquietantes, así como el adecuado *crescendo* de la tensión, genera una sutil y no forzada presentación de lo fantástico. También son frecuentes los giros argumentales sorprendentes y

las elipsis de escenas innecesarias, a fin de mantener el dinamismo de la trama. En este sentido, Torres y Quiroga toma los mejores rasgos del folletín decimonónico (el suspenso, el dramatismo y hasta una irónica truculencia) sin caer en sus defectos (excesivas digresiones, prolongamiento artificial de escenas).

Los protagonistas principales de sus relatos fantásticos pertenecen siempre al sexo masculino. En cambio, en los textos satíricos y en las prosas poéticas pertenecen siempre al sexo femenino. Ello se debe a dos razones: por un lado, la relativa ausencia de una tradición fuerte de fantástico escrito por mujeres (mientras que en la poesía y en las gacetillas satíricas había preponderancia femenina); y, por otro, debido a los requerimientos de la trama, ya que se trata generalmente de criminales sobre los que recae la fatalidad a causa de actos violentos contra mujeres. No se puede entender el fantástico de Torres y Quiroga sin tener en cuenta el tema de la violencia intergenérica.

#### LAS LECTURAS DE LA AUTORA

La determinación de las lecturas de Torres y Quiroga es una empresa estimulante, ya que demuestra haber conocido a la mayor parte de los creadores de literatura fantástica de su tiempo.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann aparece de modo explícito en «Erotheida», donde se lo cita en el epígrafe. Puede apreciarse su influencia en rasgos como la confusión entre sueño y realidad, la presencia de ancianos siniestros, el uso del grotesco, los autómatas y el interés por la locura. Por su parte, en «La cruz de brillantes» emplea la indeterminación entre el mundo onírico y el real (cuyo paradigma hoffmaniano es «La princesa Brambilla»), así como un típico personaje del autor alemán: el anciano siniestro dotado de poderes incomprensibles. Otro ejemplo de ambos rasgos es «El viejo del gabán verde», donde el protagonista se llama «Consejero K.», lo que remite al Consejero Krespel del cuento homónimo de Hoffmann.

Muchos relatos de la autora tienen ambientación germánica. El propio pseudónimo Wuili / Wili tiene resonancias teutonas. Esta noción de que para escribir literatura fantástica había que disfrazarse de alemán –es decir, disfrazarse de Hoffmann–, era sumamente frecuente entre los creadores de literatura fantástica del siglo XIX.

Otro autor cuyas huellas son evidentes es Edgar Allan Poe, al que Torres y Quiroga menciona de modo explícito en «La muñeca parlante» y en «La sombra misteriosa».

Los títulos de algunos relatos de la escritora argentina son derivativos de otros del poeta norteamericano: «El hombre de la máscara roja» remite al poesiano «The Mask of the Red Death»; y «La voz acusadora» recuerda a «The Tell-Tale Heart», que puede traducirse como «El corazón delator» o «El corazón acusador».

También utilizó estrategias de Poe para enfatizar el efecto de horror en sus cuentos. Por ejemplo, la mención al encanecimiento repentino de los personajes luego de experimentado el hecho insólito. Así, en «A Descent into the Maelstrom» se lee: «Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como lo ve usted ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado» (Poe, 1990: 157). En «Historia de una calavera» aparece el mismo recurso: «Había envejecido prematuramente. Mis cabellos antes negros como el ala del cuervo, ostentaban en algunas partes hilos de plata» (Wili, 1884: 143). Otro procedimiento como es la repetición de frases en boca de los enajenados, a fin de poner de relieve su psicología obsesiva, es utilizado en «La voz acusadora» y «El hombre de la máscara roja». Lo mismo ocurre con el tópico del *ojo* perturbador, presente en «El corazón delator», donde el narrador afirma:

Me parece que fue su ojo. ¡Sí, eso fue! Tenía un ojo semejante al de un buitre. Cada vez que lo clavaba en mí se me helaba la sangre (Poe, 1990: 131).

Recurso que es transportado de esta forma a «La sombra misteriosa»:

Yo temblé involuntariamente al verle penetrar en la taberna. Su ojo de buitre hambriento se fijó en mí de una manera fascinadora (Wili, 1884: 154).

Otra estrategia poesiana es la explicación del carácter inmotivadamente maligno de algunos de sus personajes (que los lleva a cometer crímenes sin la existencia de un móvil) en base a lo que denomina el impulso de perversidad o de fatalidad. Es decir, una inclinación latente e irrefrenable hacia el mal, que acecha en forma larvada dentro de todo ser humano. Los textos donde aparece este concepto son «The Black Cat» y «The Imp of Perverse». En Torres y Quiroga es utilizado en numerosas ocasiones. Por ejemplo:

Desde el instante en que el genio de la Perversidad se constituyó en mi inseparable camarada, la actividad de mi alma se desarrolló de una manera funesta, terrible (Wili, 1884: 43).

No sé si fue el demonio de la fatalidad o el genio del Crimen –tal vez los dos– que deslizaron a mi oído estas palabras: ¡Espectro! ¡Magia! (Wili, 1884: 105).

El alcohol no es otra cosa, muchas veces, que un instrumento de que se vale el demonio de la fatalidad para revelar crímenes que han tenido por testigos a las sombras de la noche (Wili, 1884: 149).

En cuanto al aspecto temático y estructural, hay una estrecha similitud entre «The Black Cat», «The Tell-Tale Heart» y «The Imp of Perverse» de Poe y «La mancha de sangre», «La voz acusadora», «Eroteida», «El secreto» y «La sombra misteriosa» de nuestra autora. Se trata de monólogos narrativizados en primera persona, donde los protagonistas relatan asesinatos que cometieron de modo inmotivado, sin recibir el castigo de la justicia humana pero sí el de la justicia sobrenatural. El caso más extremo de similitud se produce entre «La voz acusadora» y «The Tell-Tale Heart»: en ambos los protagonistas son inducidos a la locura debido al latido del corazón de la víctima.

Por último, «El espectro» presenta a un hombre que lee en su habitación durante la medianoche y oye una llamada a la puerta; al abrir no encuentra a nadie, pero cuando se repite la llamada es visitado por un fantasma. Es decir, un planteo similar al poema «The Raven», con el cambio de la naturaleza del visitante. El relato abunda en transcripciones casi exactas del poema, incluidas quizá debido a la similitud de atmósfera. Bastará un solo ejemplo:

Mi bien amada, la incomparable virgen que los mortales llamaban Olga! (Wili, 1884: 67).

Mi perdida Leonora, la incomparable y radiante virgen que los ángeles llaman Leonora (Poe, 1879).

Ann Radcliffe fue uno de los principales exponentes de la novela gótica inglesa. Por dicha razón, se convirtió en un emblema de la narrativa gótica en el imaginario cultural argentino del siglo XIX (así como Verne lo fue con respecto a la ficción científica): cada vez que se buscaba describir una obra de naturaleza macabra, era costumbre aludir a la narradora inglesa.

Además de por su visibilidad en el mercado literario, es posible que Radcliffe haya atraído a Torres y Quiroga por ser mujer y por presentar heroínas victimizadas por hombres crueles. La diferencia es que en Radcliffe la víctima siempre sobrevive; en Torres y Quiroga, nunca.

En «Historia de una calavera», Torres y Quiroga menciona a Ann Radcliffe al describir la casa de Rawlend, decorada íntegramente de color negro:

Anna Radcliffe, la escritora por excelencia de lo extraordinario, hubiera encontrado en los tapices fúnebres de aquel gabinete, tema para trazar el más bello de sus cuentos (Wili, 1884: 121).

Otro célebre autor de la época como Heinrich Daniel Zschokke es mencionado explícitamente en «El espectro»:

Al verme solo en mi gabinete de estudio, acerqué una butaca a la mesa y me puse a leer los cuentos del poeta alemán Zschokke.

Un pequeño ruido, que parecía partir de la pieza contigua, me hizo levantar la cabeza.

—¡Bah! —me dije. Sin duda es el viento que penetra por las rendijas de la puerta, y continué leyendo *El muerto desposado* (Wili, 1884: 66).

El texto había sido traducido como *El muerto prometido*; la leve diferencia de título me ha permitido hallar la fuente exacta de la que abrevó la autora. Se trata de una versión aparecida en el periódico literario español *El Museo de las Familias* (Zschokke, 1839). Su trama es muy cercana a los gustos de Torres y Quiroga: criminales castigados por una intervención sobrenatural.

Eduardo Ladislao Holmberg, el principal autor de literatura fantástica en la Argentina del siglo XIX, fue conocido por Torres y Quiroga, ya que ésta lo menciona explícitamente en varias de sus gacetillas. La influencia más clara es el relato «La pipa de Hoffmann» (Holmberg, 1876), donde la inhalación de una pipa de opio produce extrañas visiones, de modo similar a lo que ocurre en «La cruz de brillantes».

