

Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Unidad Iztapalapa

EL HORROR EN LA CULTURA Y LAS ARTES

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN

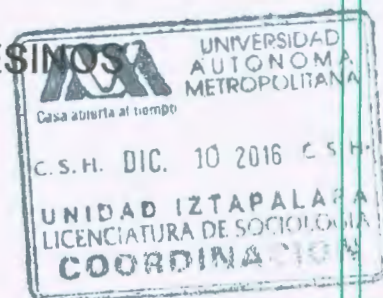
S O C I O L O G Í A

PRESENTA

HUGO ENRIQUE GONZÁLEZ GARCÍA

MATRÍCULA: 208318491

ASESOR: DOCTOR RAFAEL MONTESINOS
CARRERA



Índice

Agradecimientos -----	Pág. 2
Mundos Paralelos: Introducción a la hermenéutica del horror-----	Pág. 3
Cuentos de lo extraño-----	Pág. 6
Poe, Lovecraft y el underground -----	Pág. 18
Intestinos desgarrados por el efecto de una sierra eléctrica -----	Pág. 25
La carencia de una necesidad creada-----	Pág. 35
<i>The Witch</i> : Superstición y realidad -----	Pág. 41
Maestros del horror: Editorial Valdemar-----	Pág. 47
Entrevista a Santiago Caruso-----	Pág. 50
Entrevista a Enrique Urbina -----	Pág. 57
Colofón: Viva Presidente Trump!-----	Pág. 60
Descenso al sótano de la morbosidad: Anexo Visual-----	Pág. 62
Notas -----	Pág. 78
Bibliografía-----	Pág. 83

Agradecimientos.

Para mi familia: Pedro, Rosa (*In honoris funebris, morituri te salutant*), Claudia, mis hermanas, Elizabeth e Ivette y para los niños Paulo e Iker. Mucho amor para ustedes.

Al Doctor Rafael Montesinos Carrera, por su infinita sabiduría y paciencia, máxime por soportar la pereza, la desorganización y los pretextos.

Gracias especialmente a Mónica García Cruz, por todo el amor, la comprensión y ternura... Y por decirme que mi primer borrador era una mierda.

Para mi otra familia: Ismael, Rocío, Oscar, Mariela y Francisco.

Mención especial para todas aquellas fuerzas primigenias y motores del caos que han hecho de mi existencia algo verdaderamente placentero: Luis, Bruno, Oscar, Satanás, Jesús, Juan Carlos, Jaz, Liz, Moisés, Chivis, Jann, Laura, Cecilia. Para mis mascotas también. Si olvidé mencionar a alguien, ya se lo cobrarán la próxima vez que nos veamos.

Admiración total para Santiago Caruso (Gracias por todo el apoyo); Rafael Díaz Santander y Juan Luis González Caballero de Editorial Valdemar; Aarón Silva Gutiérrez y Johnny de Oxidised Razor; Enrique Urbina; Pilar Pedraza; Caitlín Rebekah Kiernan (Thanks for the night chats, my sweet girl from Providence); Relapse Records; John Zorn y Tzadik Records.

Dedicado especialmente para Howard Phillips Lovecraft, Edgar Allan Poe, Roberto Bolaño e Irvine Welsh.



Mundos Paralelos: Introducción a la hermenéutica del horror.

"El horror y la fatalidad han aparecido libremente en público en todas las edades. ¿Para qué señalar una fecha a la historia que voy a contar?"

Edgar Allan Poe, *Metzengerstein*.

El terror y el horror son elementos indisolubles dentro de la cultura. Son emociones humanas, sensaciones generadas por el instinto más primitivo del hombre: el miedo. Lo desconocido provoca miedo, el miedo más exacerbado provoca terror, el terror más abstracto, más incomprensible, causa horror. Más allá del horror se encuentra la revulsión, reacción fisiológica que evidencia lo ontológicamente insoportable.

El proceso de socialización adoptado por un determinado grupo social determinará el tipo de individuos, de personalidades y de identidades que se generarán dentro del mismo. La cultura, en su sentido más amplio, puede entenderse como un intento del hombre por separarse de la naturaleza y en este curso no sólo generará tradiciones, costumbres, roles sociales, sino medios por los que intentará representar simbólicamente lo objetivo y lo subjetivo; lo que, en términos freudianos conocemos como lo consciente, lo preconscious y lo inconsciente.

Stephen King dice al respecto que el "Horror, terror, miedo, pánico: éstas son las emociones que introducen cuñas entre nosotros, que nos separan de los demás y nos dejan solos." (King, 2006: 37)¹

La literatura, la pintura, la música, la escultura, el cine, el teatro, la danza; esos medios son las artes.

El presente trabajo versa sobre cómo aparecen representadas estas emociones en los medios artísticos contemporáneos y el impacto que estos han tenido y, sin duda, siguen teniendo en la cultura.

El terror es un elemento ineludible en cualquier época y en cualquier sociedad, sin importar su situación en el continuo histórico. Ya desde el surgimiento de los primeros grupos sedentarios se cimientan las características básicas de la civilización: se genera un sentido de pertenencia a determinados lugares, personas y estados de ánimo; surgen la identidad y la cultura.

En los albores de la cultura, podemos suponer que de la mente humana comienzan a germinar brotes de un tipo de idealismo que, desarrollado a través de diversas etapas o épocas, desembocará en aquello que llamamos imaginación. Y con la imaginación surge lo mítico, lo arcano, lo divino.

La relación y el contacto que el ser humano establece con la naturaleza, el vínculo constitutivo de lo mítico, degenera en representaciones simbólicas que unen lo terrenal (lo que perece, lo que expira, lo que muere, caduca y es efímero) con el vacío infinito de lo que está más allá del alcance sensorial (lo que perdura, lo que fue, es y será; lo eterno). Cada río, cada bosque, cada montaña posee su propia proyección arquetípica. Y el hombre se ha servido de estas representaciones para transformarlas en arte; en ríos simbólicos (*Ondina* de Ludwig Tieck, *El Inmortal* de Jorge Luis Borges, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez), en bosques simbólicos (*El pueblo blanco* de Arthur Machen, *Fantastes* de George MacDonald) y en montañas simbólicas (como la *Montaña Mágica* de Thomas Mann o *El Monte Análogo* de René Daumal).

Dado que el hombre está encadenado a la tierra, como Prometeo a la cumbre del Cáucaso, comienza a llenar el vacío con seres que se aparecen, con personificaciones de los elementos, con dioses. Pero también, de manera inconsciente o preconscious, con monstruos, con elementos sobrenaturales (o antinaturales), con catalizadores del miedo.

Howard Phillips Lovecraft, inaugura su relato *La llamada de Cthulhu* con un epígrafe de Algernon Blackwood que esquematiza de forma sucinta lo anterior:

"Es concebible que tales potencias o seres hayan sobrevivido... hayan sobrevivido a una época infinitamente remota donde... la conciencia se manifestaba, quizá, bajo cuerpos y formas que ya hace tiempo se retiraron ante la marea de la ascendiente humanidad... formas de las que sólo la poesía y la leyenda han conservado un fugaz recuerdo con el nombre de dioses, monstruos, seres míticos de toda clase y especie..." (Lovecraft, 2013: 553)

Escritor seminal dentro de la literatura de terror y que origina el ciclo de horror cósmico denominado los *Mitos de Cthulhu*, escribió uno de los primeros ensayos dedicados al terror y sus implicaciones literarias, en el que sentenció en una sola frase la génesis del terror y del horror que él describiría tan bien en toda su obra:

"La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido." (Lovecraft, 2010: 27)

El horror es empleado en este trabajo como herramienta de análisis de diversos fenómenos culturales y artísticos: la literatura, la pintura, la música, el cine y los medios de comunicación.

Cuentos de lo extraño.¹

"Los tres despreciaron el tiempo que les tocó vivir y todos ellos volcaron su libido creativa en evocaciones de mundos perdidos, recreaciones fantásticas de civilizaciones antiguas o descripciones aterradoras de una realidad última más allá de los límites naturales, con un gusto morboso por un pasado idealizado, construido a la medida de sus necesidades y perfectamente adaptado a su entorno."