Un texto interesante para la elucidación de las lecturas de Torres y Quiroga es el artículo «Supersticiones y creencias», incluido en la sección miscelánea de *Entretencimientos literarios*. Se trata de un panorama del folklore maravilloso de Suiza y Escocia. Del primer país menciona los duendes de la montaña o *Bergmannlein*, considerados maléficos por los pastores, y diversas leyendas regionales: un lago embrujado que contiene el cadáver de Poncio Pilatos, un puente construido por el diablo para obtener el alma de un hombre, una flor que crece en las cumbres más inaccesibles durante un solo día del año y que proporciona la felicidad eterna a quien la encuentre. Del segundo destaca las brujas, organizadas en escuadras por el diablo, y cuyas ocupacio-

nes durante los aquelarres incluyen abrir los sepulcros y hacer ungüentos mágicos con la carne de los niños sin bautizar.

El artículo es un resumen de varios tratados folklóricos y relatos de viajes que estaban en boga durante la época. En lo relativo al *folklore* suizo, su fuente es *Alemania: apuntes a vuela pluma* (Perchet, 1878). Con respecto al escocés, la fuente es *Historia de los demonios y de las brujas* de Walter Scott, que, si bien pretende dar un panorama continental de su tema, se basa casi exclusivamente en ejemplos escoceses.<sup>4</sup>

Es posible señalar otras influencias menores. En algunos casos, se trata de autores citados de modo directo; en otros, de influencias reconocibles a nivel argumental.

«La cruz de brillantes» menciona *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne. El autor francés era popular en Argentina, pero no existen huellas de su obra en Torres y Quiroga. Probablemente el objetivo de la referencia fue contribuir a la atmósfera del relato a través de la mención de un autor afiliado a la ciencia ficción.

«La mujer del collar de perlas» remite al título del cuento «La mujer del collar de terciopelo» de Alejandro Dumas, incluido en el volumen *Los mil y un fantasmas* (Dumas, 1849).

El nombre del doctor Rawlend en «Historia de una calavera» puede estar inspirado en el doctor Ruthven del cuento «The Vampire» (1819) de John Polidori. Dos ediciones circulaban en español: *El vampiro: novela atribuida a Lord Byron* (Polidori, 1824) y *El vampiro o La sangre de las víctimas* (Polidori, 1843).

Por su parte, Shakespeare es frecuente en los epígrafes, sobre todo sus piezas con elementos fantásticos, como *Macbeth* (con su aquelarre de brujas) y *Hamlet* (con el espectro del rey). Tras comparar las citas con las muchas traducciones circulantes en el período, he podido determinar que la versión empleada por Torres y Quiroga es *Dramas de Guillermo Shakespeare* (Shakespeare, 1881).

En «El viejo del gabán verde», uno de los protagonistas se llama Redlaw, como el profesor de química de «The Haunted Man and the Ghost's Bargain» (1848) de Dickens. De ese cuento hubo muchas ediciones en español, recogidas en los siguientes volúmenes: *El hombre y el espectro o El pacto. Cuento fantástico* (Dickens, 1849), *Cántico de noche buena* (Dickens, 1883), *El endemoniado* (Dickens, s/f) y *El cántico de navidad* (Dickens, 1883).

---

<sup>4</sup> La edición de *Letters on demonology and witchcraft* (1848) manejada por Torres y Quiroga fue la publicada pocos años antes por Juan Oliveres (Scott, 1876).



En «La mancha de sangre» aparece una mancha roja en forma de cruz grabada en una calavera: algo similar a lo que ocurre en «El clavo» de Pedro Antonio de Alarcón, donde se descubre una calavera con un clavo incrustado que había sido invisible a la autopsia. Su primera edición figura en *Cuentos, artículos y novelas. Cuarta serie* (Alarcón, 1859).

«La plegaria de los muertos» muestra un violinista que pierde la razón en su busca de una melodía perfecta, situación que recuerda a «El canto de la sirena» de Miguel Cané, donde un violinista busca también una melodía perfecta y enloquece debido a la intensidad de su belleza (Cané, 1877).

En «La mujer del collar de perlas» hay un epígrafe tomado de «El rayo de luna», una de las narraciones más difundidas de Gustavo Adolfo Bécquer, y una de las que juega más abiertamente con la temática fantástica.

En «Historia de una calavera», la escena del protagonista conservando el cráneo de su novia puede estar inspirada en *La quena* de Juana Manuela Gorriti, donde Hernán conserva el esqueleto de Rosa, usando su tibia para construir una quena. Torres y Quiroga fue colaboradora de *La Alborada del Plata*, dirigida por Gorriti, por lo cual es posible que no haya desconocido ese precedente.

Buena parte de estas influencias son mencionadas en un delicioso pasaje de «La sombra misteriosa», donde un monólogo del enajenado protagonista reivindica numerosos autores del género fantástico:

Para vosotros, Hoffmann no es más que un narrador fantástico, Edgar Allan Poe un poeta de imaginación extraña, Enrique Zschokke un visionario, Anna Radcliffe una escritora de cuentos inverosímiles, Erckmann Chatrian un soñador. Y sin embargo, sus personajes, llámense Crespel, Hollands, Zumbas, Nideck, Edward, son tipos que existen en el mundo, como es posible el Redlaw de Charles Dickens. «Hay hechos en la vida real que esconden y sobrepujan a las invenciones más ridículas y extravagantes de los novelistas», ha dicho Soulié (Wili, 1884: 150).

#### CONSIDERACIÓN FINAL

Raimunda Torres y Quiroga es una desconocida para la crítica literaria, tanto bajo su propio nombre como bajo el d

e sus seudónimos. No es algo sorprendente: si la literatura argentina del siglo XIX ha sido poco explorada, la escrita por mujeres lo ha sido menos aún. A esta situación contribuyeron la reducida tirada de su único libro (una

autoedición), su anodino título y el apellido Wuili / Wili, que puede haber hecho suponer que se trataba de una autora extranjera.

Fue la tercera mujer que cultivó el fantástico en Argentina, después de Juana Manuela Gorriti y de Eduarda Mansilla de García. Como sus precursoras, mostró tendencia hacia el tremendismo, los golpes de efecto y los trucos de folletín; también se emparenta con ellas por sus numerosas apariciones en periódicos y revistas literarias. Se diferenció por su dedicación casi exclusiva a la literatura fantástica, así como por su consistencia en el cultivo de dicho género (una veintena de cuentos en siete años).

Haciendo un balance, entre los puntos negativos cabe señalar que parte de su obra es de carácter epigonal, llegando en algún caso específico («La voz acusadora») a la reproducción mimética de su modelo. También, que su paso por las letras fue fugaz: tras la publicación de su único libro, su nombre no volvió a aparecer en periódicos o revistas literarias. Quizá el algo despectivo título *Entretenimientos literarios* sea una expresión de hastío con respecto a la escritura.

Entre los rasgos positivos, destacar el estilo y la estructura de sus relatos, que revelan una intensa preocupación estética, así como la capacidad de generar atmósferas lúgubres con gran economía de recursos. Asimismo, también merece subrayarse la habilidad con que realiza trastrocamientos de la realidad en «La cruz de brillantes», «El hombre de la máscara roja» y «El viejo del gabán verde», entremezclando eventos reales con oníricos. Por último, señalar que su obra, en su reducido ámbito de difusión, enarboló la bandera de la literatura fantástica en nuestro país, generando revuelo en el momento de su publicación hemerográfica por el hecho de consistir de textos macabros y de estar escrita por una mujer.

Espero que este ensayo reviva el interés por esta soñadora proveniente de un ayer olvidado.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Pedro Antonio de (1859): *Cuentos, artículos y novelas. Cuarta serie*, Imprenta de El Atalaya, Madrid.
- CANÉ, Miguel (1877): «El canto de la sirena», en *Ensayos*, Imprenta de la Tribuna, Buenos Aires.
- CÉSPEDES Y MONROY, Atanasio (1800): *Lecturas útiles y entretenidas*, Imprenta de Josef Doblado, Madrid.
- DICKENS, Charles (1849): *El hombre y el espectro o El pacto. Cuento fantástico*, Imprenta de L. García, Madrid.

- \_\_\_\_ (1883): *Cántico de noche buena*, Biblioteca Universal, Madrid.
- \_\_\_\_ (1883): *El cántico de navidad*, Biblioteca Universal, Madrid.
- \_\_\_\_ (s/f): *El endemoniado*, Librería de Pascual Aguilar, Madrid.
- DUMAS, Alejandro (1849): *Los mil y un fantasmas*, Imprenta y Librería de Mayol, Barcelona.
- GAUTIER, Théophile (1880): «La vida en la muerte», *La Nación* (21 de octubre).
- HOLMBERG, Eduardo Ladislao (1876): «La pipa de Hoffmann», *El Plata Literario* (15 de junio-15 de septiembre).
- PERCHET, Augusto (1878): *Alemania: apuntes a vuela pluma*, Librería de Bailly-Bailliere, Madrid.
- POE, Edgar Allan (1879): «El cuervo», *La Ondina del Plata* (2 de marzo).
- \_\_\_\_ (1990): *Cuentos*, Alianza Editorial, Madrid.
- POLIDORI, John (1824): *El vampiro: novela atribuida a Lord Byron*, Imprenta de Narciso Oliva, Barcelona.
- \_\_\_\_ (1843): *El vampiro o La sangre de las víctimas*, Oficina del Establecimiento Central, Madrid.
- SCOTT, Walter (1876): *Historia de los demonios y de las brujas*, Librería de Juan Oliveres, Barcelona.
- SHAKESPEARE, William (1881): *Dramas de Guillermo Shakespeare*, Verdaguer, Barcelona.
- WILL, Matilde Elena (1878): «La hija del salvaje», *La Ondina del Plata* (8 de diciembre).
- \_\_\_\_ (1884): *Entretenimientos literarios*, Imprenta Colón, Buenos Aires.
- ZSCHOKKE, Heinrich Daniel (1839): «El muerto desposado», *El Museo de las Familias*, vol. II, pp. 480-483.



RESEÑAS

---

REVIEWS



Jacobo Siruela (ed.), *Antología universal del relato fantástico*, Atalanta, Vilaur, 2013. ISBN 978-84-940941-6-3

---

No hay duda de que Jacobo Siruela es uno de los editores españoles que más ha hecho en favor de lo fantástico. Primero, con dos colecciones soberbias en la editorial Siruela: *El Ojo sin Párpado*, donde rescató y, sobre todo, publicó por primera vez en español obras fundamentales de la literatura fantástica occidental; y *La Biblioteca de Babel*, coordinada por Jorge Luis Borges, quien se encargaba de seleccionar y prologar los volúmenes construyendo, así, su canon particular de lo fantástico (Poe, Kafka, Beckford, Stevenson, Lugones, James, Dunsany, Kipling, Wells, el propio Borges y otros tantos maestros).

Ahora, embarcado en el nuevo proyecto de la Editorial Atalanta, Jacobo Siruela continúa prestando especial atención a lo fantástico y publicando –en la colección *Ars Brevis*– obras y autores excepcionales, muchos de ellos, de nuevo, nunca publicados en español (como ocurre con Yasutaka Tsutsui, Robert Aickman o Liudmila Petrushévskaja) o reeditando obras de algunos maestros hispanoamericanos (Felisberto Hernández, Francisco Tario o José Bianco).

En dicha editorial acaba de publicar su *Antología universal del relato fantástico*, en la que ofrece una perfecta muestra de su erudición y de su pasión por el gé-

nero, las mismas con las que elaboró en 1993 su antología *Vampiros* (publicada por ed. Siruela, su autor la volvió a publicar en una versión ampliada en Atalanta en 2010), obra de referencia obligada en relación a ese mito fundamental. Dicha erudición se hace evidente en el extenso prólogo (sesenta páginas) que acompaña a la selección de los cincuenta y cinco relatos que componen la antología.

Ese prólogo se articula en tres secciones mutuamente interrelacionadas: en la primera expone su propia definición de lo fantástico; en la segunda hace un recorrido por su historia; y en la última realiza una taxonomía muy personal de los principales temas y motivos fantásticos (que incluye, además, breves comentarios de los relatos seleccionados).

En su definición, el autor parte de una idea de lo fantástico como categoría estética, es decir, no constriñe, como algunas voces críticas han planteado, lo fantástico en los estrechos límites de un género: «por su enorme variedad de temas y tratamientos estilísticos, lo fantástico no puede quedar circunscrito al cuento de terror y sus variantes, sino que debe referirse a un fenómeno literario más amplio, cuyo rastro multiplica sus huellas en todas las literaturas del mundo» (p. 17). Asi-

mismo, en esa exposición teórica, se hace evidente la voluntad reivindicativa de lo fantástico que tiene esta antología: «me gustaría destacar su relevancia histórica y otorgarle una categoría estética más amplia y justa, que sitúe con todo derecho su larga y continua aportación a las letras en relación con las grandes obras literarias de la humanidad; porque, considerando este asunto a la luz de los hechos, pocos son realmente los relatos que superan, en el siglo XIX, a *The Turn of the Screw*, de Henry James, o *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o, en el XX, a un cuento de Borges o de Kafka, o, por qué no decirlo, a algunas narraciones de esta antología» (p. 18).

Me parece también muy destacable el hecho de que reivindique el decisivo papel de la literatura fantástica en la creación del relato moderno propiamente dicho, «inventado por Hoffmann en las primeras décadas del XIX, y que adquiere con Poe su total autonomía y una estructura narrativa jamás soñada por sus antecesores» (p. 18). Asimismo, insiste en que lo fantástico no es una forma literaria específica, sino una categoría estética universal que surge en el Siglo de las Luces: «Se trata de una manera puramente moderna de percibir el mundo y la experiencia humana, de una mirada que se opone al imperio unívoco de la razón ilustrada e intenta compensar a través del arte todo lo que ésta rechaza; de modo que cubre aquellas otras necesidades del espíritu que reclama la sociedad y sólo los artistas pueden ofrecer: la otra cara de la moder-

nidad» (p. 18). Eso le lleva a criticar algunas definiciones de lo fantástico (Vax, Caillois) como enfoques heredados del racionalismo francés y la visión cientificista del siglo XIX, «que tiende a unir lo fantástico a las *causas*; por eso el terror es algo indisociable de lo fantástico. (...) cuando la literatura fantástica no se refiere tanto a las *causas* como a los *efectos*» (p. 19). Enlaza, así, con concepciones más actuales de lo fantástico en las que se reivindica el peso esencial de la recepción del lector, su relación emocional (e intelectual) con la historia narrada, en otras palabras, su dimensión pragmática.

El repaso que hace de la historia y evolución de lo fantástico demuestra la lucidez del autor, quien si bien no duda en afirmar que lo fantástico aparece «esporádicamente» (p. 20) en el poema de *Gilgamesh*, la Biblia, en algunos pasajes de Homero, en diversas obras medievales (las *Eddas*, el *Beowulf*, la *Divina Comedia*) y más tarde en Rabelais, Tasso y, de vez en cuando, en Shakespeare, Marlowe o Quevedo, enseguida advierte que esas obras no pueden ser consideradas plenamente fantásticas: «Sin embargo, nada de lo narrado en estos libros suponía en su época una alteración del concepto general de *realidad*. Los fenómenos extraños eran testimonios de *otra* realidad invisible, tutelada siempre por la religión. (...) la duda sistemática frente a lo sobrenatural es una reacción puramente moderna. (...) Hasta entonces, la confrontación entre lo *real* y lo *imaginario*, entre lo racional y lo terrorífico, sencillamente no existía» (pp. 20-21).



Jacobo Siruela se alinea así con las propuestas teóricas e históricas que insisten –acertadamente– en afirmar la modernidad de lo fantástico: éste sólo puede producirse en el momento en que lo sobrenatural (lo imposible) ha desaparecido como creencia, cuando ya no forma parte del horizonte de expectativas de los lectores, y queda confinado en la literatura. Hay que tener en cuenta que si bien el desarrollo del racionalismo eliminó la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la emoción que producía como encarnación estética del miedo a la muerte y a lo desconocido (un sentido de lo sobrenatural ajeno al que exploraba, por ejemplo, el cuento de hadas). Una célebre frase de Madame du Deffand acerca de la existencia de los fantasmas resume perfectamente esta idea: «No creo en ellos, pero me dan miedo». La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura. Todo ello justifica que la antología se abra con una de las grandes obras maestras de lo fantástico: «El hombre de arena» de Hoffmann, publicado en 1817.

Como dije antes, la segunda parte del prólogo tiene una dimensión fundamentalmente histórica y en ella el autor traza las grandes líneas por las que lo fantástico se ha desarrollado en los siglos XIX y XX. Son breves pero muy atinadas pinceladas sobre las principales voces que lo han cultivado, que sitúan históricamente al lector y le explican la evolución de lo fantástico, destacando el lugar que esos autores ocupan en dicho proceso. Es neces-

sario señalar que el recorrido termina con Cortázar (y una rápida mención de Stephen King), dejando muy a las claras cuál es el periodo histórico que más interesa a Jacobo Siruela. Resulta también muy revelador que no diga nada de la literatura española del siglo XIX, a excepción de la delirante *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831) y de Bécquer. Sin voluntad de corregir un trabajo excelente, yo creo que una mínima mención de los autores –tanto del XIX como del XX (aunque, eso sí, antologa tres cuentos de autores españoles de este siglo: Rosa Chacel, Javier Marías y Cristina Fernández Cubas)-, hubiera sido de agradecer, para, de ese modo, potenciar aún más la reivindicación que hace de lo fantástico a lo largo de todo el prólogo: como han demostrado diversos trabajos sobre la narrativa fantástica española, ésta no ha estado sólo reservada a los autores mal llamados marginales, sino que muchos de los grandes nombres de la literatura española de los siglos XIX y XX (algunos de los cuales ocupan un lugar de honor en el canon) han cultivado el género, y no como algo esporádico o excepcional dentro de su obra. Así sucede con Alarcón, Pérez Galdós, Pardo Bazán, Clarín, Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Aub, Benet, Millás o Merino, por citar sólo algunos nombres, además de los tres que él mismo antologa.