Esos tres a los que se refiere Luis Gámez (Gámez, 2015: 14) en la introducción al *Libro de Hiperbórea* fueron Clark Ashton Smith (autor del mencionado volumen), Robert Ervin Howard y Howard Phillips Lovecraft.² Los tres fueron asiduos colaboradores de la revista *Weird Tales*, posiblemente la publicación *pulp* más conocida. El primero de estos autores es quizá el más desafortunado en cuanto a difusión, ya que los ciclos de Hiperbórea y Zothique no han tenido tanta repercusión como las creaciones de los otros dos. Pongamos al personaje de Conan como primer ejemplo. Podemos generalizar que la mayoría de personas con acceso a los diversos medios de comunicación conocen o han oído hablar de este personaje, ya sea mediante los cómics que se publican constantemente, a través de la asociación de Conan con He-Man en la serie televisiva *He-Man y los Amos del Universo* (1983-1985) o vía Arnold Schwarzenegger en las películas *Conan el Bárbaro* (1982) y *Conan el Destructor* (1984) pero muy poco público tiene conocimiento de que el personaje tiene sus orígenes en las publicaciones *pulp*. Como apunta Leon Arsenal en su introducción a *Las extrañas aventuras de Solomon Kane*:

"De la misma forma que hoy en día no es raro encontrarnos con gente que piensa que el personaje de Conan el bárbaro es un producto del cómic o incluso del cine, hay no pocos lectores que tienen la idea de que Robert E. Howard es un escritor, netamente, de fantasía. Y no hay nada que esté más lejos de la realidad. Es cierto que la fama le llegó décadas después de su muerte, gracias a la reedición primero de los cuentos de Conan, y después de otras series de espada y brujería." (Arsenal, 2010: 9)

Otros ejemplos nos los proporciona la vasta obra de Lovecraft. Sus criaturas de pesadilla han aparecido casi desde el principio tanto en el cine como en medios más modernos como los juegos de mesa o los videojuegos. La criatura de la laguna negra tiene una innegable deuda con los seres anfibios que aparecen en el relato temprano *Dagón*, y que después podemos encontrar en *La llamada de Cthulhu* y en *La sombra sobre Innsmouth*. El videojuego *Eternal Darkness*

es prácticamente un pastiche en homenaje Lovecraft, haciendo alusiones inmediatas a las criaturas que aparecen en el ciclo denominado Los Mitos de Cthulhu, la inclusión de un personaje como el inspector Legrasse y las referencias casi periodísticas a las que se refiere Francis Wayland Thurston. Incluso el comienzo de la historia es idéntico al del inicio del relato La llamada de Cthulhu.

Narratológicamente, e incluso dialécticamente, la estructura del relato es sumamente compleja y se puede considerar como contenedora de las tres posibilidades narrativas: *Ab ovo*, *In media res* e *In extrema res*, dependiendo de la postura ontológica que se adopte:

- Puede ser *Ab ovo* (del comienzo al final de la historia) si adoptamos la postura ontológico-narrativa del lector (o como narrador intradieético), cuyo conocimiento de la trama es nulo y la va conociendo desde el punto A al Z, independientemente de cómo esté estructurada internamente por medio de Francis Wayland Thurston, por el informe del inspector Legrasse o a través de la documentación compilada por George Gammel Angel.
- La posibilidad de una construcción *In media res* posibilita tomando a Francis Wayland Thurston como narrador homodieético, quien se entera por casualidad del culto a Cthulhu revisando los papeles de su recién fallecido tío abuelo George GammelAngel, cuya documento más relevante la supone el bajorrelieve de arcilla elaborado en sueños por el joven Wilcox, momento en el que la ciudad de R'lyeh está ya a punto de emerger desde los abismos oceánicos.
- La narración *In extrema res* logra desde la visión de Gustaf Johansen, quien protagoniza en su propio relato el encuentro con Cthulhu siendo el desenlace del relato *Ab Ovo*, pero el comienzo de la propia pesadilla de Johansen.

Una descripción sucinta de los personajes principales y secundarios puede encontrarse en el siguiente cuadro:

Cuadro 1

ACTOR	ACTIVIDAD	HECHO	CONTEXTO	CONDICIÓN
Francis Wayland Thurston	Narrador homodiegético / sobrino de George Gammel Angel.	Descubre el culto a Cthulhu.	Al borde de la locura deja testimonio escrito de su hallazgo.	Fallecido.
George Gammel Angel	Profesor honorario de lenguas semíticas.	Narra los sueños de Henry Anthony Wilcox y colecciona recortes de periódicos nacionales e internacionales.	Del desconocimiento a la fascinación.	Fallecido.
Henry Anthony Wilcox	Escultor.	Modeló un bajorrelieve de arcilla durante su periodo de sueño.	Sueños recurrentes con una ciudad ciclópea y llamados en lenguas desconocidas.	Vivo.
John Raymond Legrasse	Inspector de policía.	Poseedor de una estatuilla confiscada de Cthulhu.	Investiga el culto de Nueva Orleans.	Vivo.
William Channing Web	Profesor de antropología.	Observó un bajorrelieve de piedra.	En una expedición a Groenlandia.	Fallecido.
Castro	Navegante mestizo.	Adorador de Cthulhu en Nueva Orleans.	Navegó hasta puertos extraños en sus viajes y habló con los dirigentes del	Al tener cien años en 1907 (la redada de Nueva

			culto en las montañas de China.	Orleans ocurre en ese año, mientras que Thurston tiene conocimiento de los hechos en 1926-1927), se presume fallecido.
Gustaf Johansen	Segundo piloto de la goleta <i>Emma</i> / piloto del yate de vapor <i>Alert</i> .	Descubrimiento accidental de la ciudad perdida de R'lyeh y encuentro con Cthulhu.	Navegando en el océano, sin tener previo conocimiento del culto.	Fallecido.
El lector	Narrador intradieético.	Se encuentra con el manuscrito de Francis Wayland Thurston.	Desconoce el culto a Cthulhu.	

En el documental *Lovecraft: Fear of the Unknown*, Guillermo del Toro menciona que:

“Lo primero que leí de Lovecraft, como imaginó hizo la mayoría, fue *La llamada de Cthulhu*. Y flipé porque era una mezcla de cosmología, antropología y terror.”³

El relato puede resumirse como sigue: Francis Wayland Thurston se entera de la muerte de su tío abuelo George Gammel Angel, profesor de lenguas semíticas de la Universidad de Brown, en Providence (Rhode Island). Como único albacea del anciano, Wayland se lleva las pertenencias de éste a su casa de Boston, con la intención de expurgar documentación que pudiera publicarse

en la Asociación Nacional de Arqueología. Entre todas las cosas que contienen los archivos, hay una caja cerrada con llave la cual, al abrirla, revela en su interior un manuscrito titulado "El culto a Cthulhu", y un bajorrelieve de arcilla con la representación icónica de un monstruo, así como una serie de inscripciones jeroglíficas que en el propio relato se describen de la siguiente forma:

"El bajorrelieve era un tosco rectángulo de unos dos centímetros de espesor, y una superficie de doce por quince centímetros, de origen moderno evidentemente. Sus dibujos, no obstante, no eran modernos ni mucho menos, tanto por su atmósfera como por lo que sugerían; pues, aunque los desvaríos del cubismo y del futurismo son muchos y extravagantes, no suelen reproducir esa misteriosa regularidad que encierra la escritura prehistórica. Y ciertamente, escritura parecía aquella serie de trazos; aunque mi memoria, pese a estar muy familiarizada con los papeles y colecciones de mi tío, no lograba identificar en ningún sentido aquel tipo de escritura en particular, ni descubrir su más remoto parentesco. Sobre estos supuestos jeroglíficos había una figura de evidente carácter representativo, aunque su ejecución impresionista impedía hacerse una idea sobre su naturaleza. Parecía una especie de monstruo, o símbolo representativo de un monstruo, de una forma que sólo una imaginación enferma podría concebir. Si digo que a mi imaginación algo extravagante le sugirió imágenes de un pulpo, un dragón y una caricatura humana, no sería infiel a la naturaleza del diseño. Una cabeza pulposa, tentaculada, coronaba un cuerpo grotesco y escamoso, dotado de unas alas rudimentarias; pero era el *contorno general* lo que lo hacía estremecedor. Detrás de la figura, un vago bosquejo de arquitectura ciclópea servía de fondo." (Lovecraft, 2013: 555) ⁴

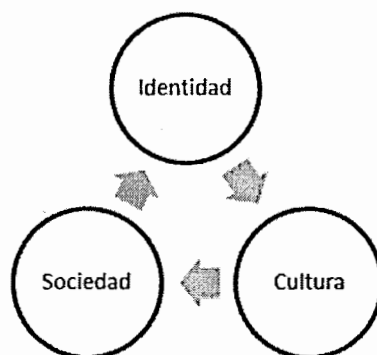
El análisis de los recortes de periódicos con eventos anormales, las interpretaciones o transcripciones de los sueños narrados por artistas a su tío y la propia curiosidad antropológica de Wayland lo llevan a involucrarse hasta meandros inimaginables. Casi nadie logra sobrevivir a la locura del mar, y los pocos que lo logran se puede asumir que quedan atrapados en ese abismo que genera la revelación de lo desconocido a los ojos de los hombres.

Aunado a la cita que abre este trabajo, *La llamada de Cthulhu* posiblemente es la mejor referencia que podemos tener sobre el horror en el arte. Este tipo de relatos deben ser considerados, más que un género o subgénero, una literatura por sí mismos. Y lo son en gran medida por su carácter vanguardista, por romper los moldes del modelo narrativo establecido y arrojar al lector a un vacío de horror cósmico, a un espacio teratológico en el que descubrimos que la percepción sensorial es únicamente un filtro de la realidad, esa otredad en la

que se halla solo lejanía e incertidumbre, en la que se desmorona la noción de identidad.