El recorrido histórico que el autor nos propone se inicia –como ya es habitual– con Walpole y la novela gótica inglesa del siglo XVIII (aunque inicia ese panorama comentando un texto de Plinio el

Joven, que califica de «primer cuento de fantasmas de nuestra cultura», p. 21) y recorre los hitos fundamentales de dicho subgénero (*The Castle of Otranto*, *The Monk*) para enseguida enlazar con los románticos alemanes y, sobre todo, con el primer gran maestro de lo fantástico: E.T.A. Hoffmann. El antólogo describe con gran perspicacia la forma de cultivar lo fantástico del escritor alemán, que nada tiene que ver con otras formas anteriores de literaturizar lo sobrenatural (encarnadas en lo gótico y lo maravilloso). Continúa, después, con los románticos franceses (Nodier, Gautier, Villiers, Nerval), situados inequívocamente en la estela de Hoffmann, para llegar a la segunda y decisiva revolución de lo fantástico en el siglo XIX: Edgar Allan Poe. Tras él se detiene en autores fundamentales de la segunda mitad de esa centuria, como Hawthorne y Maupassant, prestando especial atención al subgénero de la *ghost story*, uno de los preferidos de Jacobo Siruela, a juzgar por la profusión de textos de ese tipo recogidos en la antología: Le Fanu, Henry James, Vernon Lee, Charlotte Perkins Gilman, Margaret Oliphant, etc.

Si Hoffmann y Poe son los grandes maestros del XIX, resulta muy significativo que a los siguientes autores a los que dedica varias páginas del prólogo sean Kafka y Lovecraft, artífices de dos nuevas formas de enfrentarse a lo fantástico. No es extraño que califique a Lovecraft de «figura paradigmática» (p. 49) por su popularidad e influencia.

Entonces le llega el turno a Borges,

uno de los escritores que más han marcado –como él mismo ha reconocido en numerosas ocasiones– a Jacobo Siruela. Como el propio antólogo no duda en afirmar, Borges «elevó el cuento fantástico al lugar más elitista que pueda imaginarse» (p. 52). Resulta, de nuevo, muy revelador que si bien menciona a un buen número de autores hispanoamericanos, sólo se detiene en Borges, Carpentier y Cortázar: la influencia, sobre todo, de los dos escritores argentinos ha sido decisiva para entender qué ha ocurrido y está ocurriendo en la narrativa fantástica a partir de los años 60 del siglo XX, no sólo en el ámbito hispano.

El prólogo se cierra, como ya dije, con una sección dedicada a exponer una interesante y personal taxonomía de temas y motivos fantásticos, situándose de ese modo en la estela de algunos de los grandes teóricos de lo fantástico, como Vax o Caillois, que no dudaron en proponer sus propias clasificaciones. Todas ellas pueden ser cuestionables, pero revelan el esfuerzo de sus autores por sistematizar el siempre complejo universo de lo fantástico. Jacobo Siruela parte de una excelente intuición: si bien las variantes pueden ser «tal vez inabarcables», existen diecisiete temas que él considera «medulares» en la literatura fantástica: el fantasma; la personificación de la muerte; el pacto con el diablo; vampiros; hombres lobo; las casas o lugares hechizados; metamorfosis; el doble; monstruos; la estatua, el autómatas o la armadura; magia; otras dimensiones; paradojas del tiempo;

temas bíblicos; la inmortalidad; sueño y realidad; y alucinaciones. Insisto, una taxonomía personal que puede discutirse o contradecirse con otra que resultará igualmente personal y –haciendo una fácil broma a partir de «El idioma analítico de John Wilkins» de Borges– «arbitraria y conjetural», lo que no significa que no funcione y que no sea legítimo tratar de establecer unas líneas centrales en el sistema de recurrencias temáticas que presentan los textos fantásticos.

Tras ese prólogo viene la selección de cincuenta y cinco relatos de otros tantos autores de múltiples nacionalidades publicados en los siglos XIX y XX. Una selección que, según advierte su autor, tiene como modelo la célebre *Antología de la literatura fantástica* (1940) de Borges, Bioy Casares y Ocampo, y, sobre todo, la *Anthologie du fantastique* (1958) de Roger Caillois: un viejo sueño de Jacobo Siruela fue traducir los dos volúmenes de la obra de Caillois, pero no pudo realizarlo por problemas de derechos, lo que le decidió a armar la suya propia. Todo ello ha provocado –lo advierte el autor– inevitables coincidencias con tales antologías y con otra ya clásica: *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, de Italo Calvino, con la que Siruela inauguró la ya mencionada colección *El Ojo sin Párpado*.

No voy a entrar en la socorrida e inútil discusión de quién falta o de quién sobra en este excelente libro: toda antología es reflejo de su autor, que, en este caso, además, debe conjugar lo objetivo del valor histórico de los textos (en el desarrollo

y evolución de lo fantástico) y lo subjetivo del gusto personal. El propio Jacobo Siruela lo justifica de forma lúcida y sincera: «Este libro es una síntesis de aquellos cuentos con los que más he disfrutado y que más me han acompañado a lo largo de mi vida» (p. 76). Su propio canon de lo fantástico. ¿Qué más se puede añadir?

DAVID ROAS

Universitat Autònoma de Barcelona





David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a editores, col. *Lecciones de cosas* (ensayo), núm. XVI, Málaga, 2013. ISBN: 978-84-92821-61-7

David Roas y Ana Casas (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, e.d.a editores, col. *Lecciones de cosas* (ensayo), núm. XVII, Málaga, 2013. ISBN: 978-84-92821-63-1

Paralelamente al creciente interés por lo fantástico que se da en el ámbito creativo en todas sus manifestaciones culturales –literatura, cine, televisión, cómic, videojuegos–, el ámbito académico –cada vez menos reacio al género (y más lejos de los prejuicios que llevaban a considerarlo incluso subliteratura)– empieza a prestarle asimismo una mayor atención como objeto de estudio. Así, esta progresiva receptividad ante lo fantástico se materializa en la celebración de congresos, la fundación de revistas especializadas, o la publicación de artículos y monografías de diferente sesgo; un amplio y alentador panorama que no solo contribuye a ofrecer luz sobre las posibilidades de un género de fronteras tan sinuosas como lo fantástico, sino que nutre en cierta manera las nuevas brechas que van abriéndose y ensayándose en lo real, gracias al interesante diálogo que se produce entre creadores y críticos.

Es por ello que en este contexto de ascendente popularidad y crédito alcanzados por el género entre lectores, creadores e investigadores, resulta de gran oportunidad la aparición en el mercado

editorial de volúmenes como los dos recién publicados en el seno del *Grupo de Estudios de lo Fantástico*. A la espera de que surja un tercer volumen, de próxima aparición, que complete la serie, la editorial e.d.a. libros, dentro de la colección «Lecciones de cosas», saca a la luz un total de veintidós visiones, miradas o perspectivas de lo fantástico. Se trata de trabajos enfocados tanto a la teoría como a la práctica del género en todas sus variantes, repartidos convenientemente en sendos volúmenes: *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, con diez ensayos; y *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1900-1970)*, que incluye doce. Este segundo volumen se completa con una tercera obra, actualmente en marcha, que alcanzaría las manifestaciones o concreciones de lo fantástico hasta 2012.

El origen de la mayor parte de estos trabajos se encuentra en el *I Congreso Internacional sobre lo Fantástico en narrativa, teatro, cine, televisión, cómic y videojuegos*, que tuvo lugar en la Universitat Autònoma de Barcelona en noviembre de 2012, y que dio cabida a casi cien comunicaciones,

enmarcadas precisamente bajo el título que da unidad a los tres volúmenes de artículos que se publican ahora: *Visiones de lo fantástico en la cultura española contemporánea*. De todas aquellas múltiples perspectivas con las que los distintos especialistas se aproximaron a lo fantástico hace poco más de un año, los editores han seleccionado –de entre las enviadas por los autores para su publicación– las aportaciones más relevantes y singulares dentro del panorama crítico actual; y han incluido excepcionalmente, algún otro trabajo escrito *ex profeso* para esta ocasión.

El riesgo o el peligro que suelen correr las ediciones antológicas de ofrecer como resultado un volumen poco cohesionado y caótico es solventado con soltura por los editores, tanto en el proceso de selección, como en el de organización y estructuración de los ensayos. Pero también incluso en el proceso de la edición misma. En efecto, la unidad y homogeneidad de la serie de tres volúmenes no solo la aporta el título general que lleva cada uno de ellos (*Visiones de lo fantástico*), completado específicamente en cada caso, sino la elección de las imágenes que desde la portada transportan al lector a otras posibilidades de lo real. Como se hizo ya en el Congreso de 2012, los editores han vuelto a recurrir a los dibujos y litografías de *Los Negros* de Odilon Redon (1840-1916) para evocar la temática de lo fantástico desde sus distintos ángulos. Si en 2012 era el dibujo de la *Araignée souriante* (1881) el que se elegía como el sugerente motivo visual del evento, son ahora *L'Araignée qui*

*pleure* (1881), y *L'Oeil, comme un ballon bizarre, se dirige vers l'infini* (1882) –este último dedicado por el pintor a Edgar Allan Poe– las imágenes que presentan, en una perfecta correlación con el contenido al que dan paso, las cubiertas del primer y segundo volumen respectivamente. No es baladí esta elección, ya que la obra de este simbolista admirador de Poe y considerado precursor del surrealismo alude justamente –innovando «un fantastique de maladie et de delire» para Des Esseintes– a lo imposible y lo improbable, lo desconocido, y a las conexiones entre lo visible y lo invisible,<sup>1</sup> que son elementos en los que se sustenta la base de lo fantástico.