Rafael Montesinos Carrera proporciona un modelo dialéctico explicativo para definir identidad y cultura:

“Entonces partimos de la siguiente premisa: *Los individuos poseen un conjunto de identidades, tantas, como espacios de socialización posean.* Las identidades están, por eso, sujetas tanto al cambio cultural como a los cambios registrados en las trayectorias de vida de los individuos (...) No hay posibilidad de identidades o de sociedades sin hablar sobre cultura y viceversa. De hecho, lo que permite la reunión en sociedad, la asociación de individuos, es la cultura. Por esa razón se piensa en ellas como un binomio indivisible. La identidad, entonces, es lo que hace posible encontrar un referente que explica la cohesión social que da origen a cualquier tipo de sociedad. Sin el “sentido de pertenencia” que ello supone, los individuos no “introjectarían” el “sentido de pertenencia” que ello supone, los individuos no “introjectarían” el compromiso que deben a la colectividad a la que pertenecen.” (Montesinos, 2016: 16)



Podemos encontrar un juicio similar en Adriana Cavarero:

“El acto de identificarse está notoriamente condicionado por los factores culturales si no identitarios.” (Cavarero, 2009: 12)

El terror y el horror anulan el concepto de cohesión social según las definiciones que nos proporciona Cavarero:

“(…) es sintomático que el terror, dada su inherencia a la esfera del movimiento instintivo, se caracterice como antagónico al orden y al control. Estrella de la constelación terminológica que designa el miedo (*phobos*, *metur*, *timur*), el terror muestra tener en este sentido un vínculo específico con aquel miedo total, sinónimo de desorden absoluto y pérdida de todo control, que es el pánico. La etimología del término “pánico”, del griego *panikos*, nos lleva al nombre del dios Pan que, en el plano literal, significa “todo” y, en el sentido de

la etimología, representa al dios de las montañas y de la vida agreste o, más en general, una potencia telúrica que encarna la totalidad del universo. Temor o terror pánico era para los antiguos un sentimiento de miedo total, repentino e inexplicable, causado por la presencia del dios (...) Si es cierto que, como testimonia la etimología del término, el terror alude al miedo en cuanto estado físico, el pánico colectivo es una figura esencial. Se podría incluso sostener que el pánico colectivo lleva a cabo la *física del terror*, en la medida en que constriñe a los cuerpos a dirigir contra sí mismos aquella misma violencia que, englobándolos en el movimiento de huida, los ha transformado en una máquina mortal (...) Pese a que con frecuencia se coloque al lado del terror, el horror manifiesta características opuestas. Etimológicamente deriva del verbo latino *horreo* que, como el griego *phrisso*, alude a poner los pelos de punta (la piel de gallina) y, sobre todo, los cabellos, según un significado que todavía se conserva en el adjetivo español "horripilante". (Cavarero, 2009: 20-21)

Podemos adscribir las definiciones aportadas por Santiago Caruso:

"En ambas sensaciones, en ambos procesos (...) humanos, está involucrado el miedo. La cuestión es que en el caso del terror es el miedo a algo concreto, a algo que socialmente está establecido como real (...), que es parte de la realidad. En el horror el miedo es hacia algo, a algo irreal, a algo que no está contemplado dentro de los parámetros de la realidad. En definitiva en ambas sensaciones, en ambos procesos humanos lo concreto es el miedo y, porque digo uno puede tener miedo a la muerte y es algo concreto, algo que va a pasar, pero al mismo tiempo la muerte... en definitiva el miedo siempre está ligado a eso. La muerte puede tomar infinitas formas, y en definitiva uno estaría temiendo a eso más allá del terror o del horror. Pero lo interesante para la cuestión artística y más cuando esas indagaciones estéticas tienen que ver con el alma humana, el horror se presta más para un juego simbólico justamente para pensar en la cuestión de la muerte."⁵

Sumemos la opinión de otro artista de lo macabro al respecto, Stephen King:

"Horror, terror, miedo, pánico: esas son las emociones que introducen cuñas entre nosotros, que nos separan de los demás y nos dejan a solas (...) El género del que estamos hablando, ya sea en libros, películas o en la tele, es en realidad sólo uno: el de los horrores inventados. Y una de las preguntas que hace a menudo la gente que ha comprendido la paradoja (pero que quizá no la ha articulado del todo en su cabeza) es: ¿por qué inventar cosas terribles cuando ya hay tanto horror auténtico en el mundo? La respuesta parece ser que inventamos horrores ficticios para ayudarnos a soportar los reales." (King, 2006: 37, 54-55)

Y, finalmente, la opinión que al respecto tiene el Escritor Enrique Urbina:

"Los dos generan miedo y los dos pueden ser diferentes. La línea que los divide siempre me ha parecido delgadísima. Lo que a mí me ayuda para hacer la distinción (que realmente es innecesaria más que para catálogos) es que el

horror no se “ve”. El terror surge de cosas concretas y “reales”: asesinatos, deformidades; cosas que podrían suceder. El horror, en cambio, utiliza y lleva a su límite los mecanismos sobrenaturales sobre los que se fundamenta.”⁶

Analizando esta serie de definiciones podemos observar que el terror y el horror son emociones o sensaciones que generan un cambio subjetivo y objetivo. El cambio subjetivo se manifiesta fisiológicamente, mediante la parálisis o la huida; el cambio objetivo anulando, como ya se dijo, la cohesión social. Los cambios objetivos pueden imputarse al hecho de que vivimos en una sociedad de masas, heterogénea y dinámica. El cambio, ya sea individual o social siempre existe, independientemente de que nos guste o no. Y el cambio implica el desplazamiento ontológico desde su zona de confort a lo que William Burroughs denominó como *interzonas*, es decir, esa región de la realidad que puede alcanzarse por la vía mística o mediante el empleo de drogas, aunque la particular visión de Burroughs (como lo corrobora la trilogía compuesta por *Yonqui*, *El almuerzo desnudo* y *Queer*) parece estar más emparentada con la tesis freudiana de que el uso de narcóticos tiene como único fin la cancelación del dolor, aunque, paradójicamente, la alucinación psicotrópica es el plus que puede aumentar de forma exponencial el placer o el displacer tanto físico como intelectual.

Podemos encontrar un par de ejemplos inmediatos en los relatos de Arthur Machen y Lovecraft. En *La Novela del Polvo Blanco*, traducida también con el título *Vinum Sabbati*, Helen Leicester narra cómo su hermano Francis Leicester cae en una suerte de esclavitud moral e intelectual provocada por el consumo de una droga caduca, lo que termina por despojarlo de su singularidad ontológica, convirtiéndolo en un glóbulo sanguinolento, porque:

“(…) todos somos vulnerables, esto es, al pie de la letra, heribles, porque la vulnerabilidad de nuestros cuerpos singulares, expuestos el uno al otro, constituye la condición humana que nos pone en común pero dejándonos distintos.” (Cavarero, 2009: 14)

La caducidad de nuestros cuerpos se hace patente con la función que le otorgamos al tiempo; puesto que somos conscientes de lo efímeros que somos, regulamos nuestra existencia con parámetros que parecen reducirse cada vez más. Cualquier objeto exterior puede alterar nuestra constitución física, biológica o psicológica, o anularnos a través de una muerte violenta. Cuando

en algún medio artístico se hace referencia a algo que provoca miedo, en realidad a lo que le tememos es a eso, a desaparecer de una forma dolorosa que no pueda anularse de ninguna forma, más que con la misma muerte. Narraciones como *Un habitante de Carcosa* de Ambrose Bierce, *El caso del Señor Valdemar* de Edgar Allan Poe y *El testamento de Magdalen Blair* de Alesiter Crowley son representaciones literarias que ejemplifican perfectamente esta desaparición dolorosa del ser y que, como en el caso del relato de Crowley, no terminan con la pulsión de muerte (que supone la reintegración del ser a un estado anterior a la vida), sino que es más bien el comienzo de un displacer espiritual no equiparable al displacer físico, ya que lo espiritual se presupone como una dimensión mucho más profunda que la terrenal. Incluso podemos encontrar ejemplos de desaparición o muerte simbólica en los sueños en la obra de Yasutaka Tsutsui en el relato corto *El bonsái Dabadaba* y la novela *Paprika*.⁷

El segundo caso al que quiero referirme es al comienzo del relato *Dagón*, de Lovecraft, en el que el narrador expresa directamente su desesperante situación ante la incertidumbre que le agobia:

“Escribo esto bajo una considerable tensión mental, ya que esta noche habré fallecido. Sin dinero, y agotada mi provisión de droga, que es lo único que me hace la vida soportable, ya no puedo resistir más esta tortura; me tiraré desde la ventana de mi buhardilla a la sórdida calle que hay debajo. No crean que porque esté esclavizado a la morfina soy una persona sin carácter o un degenerado. Cuando hayan leído estas páginas garabateadas a toda prisa es posible que se imaginen, aunque nunca lo comprendan por completo, por qué debo olvidar o morir.” (Lovecraft, 2013: 85)

Aquí no solo se hace patente la emergente necesidad de anular el displacer mediante la vía de la intoxicación química, sino también la de anular la existencia por voluntad propia. En su estudio sobre el suicidio Emile Durkheim menciona que el suicidio es una conducta individual pero, a pesar de ello, no deja de ser un acto social.

Desde el año 1992, el día 10 de octubre se instituyó como el día internacional de la salud mental. A pesar de que este reconocimiento es internacional, se

sigue aludiendo a una minoría. Cada año se elige una temática: la temática del año en curso fue la siguiente: “La primera ayuda psicológica”. A pesar de la aparente buena voluntad del tópico, no deja de resultar interesante que esta primera ayuda psicológica es en realidad una ayuda para la prevención del suicidio.