Esta homogeneidad que se busca explicitar en el conjunto de las tres obras que componen la serie, se mantiene asimismo en cada uno de los volúmenes por separado, gracias, principalmente, como ya avanzamos, a la previa distinción llevada a cabo entre trabajos que giran en torno a la reflexión teórica del género, y estudios analíticos (generalmente dedicados a un autor concreto) de la praxis de lo fantástico, que contribuye, por otra parte, a conservar la independencia de cada una de las obras, valor añadido desde el punto de vista editorial.

Así, el primer volumen *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)* –editado

1 Así lo explicitaba el propio Redon al referirse a su obra: «Toute mon originalité consiste donc à faire vivre humainement des êtres invraisemblables selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible.» (Redon, 1989: 28). Redon, Odile (1989), *À soi-même: Journal, 1867-1915: notes sur la vie et les artistes*, José Corty, París.

por David Roas y Patricia García, especialistas ambos en literatura fantástica (el primero no solo investigador, y autor de la estimulante y rigurosa aproximación teórica al género *Tras los límites de lo real*, sino también creador él mismo de relato y microrrelato fantásticos)– recoge un total de diez ensayos oportunamente distribuidos en cuatro secciones, que persiguen la coherencia y cohesión de los estudios incorporados en cada una de ellas: I. *Retórica de lo fantástico*; II. *Efectos de lo imposible*; III. *Monstruos posmodernos*; y IV. *En los límites de lo fantástico*. Son, en realidad, con excepción de la última sección, los mismos títulos que enmarcaron la mayor parte de estos trabajos en su primera versión para el Congreso Internacional. Bajo la sección *Retórica de lo fantástico* se incluyen tres ensayos centrados esencialmente en el nivel discursivo: ya sea analizando las categorías narratológicas (personajes, tiempo, espacio y acción) en su conexión con lo insólito para así delimitar el universo de lo fantástico, principal objetivo del artículo de Flavio García; ya sea profundizando –como hace Patricia García– en las peculiaridades lingüísticas ligadas al fenómeno que la autora denomina «frase umbral», relativo a aquella oración ambigua que refleja la posibilidad de que el protagonista del relato pueda estar situado en cualquiera de los dos dominios –real o fantástico–, o justamente entre ambos; o ya sea, finalmente, dilucidando los mecanismos de lo fantástico y del terror en aquellos videojuegos de tipo narrativo, a partir del concepto de «jugador implicado», cuestión de la que se

ocupa Lluís Anyó en el último artículo del apartado.

La segunda sección del volumen está dedicada a los efectos que se desprenden de lo fantástico, y consiguientemente lleva por título *Efectos de lo imposible*. Dichos efectos son, por un lado, el miedo; y por otro, la risa, el humor, la ironía. Del primero se ocupa el investigador David Conte, quien partiendo de la definición del género de terror cinematográfico como aquel que está destinado a provocar el miedo y la repulsión, y cuyo logro dependerá, pues, del efecto que suscita en el terreno de la recepción, examina en su artículo los procedimientos que rigen la construcción cinematográfica del «punto ciego», donde radica, en su opinión, lo terrorífico. Del segundo efecto de lo fantástico, la risa, se ocupa Víctor Alarcón, quien analiza la presencia del humor en el relato fantástico, explorando las funciones y valores de un ingrediente solo aparentemente incompatible con la inquietud que provoca lo fantástico.

La tercera sección aborda la revisión rigurosa de los monstruos posmodernos. Así, David Roas se ocupa de las consecuencias que tiene para el género la mutación del motivo del vampiro, monstruo que en sus reformulaciones posmodernas ha sufrido un proceso de naturalización que lo aleja de su exclusivismo dentro del ámbito fantástico y le permite adentrarse en los universos de lo maravilloso o del realismo mágico. Entre fronteras se halla asimismo el zombi, cuya evolución desde su origen vudú hasta su

actual brote como gran monstruo del terror detalla con detenimiento Sergi Viciano, quien se centra sobre todo en el carácter liminar de esta criatura. Cierra *Monstruos posmodernos* el artículo de Bernat Castany, que desde una interesante perspectiva filosófica considera el tratamiento de lo monstruoso en la literatura fantástica contemporánea a la luz de las teorías y sensibilidades ontoteológicas occidentales de los últimos siglos. Por último, como aclara el título de la última sección, *En los límites de lo fantástico*, los dos trabajos que en ella se incluyen revisan las fronteras, siempre borrosas, de lo fantástico con sus géneros periféricos. David Viñas pone el énfasis de su discurso en la dificultad de definir y delimitar los géneros, y en concreto el género fantástico, lo cual propicia desde su punto de vista que cobre más sentido y sea más productivo hablar de *participación* (de uno o varios géneros), que de *pertenencia* (a un género), lo que en cualquier caso revela la permeabilidad de lo fantástico. De esa permeabilidad trata el trabajo de Gabriel Saldías, el último que se incluye en este primer volumen, cuyo objetivo es una relectura de los márgenes genéricos, al establecer un marco comparativo entre dos tipos de manifestaciones literarias aparentemente dispares: lo fantástico y lo distópico.

Tras acceder a estas aproximaciones teóricas sobre lo fantástico, que complementan indudablemente otras propuestas teóricas existentes en el horizonte de la crítica, y que contribuyen asimismo a desvelar los interrogantes en torno al

funcionamiento y los procedimientos que permiten lo fantástico, el lector tiene la posibilidad de ahondar, gracias al segundo volumen que nos ocupa (*Visiones de lo fantástico en la cultura española [1900-1970]*), en la investigación que realizan doce especialistas en torno a las manifestaciones artísticas más relevantes de lo fantástico contemporáneo: la narrativa, el teatro, el cine y la televisión. Una más que probable errata en el título nos indica que los estudios que conforman el volumen alcanzan hasta 1970, en lugar del correcto 1975, dato que apoyaría la referencia incluida en la presentación que encabeza las obras, así como el hecho de que el último trabajo con el que se da por concluido el libro tiene como objeto de estudio la serie de ficción *Crónicas fantásticas*, emitida a finales de 1974.

Lo primero que llama la atención de la organización de este segundo volumen –para cuyas tareas de edición se suma, junto a Roas, la también especialista Ana Casas, de lectura obligada en reflexiones teóricas sobre el relato fantástico– es la descompensación que existe en el número de artículos que integran las cuatro secciones que en él se proponen. Así, nueve de los doce artículos pertenecen al ámbito de la narrativa, mientras que el resto de las áreas contempladas (teatro, cine y televisión) está representado en el volumen por un artículo por sección. La obra otorga, pues, importancia a la interdisciplinariedad y apuesta por la presencia de las distintas manifestaciones artísticas, pero aún es patente un mayor



espacio destinado a la narrativa fantástica dentro de esa «cultura española» que promete el título. Posiblemente, sin embargo, el volumen solo es reflejo de la realidad que presenta el propio panorama crítico, ya que aún resulta difícil encontrar estudios de calado sobre lo fantástico en contextos como el televisivo (y en este sentido es necesario aplaudir el trabajo de Ada Cruz); y circunscritos, además, al periodo anterior a la transición (el creciente interés por lo fantástico es mucho más explícito en España a partir de los años 80). No obstante, el factor que puede determinar más acertadamente esta desigualdad de número es en definitiva la escasez de congresos donde se dé cabida a la diversidad de disciplinas (no hay que olvidar que el congreso del que parten los trabajos de los volúmenes tuvo lugar en la Facultad de Letras de la Universitat Autònoma de Barcelona, lo que sin duda determinó una abundancia de trabajos basados en corpus literarios), por lo que en este sentido, tanto el volumen, a pesar de dicha descompensación, como el congreso en el que se origina, suponen un paso adelante evidente en la aproximación interdisciplinar de lo fantástico.