Datos y cifras.⁸

- La depresión es un trastorno mental frecuente. Se calcula que afecta a 350 millones de personas en el mundo.
- La depresión es la principal causa mundial de discapacidad y contribuye de forma muy importante a la carga mundial general de morbilidad.
- La depresión afecta más a la mujer que al hombre.
- En el peor de los casos, la depresión puede llevar al suicidio.
- Hay tratamientos eficaces para la depresión.

El ámbito social que más deteriorado se ve en caso de trastorno mental es el laboral. Esto tiene implicaciones económicas ya que en caso de presentar anomalías psicológicas, no se es apto para trabajar y sin trabajo no se genera capital. Es por eso que para los gobiernos resulta mucho más rentable la construcción de herramientas o técnicas sociales que permitan la prevención de tales trastornos, a los tratamientos cuando ya está presente la patología, ya que un tratamiento puede prolongarse hasta un plazo indefinido.

Si hay salud mental, habrá solidaridad y cohesión social. En nuestra sociedad moderna existe un grado mayor de individualidad y un mayor egoísmo que en épocas pasadas. Esto puede atribuirse a la ideología dominante neoliberal, que promueve el individualismo radical. A mayor individualismo, menor cohesión social; el contexto social orilla al individuo (junto con sus motivaciones personales) al suicidio.

El horror simbólico de *Dagón* radica en el hecho de que el personaje necesita justificar su suicidio para que no recaiga sobre él la estigmatizante categoría de loco. La morfina únicamente le servía para aplazar indefinidamente su letargo.

El acto privado del suicidio deja de serlo cuando se analizan las causas reales de la motivación individual. Repasando la premisa de Montesinos mencionada

anteriormente, se puede afirmar que no existe ningún hecho individual al margen de lo social, y a la inversa; también atendiendo a la explicación que da Caruso, y regresando al cuadro 1, se hace evidente que en *La llamada de Cthulhu* el denominador común es la muerte violenta. Cavarero dice al respecto:

“La degradación de criaturas humanas singulares en seres casuales – casualmente golpea y por ello puede sustituir a cualquier otro o bien a todos– es, en realidad, a estas alturas una característica de la forma actual de la destrucción humana.” (Cavarero, 2009: 10)

Es posiblemente en Lovecraft donde podemos encontrar los orígenes del terror moderno. Así como se ha dicho que las tragedias de Shakespeare prefiguraron las convenciones de nuestro tiempo, con Lovecraft sucede algo parecido. La creación de un universo poblado de horrores de otras dimensiones, de abominaciones procedentes de los más alejados rincones del cosmos, la aniquilación de la serenidad humana que otorga la plegaria religiosa, personajes que comienzan narrando al borde de la locura o que terminan inefablemente dementes al finalizar su relato, los cultos abominables, los libros malditos, sociedades secretas de seres anfibios, ciudades malditas enterradas en las arenas del desierto pero, sobre todo, el empleo de una especie de exégesis pseudocientífica para matizar la forma y el fondo de la historia.

Lovecraft siempre se consideró a sí mismo como un materialista, en el sentido de que era consciente de que todos los elementos que confluían en sus relatos eran producto de su imaginación. De su imaginación y de su subconsciente. Los autores con los que se nutrió su eclética voracidad literaria dan cuenta del por qué la imaginación desbordada y los sueños son elementos constantes en Lovecraft: Lord Dunsany, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Robert William Chambers, Ambrose Bierce y Edgar Allan Poe.

La escritura de *La llamada de Cthulhu* se materializó, de hecho, como producto de un sueño del autor. Incluso le dedicó toda una parte importante de su corpus literario al horror onírico en el ciclo de Randolph Carter.⁹

Son muchos los homenajes que diversos escritores le han rendido al genio de Providence, desde Jorge Luis Borges en su relato *There are more things*, hasta

prosistas más radicales como Michel Houellebecq, quien, de hecho, ha escrito un ensayo sobre la vida y obra de Lovecraft.

La prosa de Houellebecq en *Contra el mundo, contra la vida* está llena de pasajes sumamente esclarecedores que ven más allá del estigma fóbico-racista con el que se suele asociar al escritor norteamericano:

"Hace medio siglo que el análisis del racismo en literatura se concentra en Céline; sin embargo, el caso de Lovecraft es más interesante y más típico. En éste, las construcciones intelectuales y los análisis de la decadencia desempeñan un papel muy secundario. Autor fantástico (y uno de los más grandes), reduce brutalmente el racismo a su origen más esencial y más profundo: *el miedo*." (Houellebecq, 2006: 10)

Y no es ésta una sentencia carente de fundamentos, ya que el mismo Lovecraft lo expresa de manera manifiesta en la que probablemente sea su frase más citada:

"La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido."¹⁰

Y es posiblemente este miedo a lo desconocido lo que da origen a lo daimónico, a los arquetipos que apenas permiten canalizar racionalmente los elementos que se aparecen inexplicables o incomprensibles para el hombre.

Los seres del bosque, las ninfas, las hadas o seres féericos¹¹, los espíritus elementales y muchas otras criaturas míticas aparecen ya en la cultura desde las primeras fuentes de expresión artísticas creadas por el hombre.

Lovecraft, en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura*, convierte la obra de Clark Ashton Smith en apoteosis de esta expresión en sus relatos *weird* pertenecientes al ciclo de Hiperbórea, Zothique y Averroigne, enfatizando la naturaleza daimónica de estos, en el poder evocativo de las meticulosas descripciones que hace de otros mundos, donde el personaje apenas y presenta una evolución dentro del relato, y en los que la trama es apenas un mero pretexto para el abarrocado uso del lenguaje, producto de una educación autodidacta.¹²

Poe, Lovecraft y el underground.

Acercarse de manera sociológica a la narrativa de Poe y Lovecraft puede resultar esclarecedor para comprender algunos de los grandes miedos de nuestro tiempo. La diferenciación entre terror y horror es una actividad subjetiva cuando se habla de arte, pero a nivel político parece haber un acuerdo imparcial en que el terror es el efecto más negativo que pueda ejercerse contra la especie. El término terrorismo nos expone de manera evidente esto; nadie se refiere a los ataques suicidas o al genocidio con el término *horrorismo* (como lo plantea Cavarero). Pero el terrorismo se desenvuelve en el miedo desproporcionado contra las masas, es un efecto global que impacta en lo local; el horrorismo parece tener un radio más reducido, como las narcoejecuciones.

Podemos sostener que cada uno de estos términos puede ser representado por dos de los más emblemáticos escritores de ficción fantástica: por el lado del terror, Edgar Allan Poe y Howard Phillips Lovecraft con el estandarte del horror.

En el prólogo a su *Antología universal del relato fantástico*, Jacobo Siruela introduce un elemento que parece ser más pertinente que la distinción entre los grados del miedo de la dicotomía mencionada más arriba: la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso, aduciendo que:

“Según Tzvetan Todorov, el estructuralista nacionalizado francés que estableció de forma más canónica las reglas literarias de lo fantástico, cuando lo sobrenatural es aceptado y no se pone en duda, la narración pertenece al campo de lo maravilloso.” (Siruela, 2013: 26)

En ninguno de estos autores lo macabro aparece como algo socialmente aceptado. Por ejemplo, en uno de los cuentos magistrales de Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher*, el elemento sobrenatural aparece como consecuencia de la cotidianeidad tortuosa de su autor.

Edgar Allan Poe fue un individuo con un bagaje de vida singular, ya que desde el comienzo de su vida la desgracia pareció inherente a él. Fue abandonado por su padre cuando era muy pequeño:

“Su padre, actor sin éxito y alcohólico, desapareció un buen día abandonando a su mujer al poco tiempo de que naciera Edgar. Su madre siguió actuando en

algunas ciudades, pero murió de tuberculosis a los veinticuatro años, antes de que Edgar cumpliera tres; el padre también murió a causa de la misma enfermedad.”¹ (Sánchez, 2013: 9)

La muerte por tuberculosis fue una constante en su existencia, ya que además de sus padres, otras tantas personas cercanas a él murieron a causa de esta enfermedad, como es el caso de su esposa y prima Virginia Clemm, o uno de sus primeros objetos de deseo, Jane Stanard, madre de uno de sus compañeros de colegio. Esta parece patentarse concretamente en su relato *La máscara de la muerte roja*:

“(…) y uno a uno fueron cayendo los alegres convidados en las salas de la orgía, inundados por un rocío sangriento (…) La Tiniebla, y las Ruinas y la Muerte Roja extendieron por doquier su ilimitado dominio.” (Poe, 2013: 97)

En el siglo XIX la tuberculosis no era considerada una epidemia, pero sí una contingencia sanitaria que se pudo erradicar finisecularmente, con los nuevos avances en patología y medicina.

La caída de la casa Usher es uno de los relatos más inquietantes de Poe. Este relato está protagonizado por tres personajes: el narrador, Roderick Usher y lady Madeline. El narrador, que carece de nombre, es llamado por Roderick a su casa solariega, ya que este se ve aquejado por una enfermedad que altera su sensibilidad, la cual agudiza su percepción al grado de que soporta sólo los alimentos más simples y los sonidos de instrumentos de cuerda, nada más. El ambiente en el que se desarrollan los eventos es una recreación refinada del aparato estético que ya utilizara Horace Walpole en *El castillo de Otranto*, novela inaugural del gótico inglés y en la que aparece el castillo encantado como “personaje” principal de la novela. En el caso de Poe, es una casa familiar que parece ser la manifestación material del estado anímico de los personajes. La obsesión de Poe por las mujeres como *leitmotiv*, y la muerte de una mujer hermosa como el tema más poético del mundo alcanzan su punto álgido en *Berenice*, *Morella* y *Ligeia*. El tratamiento de la muerte que Poe hace en estos tres relatos anteriores a *La caída de la casa Usher*, sin embargo, carece del simbolismo extremo de este último, ya que la herramienta narrativa es más evidente en cada uno de ellos (aunque, como ya sabemos, la multidimensionalidad de las interpretaciones y un análisis más exhaustivo

desde un determinado paradigma pueden sobrepasar la superficialidad de este argumento):

- En *Berenice* se narra una historia vampírica al estilo del romanticismo alemán.
- En *Morella*, el eje se basa en el mito de la reencarnación, elemento presente en religiones orientales y occidentales.
- En *Ligeia*, el tratamiento recae en la resurrección, prefigurando el mito del zombi, pero también aparece el elemento alucinatorio provocado por la ingesta de drogas, presente en autores posteriores, como Arthur Machen, Lord Dunsany.

La caída de la casa Usher es, estructuralmente, más complejo, ya que proyecta, más que ningún otro relato, la tesis de Poe sobre la composición del cuento (la subordinación de los elementos para producir un efecto); la bidimensionalidad de la casa, el silencio de lady Madeline, la delirante enfermedad de Roderick Usher, la traumática estancia del narrador, los alucinantes efectos ambientales y la invención de un abarrocado aparato estético en el interior de la casa, encaminan al lector hacia uno de los finales más intrigantes en la historia de la literatura, al mismo nivel que el final de *Arthur Gordon Pym*.

Este relato supone una especie de tabla de salvación, una autoconfesión en la que Poe sublimó todos sus deseos reprimidos. La dualidad (que también aparece en *William Wilson*), el entierro en vida (presente también en *Ligeia* y *El entierro prematuro*), la estirpe maldita (*Metzgerstein*) son elementos que, al funcionar como metáfora de lo que en 1884 Paul Verlaine denominaría Poeta maldito, prefiguran el simbolismo como movimiento estético.

Como ejemplo tenemos a Baudelaire, traductor de Poe al francés, y fuertemente influido por la poesía del americano, configuró su cosmovisión del malditismo a través de las mismas imágenes recurrentes que trabajó, desde luego, a su manera: el transeúnte misterioso que observa o es observado (el *flâneur*, del que se ocupó en extenso Walter Benjamin como elemento del paisaje urbano), y que se observa en *El hombre de la multitud*

La inserción de personajes comunes allanados por un mundo lleno fenómenos anormales se aprecia también en H. P. Lovecraft, cuya lectura profunda de la obra de Poe se hace evidente en sus primeros cuentos e incluso en la poquísima poesía que escribió y que se agrupó en el volumen titulado *Hongos de Yuggoth*:

***Where Once Poe Walked*²**

*Eternal brood the shadows on this ground,
Dreaming of centuries that have gone before;
Great elms rise solemnly by slab and mound,
Arch'd high above hidden world of yore.
Round all the scene a light of memory plays,
And dead leaves whisper of departed days,
Longing for sights and sounds that are no more.*

*Lonely and sad, a specter glides along
Aisles where of old his living footsteps fell;
No common glance discerns him, though his song
Peals down through time with a mysterious spell.
Only the few who sorcery's secret know.
Espy amidst these tombs the shade of Poe.*

Como ya hemos visto anteriormente, en *La llamada de Cthulhu*, Lovecraft nos habla de criaturas primigenias que trascienden el continuo espacio-temporal *einsteniano*. Pero tiene relatos que tocan el tema del horror que provoca la subjetividad. Su relato *The outsider*, traducido como *El extraño*, *El forastero* o *El extranjero*³, da clara muestra de ello.

El relato versa sobre un personaje que vive en un bosque oscuro en el cual nunca se ve la luz del sol. El ser jamás ha convivido con otros como él, pero sabe que existen por los libros que ha leído en su morada. Un día, decide escalar hasta lo alto de una torre que se eleva por encima de los árboles

mueritos y se encuentra que, en la cima abovedada hay una especie de escotilla. La abre y sale a lo que parece ser un jardín. Se acerca a una casa alumbrada y se asoma por la ventana; a través del cristal logra ver una concurrida fiesta con personas alegres, como las de las imágenes de sus libros. Cuando entra por la ventana, el efecto que tiene sobre la masa es que ésta huye despavorida, convirtiéndose en la máquina de muerte a la que hace mención Cavarero:

"Muchos se taparon los ojos con las manos y echaron a correr a ciegas tratando de huir, derribando muebles y chocando contra las paredes antes de dar con una de las múltiples puertas." (Lovecraft, 2013: 300)

El clímax del relato llega cuando, en un arco que ve en el fondo de la estancia a la que ha entrado, se encuentra con una criatura difuminada, de apariencia borrosa. Al acercarse para establecer contacto con ella (y así romper la aparente anomia a la que el personaje principal se encuentra sometido), se produce un encuentro al que Octavio Paz se refiere en *El laberinto de la soledad*:

"El descubrimiento de nosotros mismos se manifiesta como un sabernos solos; entre el mundo y nosotros se abre una impalpable, transparente muralla: la de nuestra conciencia." (Paz, 2002: 143)

La mano se contrae, se extiende, se acerca y se agazapa para tocar otra mano igual, que se acerca a ella, con la misma intensa curiosidad. Parece que el extraño repitiera a la perfección sus movimientos, pero no. Porque lo otro, en sintonía con el epígrafe de Antonio Machado⁴, con el que Paz inaugura su ensayo sobre la realidad mexicana, sí existe.

No hay ninguna puerta, ni arco. Porque *el extraño, el ser del umbral, el miedo que acecha*, es él mismo. Y el portal que le conduce hacia *lo otro*, se difumina al tacto; se materializa en una superficie fría y lisa, y en un poema de Borges podemos adivinar de qué se trata⁵:

*¿Por qué persistes, incesante espejo?
¿Por qué duplicas, misterioso hermano,
el menor movimiento de mi mano?
¿Por qué en la sombra del súbito reflejo?
Eres el otro yo del que habla el griego*

y acechas siempre. En la tersura
del agua incierta o del cristal que dura
me buscas y es inútil estar ciego.
El hecho de no verte y de saberte
te agrega horror, cosa de magia que osas
multiplicar la cifra de las cosas
que somos y que abarcan nuestra suerte.
Cuando esté muerto, copiarás a otro
y luego a otro, a otro, a otro...

Lo que en Poe es *La caída de la casa Usher*, en Lovecraft lo es *El extraño*, dado que es un relato que contiene muchos elementos presentes en el carácter del escritor de Providence. Lovecraft siempre se sintió fuera de contexto, en una época que no correspondía a su personalidad. La soledad a la que le confinó su circunstancia personal⁶ no hizo sino acrecentar en él la sintomatología anómica que está presente en muchos de sus relatos.

El espejo representa una realidad alterna, es el símbolo de *lo otro*, un espacio que existe como metáfora visual en la que se proyecta no la eternidad, sino el presente como algo misterioso y que ya puede apreciarse en escritores anteriores, como Lewis Carroll⁷ en *Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí*, escritor que, aunque no en todos sus libros hace alusión a los espejos, en su mayoría sí está presente la *inversión*, la alteración del orden natural de las cosas. *Alicia en el País de las Maravillas* es su libro más importante, y en él ya está presente otro mundo que, curiosamente, también es subterráneo, como el de *El extraño*. De hecho, el título original para el relato hacía alusión directa a lo que yace bajo tierra:

"Lewis Carroll publicó las *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* en 1865. Pero su primitiva versión del relato (que sólo vería la luz muchos años después) llevaba por título *Aventuras subterráneas de Alicia*." (Garrido, 2010: 14)

El *underground*, con el paso del tiempo, se convertirá en un término empleado para referirse a lo contracultural, a la inversión de las costumbres dentro de una

sociedad determinada. Los cambios más revolucionarios suelen estar alentados por el arte, y es natural que los cambios más subversivos se den dentro del mismo arte. La música es un medio que nos permite encontrar muchos ejemplos que hacen referencia a lo subterráneo.