Junto a la serie de ficción televisiva *Crónicas fantásticas* de Juan José Plans, algunas muestras del cine fantástico y de terror de los años 60 y 70, y una atención a las fantasmagorías decimonónicas y a los «engaños» ópticos de las dramaturgias del siglo xx, estudiadas con detenimiento por Ada Cruz, Iván Gómez y Matteo de Beni, respectivamente, el lector se encon-

trará con otros nueve análisis inteligentes y reveladores de la presencia de lo fantástico en escritores que no siempre relacionamos fácilmente con el género. Son trabajos que muestran la vitalidad de lo fantástico en el período anterior a la transición gracias a creadores como Ramón del Valle-Inclán, Carmen de Burgos, Rafael Dieste, Cecilio Benítez de Castro, Noel Clarasó, Francisco Ayala, Rosa Chacel, o Max Aub, que bien a través del relato o de la novela entraron en contacto con las fronteras de lo imposible. De las manifestaciones más relevantes de lo fantástico contemporáneo posteriores a la transición (1975-2012) se ocupará el tercer volumen que verá la luz dentro del año 2014, y que completará la serie.

Por la profundidad y originalidad de los artículos incluidos, escritos por reconocidos especialistas en la materia, la publicación de estos volúmenes de *Visiones de lo fantástico*, orientados a la teoría y la práctica del género, suponen indiscutiblemente una valiosa aportación –que convendría no soslayar– a los debates y reflexiones sobre lo fantástico, en todas sus manifestaciones y desde todas sus vertientes.

RAQUEL VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ  
Universitat de Barcelona





Flavio García, *Discursos fantásticos de Mia Couto – Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional*, Publicações Dialogarts, Rio de Janeiro, 2013. ISBN 978-85-8199-011-8

---

A escrita do escritor moçambicano Mia Couto é a expressão de uma literatura em trânsito. As literaturas pós-coloniais<sup>1</sup> como um todo, independentemente de seu local de origem, refletem o período em que se constituíram, de conflito e guerras, e, por seu caráter emergente, careceram, desde o princípio, de uma ficção capaz de traduzir não apenas as idiosincrasias dos locais onde essas literaturas se desenvolveram, mas também de refletir o caráter transitório do tecido social. Assim, era de se esperar que houvesse um duplo processo de apropriação e distanciamento das matrizes literárias eurocêntricas, que, surgidas no século XIX, não podiam representar essa nova realidade.

A opção de Mia Couto foi enveredar pela transgressão da realidade referencial, operacionalizada pela presença de elementos insólitos, advindos da tradição e da cultura autóctones. A transgressão não

implica o afastamento da realidade, mas a irrupção do sobrenatural em meio ao natural, dos *mirabilia* em meio aos *realia*, conforme nos faz lembrar Roger Caillois, ao afirmar que «o fantástico é a ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não a substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso» (1965: 161).

Flavio García, neste novo livro, sem deixar de reconhecer que já não constitui novidade estudar a obra de Mia Couto pelo viés crítico-literário do fantástico, analisa criticamente as narrativas curtas e de média extensão do autor moçambicano, a fim de demonstrar que «as literaturas africanas de língua portuguesa recorrem a estratégias de construção narrativa comprometidas com a representação do insólito ficcional», ou seja, com «diferenças instauradas pela incoerência entre a representação mimética verossímil e sua referencialidade no plano da realidade exterior à ficção» (2013: 21).

António José Marques Martins (2006: 36), ao analisar a expressividade das narrativas curtas no panorama literário das ex-colônias, afirma que «o conto africano é uma resposta a um mundo em transformação, não se coibindo de inovar

---

1 Cabe aqui definir o escopo da palavra pós-colonial, que ora tem sido interpretada como uma marca temporal, ora como um contexto histórico, político, social e cultural próprio das nações que conquistaram sua independência após um longo período de dominação política e cultural. Neste texto, empregamos o adjetivo «pós-colonial» segundo a ótica do comparatista Armando Gnisci (1999), que o interpreta como um processo de descolonização cultural e de desconstrução dos modelos de dominação que têm orientado não só os estudos culturais como também uma boa parte dos estudos literários contemporâneos.

em termos de estilo e forma». Ainda, segundo Martins (2006: 37), «A opção pelo conto, em África, representa, ao mesmo tempo, uma ruptura e um regresso ao passado na medida em que o autor africano preserva essa herança oral, mas transforma-a de modo a dar resposta a uma sociedade que apresenta novos contornos e novas exigências, uma sociedade em crescente complexidade e em rápida mutação». Justifica-se, assim, o interesse particular de García por essas narrativas mais curtas, por sua permeabilidade e flexibilidade para expressar as tensões político-sociais inerentes ao tempo de sua escritura.

García principia por abordar os traços identitários da realidade moçambicana sob as lentes do maravilhoso e atribui à proximidade temporal entre o *boom* da literatura hispano-americana e o processo de independência das ex-colônias portuguesas em África a presença, nas literaturas africanas de língua portuguesa, de estratégias de construção narrativa próprias do realismo maravilhoso, segundo apresentadas por Alejo Carpentier (1966 e 1987), Irlemar Chiampi (1980) e Bella Jozef (2006), por exemplo, que já as apontavam como evidência de movimentos telúricos de retorno ao mito, às lendas e crenças. Dessa maneira, conforme argumenta García, ao invés de buscar nas metrópoles europeias modelos que viessem a moldar suas literaturas nacionais, as novas nações debruçaram-se sobre as literaturas de outras ex-colônias que refletiam o imaginário autóctone, como os países da América Latina.

No capítulo intitulado «Reconstru-

ção mosaica da identidade moçambicana» (pp. 25-33), García busca demonstrar que a literatura de Mia Couto se desenvolve a partir do resgate, por meio da ficção, de traços da memória ancestral, acrescidos de um magistral manusear dos fenômenos e aspectos linguísticos, entre eles, a tensão entre a língua do colonizador, o português deixado de herança na terra invadida, ocupada e espoliada, e as muitas línguas locais, a ênfase à oralidade e as «brincadeiras».<sup>2</sup> O mosaico a que García se reporta define assim a identidade moçambicana como plural, híbrida, mestiça.

O terceiro capítulo (pp. 35-43) consiste em uma minuciosa revisão de teorias sobre o fantástico, tanto genológico como modal, o realismo mágico e o realismo maravilhoso, enfatizando em todas elas a presença do termo «insólito», muito embora nem sempre com o mesmo sentido. É essa constância do termo observada por García que lhe permite postular a existência do insólito ficcional como categoria comum a vários gêneros literários ou como um macrogênero, em oposição a um sistema real-naturalista, reunindo sob sua égide um conjunto de subgêneros que têm na presença do insólito um traço comum, dentre os quais: o fantástico, o maravilhoso, o estranho, o absurdo e o sobrenatural.

Nesse capítulo, García traz à baila um debate teórico basilar, em que o fantástico tem sido visto: como gênero literário, seguindo-se as proposições de Todorov em *Introduction à la littérature fantastique*

<sup>2</sup> Inserção de ditos supostamente populares que, na realidade, são criações do autor. (Leite 1999: 78).

(1970), ou como modo discursivo, acompanhando-se o raciocínio desenvolvido por Irène Bessière em *Le recit fantastique* (1973). Em suas reflexões, o autor se serve, no entanto, das obras de Furtado (1980) e Prada Oropeza (2006), o primeiro na abordagem do fantástico genológico, e o segundo em uma orientação modal.

Partindo de uma citação de Roas, García busca demonstrar que a subversão da percepção se dá pela transgressão dos códigos do realismo, a partir da irrupção do insólito ficcional:

lo fantástico es un modo narrativo que emplea el código realista, pero que a la vez supone una transgresión de dicho código: los elementos que pueblan los relatos fantásticos participan de la verosimilitud y del <<realismo>> propios de las narraciones miméticas, y únicamente la irrupción, como eje central de la historia, del acontecimiento inexplicable marca la diferencia esencial entre ambas formas. (Roas, 2011: 112-113 *apud* García, 2013: 43.)

A par do debate que possa surgir dessas duas possibilidades expostas por García, atribuir à manifestação discursiva do insólito ficcional a garantia do efeito fundamental que caracteriza o fantástico pode, de fato, tornar-se um fator complicador, uma vez que não há como ignorar o papel da recepção na decodificação do texto, como afirma Roas no Prefácio à obra: «Sí bien ambos géneros (si podemos denominarlos así) se construyen en torno a lo insólito y comparten estrategias dis-

cursivas con lo fantástico, también es cierto que los efectos que provocan en el receptor son diferentes» (p. 19).

Se, por um lado, o insólito pode ser considerado elemento constitutivo da ficção em si, por outro, é inegável que cabe ao leitor interpretar a sua presença no universo ficcional. Interpretação esta que exige do leitor uma espécie de pacto, cuja aceitação implica «a identificação do leitor empírico com o leitor potencial da obra, aquele que fora idealizado pelo autor quando da sua escrita, em suma: o leitor capaz de compreendê-la em sua amplitude e em seus mais profundos e ocultos significados» (Carreira, 2010: 105). O insólito na obra de Mia Couto há de ter, assim, diferentes modos de recepção, subordinados a fatores como a cultura e o conhecimento de mundo do leitor. Ora o leitor poderá interpretá-lo como um conflito «metafísico» entre o real e o irreal, condição para a existência do fantástico, ora aceitará plenamente o pacto da verossimilhança, neutralizando o conflito e estabelecendo-o no âmbito do maravilhoso. A argumentação de García é que «a manifestação do insólito na narrativa importa para a estruturação dos protocolos ficcionais que dão sentido à construção do discurso ou do gênero literário» (p. 42).