Intestinos desgarrados por el efecto de una sierra eléctrica.¹

Es 1988 y falta un año para que el Muro de Berlín, cuya envergadura tiene dividida en dos facciones a un mismo país, caiga; *Roger Rabbit* hace su aparición en una película memorable, mezcla de dibujos animados con actores reales; Michael Keaton, junto a Winona Rider, nos demuestra su maestría para encarnar a *Beetlejuice* y Tim Burton se erige como una de las promesas más reveladoras del cine *mainstream*; es el año en que muere el escritor estadounidense Raymond Carver, cuya obra produjo toda una revolución en la composición del relato corto y el desarrollo del denominado *Realismo Sucio*; también, en este año, muere el dibujante Charles Adams, cuyo legado más significativo dentro de la cultura popular del horror y del humor ácido fue la creación de la familia Adams; Salman Rushdie publica *Versos Satánicos*, libro que le merecería la deshonra en su país y el exilio; Umberto Eco retoma la tradición literaria de los libros malditos (tradición que nos remonta a Robert W. Chambers y su *Rey de Amarillo*, a Oscar Wilde y el libro amarillo que porta Dorian Grey en su camino a la perversidad, a H. P. Lovecraft y el *Necronomicón* y toda la pila de libros creados por la cáfila de escritores pertenecientes al círculo de Lovecraft: *El libro de Eibon*, el *Texto de R'lyeh*, los *Cultes des Goules*, , *People of the Monolith*, los *Manuscritos Pnakóticos*, *Unaussprechlichen Kulten*, *De Vermis Mysteriis*)² y publica *El péndulo de Foucault*.

Es en 1988 cuando Iron Maiden lanza su séptimo álbum *Seventh Son of a Seventh Son*; Metallica saca al mercado *...And Justice for All*; Pantera debuta con *Power Metal*, placa que pasa prácticamente desapercibida para la mayoría del público; en Argentina Rata Blanca hace lo propio con su debut homónimo; Slayer ofrece al mundo *South of Heaven*; Saxon saca *Destiny*; Scorpions su *Savage Amusement*; Suicidal Tendencies la placa *How Will I Laugh Tomorrow... If I Can't Even Smile Today?*; Testament se anticipa al fenómeno de la globalización con *The New Order*; AC/DC su *Blow Up Your Video*; Anthrax deja huella con *State of Euphoria*; Bolt Thrower lanza *In Battle There's No Law*; Death publica *Leprosy*.

Todos ellos álbumes sin duda memorables dentro de la historia del *Hardcore*, del *Heavy Metal*, del *Trash Metal*, incluso del *Death Metal*. Pero hay una banda procedente de Liverpool que está dispuesta a ir más allá de lo que nadie más ha alcanzado al llegar en el terreno de lo "musical". Esta banda se llama Carcass y han grabado un puñado de canciones que han puesto en la doble cara de un LP de 12". En realidad, bastantes más canciones de las que suele contener un álbum corriente: 22 temas en total, algunos procedentes de su demo *Flesh Ripping Sonic Torment*, cuyo título ya anticipa la revolución a la que se alude, y algunos temas totalmente nuevos. Y, sin pretenderlo, han inventado una nueva forma de hacer música. De hecho, podemos decir que han creado un nuevo género, o un subgénero, según se mire. Porque un año antes, en 1987, unos compatriotas suyos originarios de Birmingham han sacado un raro LP titulado *Scum*. Tan raro, que parece que en cada lado del álbum toca una banda diferente, el lado A fue grabado con una alineación que aún no se aparta demasiado de sus raíces *Hardcore*, el lado B es no únicamente otra alineación (Mick Harris es el único miembro que toca la batería en todo el disco) sino que ya otra cosa totalmente distinta. Ya no es *Hardcore*, ni *Punk*, mucho menos es *Death Metal*.

En su libro *La contracultura a través de los tiempos: De Abraham al acid-house*, Ken Goffman define este concepto (contracultura) de la siguiente forma:

"La contracultura es la cresta en movimiento de una ola, una zona de incertidumbre donde la cultura se hace cuántica (...) en la que el equilibrio y la simetría han dado paso a una complejidad tan intensa que a la vista parece un caos." (Goffman, 2005: 9-10)

Es en 1988 cuando John Zorn:

"(...) descubre el *Grindcore*. El afamado músico de vanguardia, poliestilista y posmoderno músico de jazz, llevaba una exitosa y prestigiada carrera tras de sí, especialmente tras la publicación de su álbum *The Big Gundown*. Mientras prepara un concierto de homenaje a John Coltrane, Zorn descubre a la banda británica Napalm Death, y siente que su música es a la actualidad lo que el jazz fue a los años cuarenta, decidiéndose descubrirse a sus pares en el concierto. El primer encuentro entre la vanguardia musical culta y el Metal Extremo se salda, según la crónica, con un absoluto fracaso, con el supuestamente abierto de mente mundo *jazzístico* rasgándose las vestiduras ante semejante horror sonoro. Zorn, que en el momento trabajaba buscando cómo romper las limitaciones del formato rock, se apasiona con esta forma

musical e incorpora sus propias influencias en su proyecto Naked City, y que la crítica sería definió como “free jazz a gritos”. En álbumes subsiguientes, Zorn profundizaría en estas influencias, añadiendo las de grupos como Carcass o Extreme Noise Terror. Poco después, seguiría investigando este sonido con Painkiller, acompañado por el afamado bajista Bill Laswell y Mick Harris (Scorn, exbatería de Napalm Death) Cierta crítica especializada se desharía en halagos ante la valentía e imaginación de este talentoso músico, que, sin embargo... ¡no había descubierto nada! El *Grindcore* estaba inventado y bien consolidado antes de su llegada. Y lo más paradójico es que una vez que Zorn comienza a dedicarse a otros proyectos, a crítica y los estudiosos musicales abandonan el interés por el *Grindcore* y la música extrema en general. ¿No estábamos ante una nueva música? ¿Ante el jazz del siglo XXI? ¿El futuro del rock? ¿O será... que el resto del Metal Extremo no tenía ese aire de novedad, sofisticación y vanguardia que la figura de Zorn proporcionaba? Sea como sea, la crítica establecida olvidó pronto su entusiasmo por la *nueva* música...” (Rubio, 2011: 14-15)

Aunque aquí se habla de algo que sobrepasa la contracultura propiamente dicha. Porque no se habla solamente de vanguardia efímera o de un equilibrio utópico, se habla del *underground*.³

Y Napalm Death es una banda de *Grindcore* cuya línea lírica es la protesta, la diatriba; su misma nomenclatura lo hace evidente, Napalm Death habla de guerra y muerte.⁴

Carcass expresa sus incomodidades de otra forma. De la misma manera (y puede que en eso las bandas de Metal Extremo le sean deudoras en muchos aspectos al escritor de Providence) en que Lovecraft introdujo las explicaciones de lo sobrenatural en base a la ciencia en algunos de sus relatos, en Carcass encontramos una expresión lírica metafórica similar:

“El *Goregrind* desarrolla estos temas líricos e las formas más variadas, aunque generalmente sigue el enfoque *carcassiano* de afrontar dichos temas desde el punto de vista médico: la descripción de patologías infecciosas, los procedimientos quirúrgicos fallidos, el lenguaje culto de la medicina y la descripción extremadamente gráfica de los accidentes, perversiones y desgracias que pueden darse en cementerios, tanatorios, salas de operaciones, mesas de autopsia y demás lugares de trato con los fallecidos.” (Rubio, 2011: 302)

En 1988, el horror se convierte en trasunto de la protesta. En 1988 Carcass publica su primer larga duración: *Reek of Putrefaction*.



Portada de *Reek of Putrefaction*, Carcass. Earache Records, 1988.

El mítico collage es una de las portadas más mórbidas de esos años y, sin duda, lo sigue siendo. La ejecución está hecha para provocar vértigo y revulsión: en la parte inferior, unos pies necrosados que simulan ser los de un observador que mira hacia un abismo en el que se encuentra un caos de cuerpos en descomposición, miembros mutilados, órganos expuestos, tumores; en la parte superior (y si se le mira desde esta perspectiva) un par de manos que emulan la caída del observador en el remolino de carne y huesos. Lo más impresionante de todo es el centro del cuadro en el que el conjunto aglutina en toda su deformidad una pedacería humana que da lugar a un rostro devorando cuerpos.



Fresco del Inferno, de Giovanni da Moneda.

Hubo un tiempo en el que la violencia gráfica era propiedad exclusiva del cine de ficción. Los filmes de Jörg Buttgereit, de George A. Romero, el cine de zombis, vampiros y hombres lobo, hasta las alucinaciones espaciales de Ridley Scott (influenciadas, nuevamente en palabras de Guillermo del Toro, por los relatos más tardíos de Lovecraft, especialmente *En las montañas de la locura*) nos muestran un grado de violencia gráfica nunca antes vista, sin bien en grados muy disímiles. Pero nunca antes se había observado esta *praxis* iconográfica en medios musicales. Y no se trata únicamente de la composición propiamente dicha, de la estructura musical de los temas, en los que las distorsiones, el ruido y la alteración de las voces a niveles inhumanos son fundamentales para generar la revulsión, sino de los elementos visuales en sí mismos.

Los periódicos y revistas de nota roja, los tomos de medicina y de práctica forense se convirtieron en el vademécum pictórico para esta nueva forma de

expresión audiovisual. En una cultura predominantemente visual, el impacto debía llegar por todos los medios posibles, no bastaba con que la música generara un caos al escucha, sino que éste debía ser violentado a partir de la primera impresión.

¿Es que la reflexión filosófica, la toma de conciencia, la introspección subjetiva pueden conseguirse mediante este tipo de obras? La respuesta parece ser afirmativa, dada la pervivencia de casi treinta años que tiene el género.

Una cantidad ingente de bandas emergen todo el tiempo de los rincones más olvidados del planeta, algunas de ellas añadiendo variedad a un género que por momentos da la impresión de estar ahogándose en su propio vómito, otras más refrendan la capacidad rompedora de la primera ola, repitiendo la misma fórmula una y otra vez. Ambas posturas son válidas.

Pero las cosas ahora han cambiado. Ya no son los manuales forenses de donde se obtiene toda la imaginería. De pronto todo cambió. La globalización adquirió dimensiones bestiales en algún momento de la historia y esa escisión parece haberse dado con el auge de los gadgets.

La multifuncionalidad de los dispositivos de telefonía móvil ha hecho que la difusión masiva e instantánea de cualquier cosa sea posible. Estaba a punto de escribir de casi cualquier cosa, pero no. Todo se puede hacer viral en estos días: el salto fallido de un gato, los errores en vivo de los conductores de televisión, la autodifusión de los *bloggers*, el acoso escolar y sus consecuencias, robos frustrados, accidentes de tránsito, imágenes de la guerra en Medio Oriente, pornografía. Y la iconografía de la muerte, en primer lugar.

Porque los videos más popularizados en nuestro país son los que tienen relación con narcoejecuciones. La primera narcoejecución difundida masivamente data de 1985, la de Enrique "Kiki" Camarena, agente encubierto de la DEA (Drug Enforcement Administration), asesinado por traicionar a Miguel Ángel Félix Gallardo, miembro de la Policía Judicial Federal. Y no se difundió a través de medios masivos, no solo porque no los había como hoy, sino porque la policía mexicana negó la versión oficial del hecho.

Pero hay una grabación de audio en la que se escucha la tortura a la que fue sometido "Kiki" Camarena. No deja de resultar curioso que fue precisamente un miembro de la policía mexicana quien "formalizó" el negocio del tráfico de drogas dotándolo de una estructura organizada.

Miguel Ángel Félix Gallardo, alias "El Padrino", representa el paradigma de la transición a la que alude Karl Mannheim en su obra *Diagnóstico de nuestro tiempo*.⁵ Félix Gallardo aplicó a su estrategia el esquema de la sociedad planificada mediante la dominación hegemónica de una minoría poderosa. Esta minoría acuñó la denominación, en este momento clave, de cárteles.

La tradición castrense, indudablemente inherente a la función del policía, tiene como ejes comunes la disciplina, la planeación anticipada y, sobre todo, la cohesión del grupo social. Es por eso que el crimen organizado opera mucho mejor que las técnicas sociales dirigidas a combatirlo. Es por eso que las marchas contra la inseguridad solo pueden ser definidas como movilizaciones sociales y no como movimientos sociales; las primeras son coyunturales y carecen de trascendencia, las segundas son estructurales y existen a largo plazo.

Félix Gallardo creó el modelo de cárteles, según el *vox populi*, que ha pasado a convertirse en exégesis acerca del origen del crimen organizado en México:

"Cuentan que la reunión en el complejo turístico no fue ruidosa, nada de escándalo, nada de melodrama o comedia. Llegaron, aparcaron y ocuparon su sitio en las mesas. Pocos guardaespaldas, un importante menú de recepción, de bautismo. El bautismo del nuevo poder narco. El Padrino llegó cuando los demás estaban ya comiendo. Ocupó su sitio y brindó. Un brindis con varias copas, una por cada territorio por asignar. Se levantó con una copa de vino en la mano y le pidió a Miguel Caro Quintero que hiciera lo mismo: se le asignó la zona de Sonora. Tras los aplausos bebieron. La segunda copa fue para la familia Carrillo Fuentes: <<Para vosotros Ciudad Juárez.>> Luego levantó otra copa y esta vez se dirigió a Juan García Ábrego, al que confió la ruta de Matamoros. Llegó el turno de los hermanos Arellano Félix: <<Para vosotros Tijuana.>> La última copa fue para la costa del Pacífico. Joaquín Guzmán Loera, llamado "el Chapo", e Ismael Zambada García, <<el Mayo>>, se levantaron antes de que se les llamara: pretendían aquellos territorios, habían sido sus virreyes y ahora, finalmente, eran elegidos reyes. La repartición estaba hecha, se había creado el nuevo mundo (...) Nacían en aquel momento los cárteles del narcotráfico, exactamente tal como existen hoy más de veinte años después (...) Los cárteles del narcotráfico tienen capacidad y poder para

decidir precios e influencias con un acuerdo, sentados a una mesa, con una nueva regla o una ley. O bien pueden hacerlo con la trilita, con miles de muertos.” (Saviano, 2014: 46-47)

El precio que pagó Enrique Camarena por su traición sufrió innumerables torturas entre las que se cuentan la ruptura de costillas que le perforaron los pulmones, los sicarios calentaron un palo en brasas ardientes y lo violaron por el recto con él, le clavaron un tornillo en el cráneo. Y, estando vivo, amenazaron con matar a su familia. Y esta forma de castigo a la traición se ha convertido en tradición.⁶

La sociedad de masas requiere un gobierno que emplee técnicas de control social sobre la muchedumbre. El control se logra a través de los medios de comunicación, pero también, y de forma más directa, a través de la dependencia a los estupefacientes. Las drogas, por el lado que se les vea, generan dinero. Mucho dinero, a raudales.

¿Qué mejor negocio para el nuevo milenio que aquel que, aparte de generar capital en grandes cantidades, funciona también como instrumento coercitivo en función de las minorías activas?

La dominación requiere de una estricta organización, y lo más grande y sistematizado que hay, hoy por hoy, son los cárteles de la droga.

La otra salida que menciona Mannheim es la de un nuevo tipo de gobierno democrático en el que el individuo coexista con su *yo político*, con su calidad de ciudadano sujeto a derechos y obligaciones. Pero eso no basta. Es necesario que quienes ostentan el poder (Partidos políticos, Organizaciones Gubernamentales y no gubernamentales, Medios de comunicación masivos) formen parte de este proceso.

La libertad de expresión en sí misma no representa ningún peligro para la clase dominante, ya que puede acabar con las manifestaciones de inconformidad de diversas maneras. La más común es la represión mediante la violencia física a través de los cuerpos policiales. Pero existe otra mucho más eficaz y muy acorde al espíritu de los tiempos: la inexistente cohesión social que tiene la sociedad de masas. La solidaridad está ausente en los procesos a largo plazo.

Aunado a ello, los medios de comunicación centran su foco de atención en un hecho social concreto, lo hacen público ante un amplio espectro.

Metodológicamente, el conocimiento solo es posible cuando la información se utiliza de alguna forma; a su vez, la información es un conjunto de datos y carece de elementos morales y éticos, ya que no es buena ni mala, correcta o incorrecta, simplemente es.

Teórica y prácticamente, los medios de comunicación masivos no generan conocimiento, ni siquiera información. Solo arrojan datos abstractos, muchos de los cuáles, aun teniendo las herramientas de análisis necesarias, son ininteligibles, ininterpretables.

La repetición exhaustiva de datos en los medios tiene dos efectos consecuentes: el primero es "informar" al usuario acerca de algo; el segundo es saturar a ese usuario hasta el hartazgo bombardeándolo con la misma información todo el tiempo. El hartazgo lleva a la apatía y la apatía a la incongruencia social. El mismo elemento que pretendía unir a los individuos es el que termina separándoles.

El terror, como ya se ha visto más arriba, tiene el mismo efecto en este sentido: la segregación de los grandes conglomerados sociales. La evidencia de un mundo cruel (que se presumía cruel, pero cuyas pruebas anteriormente estaban veladas por la falta de difusión) nos provoca miedo hacia nuestros semejantes. Pero hemos sido crueles desde el inicio de los tiempos. Sino con nosotros, con el resto de los seres vivos. Se nos olvida que no somos los únicos que respiramos y que sentimos en este planeta.

La violencia gráfica también engloba a otras especies. ¿Cuántas veces no hemos visto, por descuido, por morbo o por afán de saber, videos en los que vemos las condiciones sórdidas en las que nacen, se crían y mueren animales de "consumo controlado"?

Los videos que más repercusión han tenido a nivel mundial son los de los animales en las granjas industriales: animales que son engordados de forma artificial mediante hormonas, vacas a las que les son inoculadas sondas para acelerar su metabolismo de forma manual, pollos que, debido a la

sobrepoblación de los criaderos, mueren aplastados por otros animales o por los empleados del matadero.

Algo anda mal con nuestra perspectiva del mundo. Nos aterra ver cuerpos colgados de puentes, cabezas decapitadas, miembros cercenados; nos horroriza ver un video en el que se le arranca el tejido cutáneo a un sujeto con un cúter. Se nos hace un vacío en el estómago cuando vemos como matan a una mujer a machetazos, cuando desmiembran a dos narcotraficantes con una sierra de cadena, cuando leemos los altos índices de inseguridad que hay en el país debido a los cárteles.