No quarto capítulo (pp. 45-65), García aborda a apropriação de estratégias de construção narrativa do realismo maravilhoso em duas obras de Mia Couto: *A varanda do frangipani* e *Vinte e zinco*. A revisão teórica do realismo maravilhoso, que passa os textos de Alejo Carpentier (1966 e

1987), Irlemar Chiampi (1980) e Bela Jozef (2006), é o ponto de partida para sua argumentação de que a literatura moçambicana, ao desviar o olhar dos modelos europeus, encontrou na América Latina, e em particular no realismo maravilhoso, a expressão contra-hegemônica que lhe serviu de inspiração. O capítulo em si apresenta-se como uma digressão em seu estudo sobre o fantástico, uma vez que o maravilhoso exige a naturalização dos eventos insólitos.

O quinto capítulo (pp. 67-78) tem por objeto uma leitura crítico-interpretativa de *Mar me quer*, que se apoia em perspectivas teóricas do fantástico perpassando a questão dos temas conforme Todorov, a noção de motivo segundo Tomachevski e os conceitos de desfamiliarização e estranhamento formulados por Chklovsky. O autor busca demonstrar que os eventos insólitos em *Mar me quer* cumprem a função de instaurar a dúvida, fazendo com que a hesitação permaneça, e o desfecho mantenha-se indefinido, condição básica à consumação do gênero fantástico.

A obra de García não pretende estabelecer princípios que neutralizem óticas divergentes dos teóricos do fantástico ou mesmo dos africanistas. Sua visão é a de que mesmo a literatura de uma cultura como a africana, em que não há estranhamento em relação ao trânsito entre o natural e o sobrenatural, pode suscitar no leitor empírico reações compatíveis com o conceito do fantástico, provocando uma inquietude frente à possibilidade do que se crê impossível.

Os textos de Mia Couto selecionados por García demonstram claramente que a presença do fantástico nas literaturas africanas de língua portuguesa não estaria necessária e exclusivamente presa à hesitação intratextual, ou seja, ao plano do universo ficcional, da *diegese*, onde os seres de papel transitam, mas assumiria, também, um caráter extratextual, concretizando-se por meio do leitor empírico, no ato da leitura.

Pode-se dizer, portanto, que, em *Discursos fantásticos de Mia Couto – Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão* em que se manifesta o insólito ficcional, García proporciona um avanço nas reflexões e investigações acerca do insólito ficcional e seus desdobramentos como estratégias narrativas da literatura contemporânea, bem como permite que se leia a obra de Mia Couto sob outras nuances, inscrevendo-a, em sentido amplo, no vasto universo de vertentes da literatura fantástica, em particular, no seio dos discursos fantásticos contemporâneos.

SHIRLEY CARRERIRA  
UNIABEU (Brasil)  
shirleysgcarr@gmail.com



## BIBLIOGRAFÍA

- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Gallimard, París.
- CARPENTIER, Alejo (1966): Prefácio a *O reino deste mundo*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- CARPENTIER, Alejo (1987): *A literatura do maravilhoso*, Vértice, São Paulo.
- CARREIRA, Shirley de S. G. (2010): «Relações entre o insólito e os leitores empírico e virtual», *Caderno Seminal Digital*, Ano 16, nº 14, V. 14, Jun.- Dez., Rio de Janeiro, pp. 102-115.
- CHIAMPI, Irlemar (1980): *O realismo maravilhoso*, Perspectiva, São Paulo.
- FURTADO, Filipe (1980): *A construção do fantástico na narrativa*, Horizonte, Lisboa.
- GNISCI, Armando (1999): *Poetische dei mondi*, Meltemi, Roma.
- JOZEF, Bella (2006): *A máscara e o enigma*, Francisco Alves, Rio de Janeiro.
- LEITE, Ana Mafalda (1999): «Prefácio», em Fernanda Cavacas, *Mia Couto: brinciação vocabular*, Mar Além/ Instituto Camões, Lisboa, pp. 7-8.
- PRADA OROPEZA, Renato (2006): «El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético», *Semiosis*, II, núm. 3, pp. 53-76.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.





# NOTA SOBRE LOS AUTORES

---

## ABOUT THE AUTHORS

---

CARLOS ABRAHAM

Carlos Abraham nació en Tandil en 1975. Es Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Fue director de la revista académica *Nautilus* (15 números, 2004-2009), primera revista dedicada exclusivamente a la crítica e historiografía de la ciencia ficción hispánica. Ha ganado diversos concursos literarios, entre los que se destaca el primer premio en el certamen «Cuentos Cortos de Terror», organizado en 2005 por la empresa Metrovías, con el relato «El negocio de la anciana», y el primer premio en la categoría «Mejor Ensayo Crítico en Lengua no Inglesa», concedido en 2007 por la IAFA, con el ensayo *Las utopías literarias argentinas en el período 1850-1950*.

Ha publicado ensayos, cuentos, poemas, reseñas y traducciones en las revistas *La Brújula*, *La Nueva Avenida*, *Julio Cortázar*, *Proyección*, *Los Conspiradores de Siempre*, *Arkadin*, *The Burroughs bulletin*, *Cuasar*, *Axxon*, *Lilith* y *Galaxia*, en las antologías *Artifex*, *Fabricantes de sueños*, *Cuentos de terror*, *Verso a verso* y *Textos del trovador*, y en los diarios *El Día* y *Nueva Era*. En las revistas académicas *Series Monográficas* y *Cuadernos Angers-La Plata* publicó trabajos sobre Jorge Luis Borges y Juan Filloy.

Es autor de los poemarios *Rito de iniciación* (1993, reeditado en 2005), *Fuera del tiempo* (1995, reeditado en 2010), *Noche de trovadores* (1998), *Crisálidas* (2000), *A la sombra de gárgolas* (2003) y *En la noche de los tiempos* (2006), así como de los libros de ensayo *Borges y la ciencia ficción* (2005, reeditado en 2010), *Estudios sobre literatura fantástica* (2006), *La editorial Tor: medio siglo de libros populares* (2012), *Las revistas argentinas de ciencia ficción* (2013) y *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX* (2013). Ha compilado las antologías *La Argentina fantástica* (2008, 2 vol.), *Cuentos fantásticos argentinos del siglo XIX* (2013), *Historias inverosímiles* (en prensa) y *Cuentos fantásticos argentinos 1900-1960* (en prensa).

IVÁN GÓMEZ

Iván Gómez (Mataró, 1978) es profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de Comunicación Blanquerna (Universidad Ramon Llull), donde imparte diferentes asignaturas de grado y máster. Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), es licenciado en Derecho (Esade), en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada (UAB) y en Comunicación audiovisual (URL). Coautor de los ensayos *Adaptación* (Trípodos, 2008), *Ficciones Colaterales: Las huellas del 11-s en las series «made in USA»* (UOCPress, 2011) y *Cronoendoscopias: tratamiento y diagnóstico del trampantojo digital* (Laertes, 2014) –todos ellos coescritos con el Dr. Fernando de Felipe–, ha dedicado artículos a la ficción serial norteamericana, al papel del género fantástico en el cine y la televisión de la época de la Transición Española, además de proseguir sus investigaciones sobre la relación entre ciencia ficción y discursos de la Tercera Cultura.

ANA KAREN GRÜNIG

Ana Karen Grünig (Río Cuarto, 1987) estudió la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual de la Universidad Nacional de Villa María (Córdoba, Argentina) donde se encuentra realizando el trabajo final de grado *La televisión re-encantada: versiones y adaptaciones del mito del hombre-lobo en la serialidad televisiva fantástica del siglo XXI*.

Durante dos períodos consecutivos ha sido adjudicataria de la *Beca Estímulo a las Vocaciones Científicas* (2011-2012) por la misma universidad, impulsada conjuntamente por el Concejo Interuniversitario Nacional (CIN), el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación y la Secretaría de Políticas Universitarias (SPU) del Ministerio de Educación de la Nación. Asimismo, desde el año 2011 integra equipos de investigación focalizados en el estudio de la serialidad televisiva producidas tanto en el ámbito norteamericano (UNVM, 2011-2013) como en el territorio argentino (UNVM, 2014-2016). En ese marco, es autora del capítulo *Tiempos Mágicos: el retorno de antiguas historias re-encantadas* incluido en el libro *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV* (Siragusa, 2014). Por otro lado, ha participado como ponente en diversos encuentros y jornadas de investigación en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), la Universidad Nacional de Santiago del Estero (UNSE) y en la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Como realizadora audiovisual, dirigió el largometraje documental *El embrujo de mi tierra* (UNVM-UNSE, 2010) proponiendo un abordaje acerca de la pérdida del folklore en las zonas más urbanizadas del país.

BEN KOOYMAN

Ben Kooyman graduated from Flinders University, South Australia in 2010 with a PhD in English. His dissertation examined directorial self-fashioning in film adaptations of Shakespeare by Laurence Olivier, Orson Welles, Franco Zeffirelli, Kenneth Branagh and Lloyd Kaufman. He currently works at the University of South Australia as a Language and Learning Adviser. Research interests include horror cinema, film and adaptation studies, and Shakespeare on film. Notable book chapter and journal article publications in these fields include essays on Stuart Gordon, John Landis, and *Masters of Horror*; Eli Roth's *Hostel Part II* and Karyn Kusama's *Jennifer's Body*; and film adaptations of Mary Shelley's *Frankenstein*. His first book, *Directorial Self-Fashioning in American Horror Cinema: George A. Romero, Wes Craven, Rob Zombie, Eli Roth and the Masters of Horror*, was published in early 2014. This book examines the ways in which horror filmmakers in the new millennium have utilised the various media outlets at their disposal to cultivate and disseminate their public personas.

FRANCISCO JAVIER DE LEÓN RAMÍREZ

Doctor en Filosofía por la UNAM, Productor y locutor de Radio UNAM desde 1997 hasta 2010. Autor de 4 libros de Poesía: *Traición al Silencio*; *Las Guerras Floridas* (Coautoría con Gerardo Castillo); *Mitologías, Concierto para piano y poesía* (música de Juan Pablo Villa) y *La Noche Mil y un Veces* (CONACULTA). Fue becario del Banff, Centro para Artistas residentes de Alberta, Canadá (2008) con el proyecto de poesía *Tres Invocaciones a la Fragilidad*. Actualmente cursa el doctorado en Filosofía de la Cultura FFYL UNAM y miembro de los Colectivos *Los cinco sentidos* y *Pánico de Masas*. Realiza los guiones para las cintas *Íncubo* (título de trabajo) del director Óscar Blancarte, *Las Orillas del infinito* (FIDECINE) y para el corto *Nene* ambos de Carlos Melendez. Es dramaturgo de las puestas en escena *El enviado de Cthulhu*, *Zombicentenario*, *Minotauro: Picasso en cierto acto*, entre otras. Es autor del libro *Prometeo en llamas: Metamorfosis del Monstruo* (UNAM, FFYL, AFINITAS)

MARTA MIGUEL BALDELLOU

Marta Miquel-Baldellou es licenciada en filología inglesa con premio extraordinario por la Universidad de Lleida y en la actualidad está ultimando su doctorado europeo en filología inglesa habiendo realizado su periodo de investigación en la Universidad de Leicester, en el Reino Unido, mediante una

beca de estancias de investigación en el extranjero otorgada por la Agencia de Gestión de Ayudas y de Investigación Universitaria de la Generalitat de Catalunya. Su tesis doctoral consiste en el estudio de la intertextualidad presente en las obras literarias del autor victoriano Edward Bulwer-Lytton y de los cuentos de Edgar Allan Poe y se enmarca dentro de la literatura comparada y de los estudios biográficos. Para la realización de su tesis, le fue concedida una beca FI como investigadora en formación de la Generalitat de Catalunya en el Departamento de Inglés y Lingüística de la Universidad de Lleida. Es también posgraduada en estudios literarios y literatura digital en la especialidad de teoría de la literatura y literatura comparada, diplomada en estudios avanzados dentro del programa de doctorado «Change and diversity in English studies», posgraduada en la enseñanza del inglés como lengua extranjera y máster en mediación lingüística. Es miembro del grupo de investigación consolidado Dedal-Lit, adscrito a la Universidad de Lleida y, en la actualidad, participa como investigadora en el proyecto «Aging and Gender in Contemporary Literary Creation in English», que está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Algunas de sus publicaciones más recientes son: «*Pet Sematary*, or Stephen King's re-appropriating the *Frankenstein* myth» en *Herejía y belleza: revista de estudios culturales sobre el movimiento gótico* (2013), «“Those tales of effect”: Poe's gothic tales through Roger Corman's cinema» en *Revista de filología de la Universidad de la Laguna* (2010), «Mary Reilly as Jekyll or Hyde: neo-victorian (re)creations of femininity and feminism» en *Journal of English Studies* (2010) y «Stephen King in Edgar Allan Poe's mirror: “Dollan's Cadillac” as a variant of “The Cask of Amontillado”» en el volumen *Literature on the margin: perspectives on trivial literature from the Middle Ages to the 21st century* (2013) editado en Alemania por la editorial Narr Verlag. Como profesora asociada en la Universidad de Lleida, ha impartido asignaturas de iniciación a los estudios literarios y la literatura inglesa, discursos literarios y cursos monográficos sobre la ficción breve de Edgar Allan Poe.

#### DAVID ROAS

David Roas (Barcelona, 1965) es escritor y profesor titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde también dirige el *Grupo de Estudios de lo Fantástico* (GEF) y *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*.

Especialista en lo fantástico, es autor de los siguientes ensayos: *Teorías de lo fantástico* (2001), *Hoffmann en España* (2002), *De la maravilla al horror. Los orígenes de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006), *La sombra del*

cuervo. *Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011; IV Premio Málaga de Ensayo), y *A ameaça do fantástico. Aproximações teóricas* (2014). Ha publicado las antologías *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (2002); *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)* (2003); y, en colaboración con Ana Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008). Asimismo, es autor del volumen *Poéticas del microrrelato* (2010).

Entre sus obras de ficción destacan los volúmenes de cuentos y microrrelatos *Los dichos de un necio* (1996), *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010), con el que obtuvo el VIII Premio Setenil al mejor libro de cuentos del año, e *Intuiciones y delirios* (2012). Es también autor de las novelas *Celuloide sangriento* (1996) y *La estrategia del koala* (2013).

#### RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS

Rubén Sánchez Trigos es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos con la tesis *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*, y es profesor de cine en U-Tad (Madrid), y miembro del grupo de investigación «Imaginarios, Estudios Narrativos en Medios y Artes Audiovisuales». Ha publicado la novela *Los huéspedes* (Drakul, 2009), Finalista del «Premio Drakul de Novela, así como diversos cuentos en distintas antologías. Es co-guionista de *El intruso*, nominado al Goya al Mejor Cortometraje de Ficción 2005.

#### SHIRLEY DE SOUZA GOMES CARREIRA

Shirley de Souza Gomes Carreira é graduada em Letras, Português– Inglês, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1980), mestra em Lingüística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), doutora em Literatura Comparada (Ciência da Literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000) e pós-doutora em Literaturas de Língua Inglesa pela UERJ (2004-2005). Como ensaísta, tem trabalhos publicados em livros e periódicos do Brasil, México, Portugal, Estados Unidos e Inglaterra. Sua pesquisa atual focaliza as relações entre Literatura e Memória Étnica. É investigadora convidada do Centro de Estudos Linguísticos, Comparados e Multimídia da Universidade Autónoma de Lisboa. Atualmente, é Professora Titular do Curso de Letras da UNIABEU, Coordenadora do Programa de Apoio à Pesquisa, do Programa de Bolsas Institucionais e do Comitê Institucional do Programa de

Iniciación Científica. Também exerce a função de editora-gerente dos periódicos UNIABEU, bem como de editora-chefe da Revista e-escrita, do curso de Letras, e da Revista UNIABEU. É autora das obras *Memória e identidade: ensaios e Diásporas e deslocamentos: travessias críticas*. Na área de investigação sobre o fantástico, publicou o artigo «Relações entre o insólito e os leitores empírico e virtual», *Caderno Seminal Digital* (Rio de Janeiro), v. 14, pp. 102-115, 2010.

RAQUEL VELÁZQUEZ

Raquel Velázquez Velázquez es Doctora en Literatura Española por la Universidad de Barcelona, con la tesis *El articulismo experiencial de César González-Ruano. Su colaboración en «La Vanguardia Española» (1944-1964)*; y Máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales por la Universidad Autónoma de Barcelona, con la tesina *Las brechas de lo real. El microrrelato fantástico hispánico del siglo XXI*.

Además de publicar los resultados de sus investigaciones en diversas revistas especializadas, los ha presentado igualmente, entre otras instituciones, en las Universidades de Kent, Stirling, Litoral Côte d'Opale, A Coruña, León, Barcelona, Berlín, Lausanne, Madrid, o el Instituto Cervantes de Utrecht.

Es miembro del proyecto de investigación I+D *Historia de la crítica literaria española, 1860-1975* (FFI2008-00532/FILO), dirigido por el Dr. Adolfo Sotelo. Ha impartido docencia en la Universiteit van Amsterdam, la University of Oxford (Hertford College) y la Freie Universität de Berlín. En la actualidad, es profesor Lector en el Departamento de Filología Hispánica de la Universidad de Barcelona, donde imparte clases tanto en el grado de Filología Hispánica, como en el Máster en *Formación de Profesorado de Secundaria* y el Máster de *Experto en español como lengua extranjera en ámbitos profesionales*. Además, es docente tanto en la Institución de Estudios Hispánicos, como en el Centro de las Universidades de California e Illinois, en Barcelona, donde imparte cursos de ELE de distinta tipología.