¿Por qué no nos genera la misma revulsión el área de cárnicos de un supermercado cuando pasamos cerca y vemos empaquetadas en charolas de unicel lenguas de res, aves decapitadas, patas de puerco cercenadas? ¿Por qué no detenemos el auto cuando se cruza un perro por el camino, pero sí cuando es un ser humano?

Al parecer, nuestra condición intelectual fundamentalmente antropocéntrica no nos permite reconocer a los otros (independientemente de la especie que sean) como seres singulares:

"Toda muerte es una desaparición y toda muerte violenta es un crimen, pero sólo la muerte violenta provocada *casualmente* y *unilateralmente* tiene la radicalidad de ultraje." (Cavarero, 2009: 11)

La carencia de una necesidad creada.

La diversidad lírica y estética del metal extremo (con sus infinitas variantes y subgéneros) es un ejemplo fáctico de que el horror trasciende las posibles limitantes de la cultura.

La hegemonía del adoctrinamiento racional, aquello que Freud denominó como el malestar de la cultura, encuentra su anatema en la imaginería del Grindcore, del Death Metal, del Black Metal, del Doom y del Crust.

Hemos crecido y perpetuado un sistema social en el que está condenada la catarsis. Bandas como *Napalm Death*, *Extreme Noise Terror*, *Doom*, *Anarchus*, entre otras tantas, han convertido la volatilidad de la música en un medio de protesta sino masivo, ya altamente reconocido con el transcurso del tiempo. Para dar cuenta de esto, podemos ver la cantidad de festivales que se llevan a cabo alrededor del mundo, destacando el de *Wacken* en Alemania, el *Hellfest* de Francia, el *Obscene Extreme* en República Checa (festival que se presentó en México en el año 2013 con la asistencia de bandas de todos los rincones del planeta), el *Neurotic Deathfest* de Holanda y más recientemente el *Hell & Heaven* en México. Pese a que gran parte de las bandas que tocan en estos festivales no tienen una difusión masiva, las nuevas tecnologías y el desarrollo de los medios de comunicación tienen, en este caso particular, un efecto de propagación.

La autogestión es la premisa más importante dentro del arte, ya que permite que la libertad creativa no se vea restringida por imposiciones, tendencias o modas de consumo. La producción en masa aniquila el poder subversivo que la obra de arte puede contener al cosificarla y ofrecerla no como instrumento de transformación social, sino como insumo desechable que puede ser reemplazado por alguna creación que para la ideología dominante funcione como opio para las masas. La protesta, al parecer, ha perdido el carácter romántico que, hasta cierto punto, tuvo en los siglos XIX y XX.

Las marchas y movilizaciones en todo el mundo tienen caducidad y se evaporan en cuanto los efluvios dejan de propagarse por la televisión. Por eso ya no sorprende que una banda de la talla de Pink Floyd (o Roger Waters o

quien quiera que represente el espíritu de esa agrupación) sea convocada a ofrecer un espectáculo gratuito el 1 de octubre, precisamente un día antes de la marcha anual por la masacre de 1968 en Tlatelolco.

Machetazo fue una agrupación que se mantuvo activa durante casi 20 años, convirtiéndose en una de las bandas de *Death Metal* y *Grindcore* de España. Fuertemente influenciados por la música de los primeros *Carcass*, a lo largo de su carrera editaron un buen puñado de material original utilizando *samplers* de películas clásicas de terror. En el 2013 sacan su último larga duración titulado *Ruin*, siendo este el segundo disco en el que utilizaron letras para sus canciones (el primero fue *Mundo Cripta*, que vio la luz en 2008 y anteriormente todo se reducía a fonemas guturales), en el cual podemos apreciar letras que se construyen como poesía macabra en español:

"Horca: Buscando respuestas en mi interior / Me vi forzado a esta situación / Vendí mi alma a Satanás / Al infierno voy por mi voluntad. / Me voy a ahorcar en el cementerio / Rodeado de monumentos / En memoria de tus muertos / Hay un ciprés realmente viejo / Seguro que aguantará mi peso / Me voy a ahorcar en el cementerio." (Machetazo, 2013)

Como apunta Santiago Caruso¹, la única certeza para lo vivo es que algún día, por la razón que sea, va a dejar de existir. El arte, en este sentido, es un recurso simbólico para inmortalizar a la persona y a la época en la que se crea algo. El hecho de que se aluda a la muerte de una forma violenta, no grata, implica el esfuerzo intelectual de encontrar belleza donde, supuestamente, no la hay.

No hemos quedado tan encandilados con la idea de belleza kantiana que, paradójicamente, no llevamos la subjetividad más allá de nuestra percepción. Schiller introduce el misterio como elemento constitutivo de la belleza: más que la apariencia, lo sustancioso de una obra es aquello que no se ve, lo que permanece oculto e inmutable, puesto que no aparece nunca para todos ni de la misma forma para quien ya lo percibe.

¿Pero cómo podemos encontrar belleza en una canción titulada "*Te va a quedar el culo como la bandera de Japón (El regreso del tenebroso Desfigurador Anal)*"? La respuesta estriba en que, al igual que el cambio, la belleza no se crea, simplemente existe para el que la percibe. Y la belleza

produce cierto placer estético y un goce intelectual. Anula el principio del displacer freudiano, tal como lo haría el consumo de sustancias químicas, ya que el placer libera endorfinas, las cuales actúan de manera positiva en el estado anímico del individuo.²

Nos disgusta e incómoda que una canción así titulada pueda ofrecernos sensaciones placenteras, porque la constricción de lo socialmente establecido ha arruinado nuestra capacidad de deleite espiritual con lo económicamente redituable, con ese tipo de arte que no induce al pensamiento crítico, a contextualizar la existencia del sí mismo.

La hermenéutica de la música hace posible que con menor esfuerzo se logren sublimar los deseos reprimidos. No requiere la compleja reconstrucción mental de la lectura, o mucho menos de la contemplación visual de una obra pictórica; todo lo contrario. En la música suelen confluír armónicamente estas 3 formas de expresión: se pueden escuchar las piezas a la par que se leen las letras de las canciones y se aprecia el arte conceptual del diseño.

Pero pueden, por supuesto, tener el efecto contrario y acrecentar los temores con que nos acecha el mundo moderno. La banda de *Nile* está fuertemente influenciada por la ficción de Lovecraft, pero también han usado los vestigios históricos y antropológicos del antiguo Egipto para crear muchas de las más violentas composiciones dentro del *Death Metal*. En su más reciente álbum, *What Should not be Unearthed*, el tema *Call to Destruction* reelabora desde la perspectiva islámica los conflictos por los que atraviesa el Oriente Medio; cabe señalar que es una postura ya vista con anterioridad en *God Hate Us All*, de *Slayer*, disco que salió a la venta el 11 de septiembre de 2001, coincidiendo trágicamente con los atentados en Nueva York y en el que las líricas están escritas desde el punto de vista de un posible sociópata, lo cual no coincide con las opiniones de los integrantes de ambos grupos, como ya han mencionado en repetidas ocasiones:

Call to destruction³

Call to destruction of the symbols of paganism
Grand monuments of idolatry
We must tear down these blasphemous edifices of heathenism

We must annihilate all that is pre Islamic
We must complete what the Sahabi Amr Bin al-As could not
We must tear down these relics of infidelity

Great and mighty works of blasphemy
Mountains of ancient heresy
Sacilege encased in stone
From thousands of years before the Prophet

The pyramids must be torn down, demolished, erased
The ancient symbols of human civilization must be pummelled to the ground

Call to destruction

We must become as the Prophet himself
Who demolished the Kaaba temple to erect a mosque
And Al As who laid waste to the library of Alexandria
Burning a vast accumulation of ancient knowledge
Existing long before the Quran
Before the Quran
Before the Quran

The preservation of human heritage
And the enduring achievements of mankind are secondary to the will of Allah

We must eradicate all that is not in accordance with the writings of the
Messenger
We shall abrogate these architectures of profane ideology
Engage the destruction machines

We shall unwrite all human histories of heathen origin

We must become as like as unto the Prophet himself
Who beheaded hundreds of apostate Qurayza
We must cut off the head of the Spinx
Timeless guardian of the ancient pharaohs
Whose mere existence is a blasphemy unto Allah

The pagan idols and statues which fill our lands
Must be removed
Struck down
Dismantled
Demolished
Obliterated

Their priceless remains

Desecrated and violated
Of their ancient profanation must be wiped off from the face of the earth

Call to destruction

All pyramids must be torn down
The preservation of human civilization
And the enduring achievements of mankind are secondary to the will of Allah
Allah

Un llamado a la destrucción

Un llamado a la destrucción de los símbolos del paganismo
Grandes monumentos de idolatría
Debemos derribar estos blasfemos edificios de herejía

Debemos aniquilar todo lo que es pre Islámico
Debemos completar lo que el Sahabi Amr Bin al-As no pudo
Debemos echar abajo estas reliquias de infidelidad

Grandes y maravillosas obras de blasfemia
Montañas de antigua herejía
Sacrilegio grabado en piedra
Durante cientos de años antes del Profeta

Las pirámides se van a derrumbar, a demoler, a borrar
Los antiguos símbolos de la civilización humana van a besar el suelo

Un llamado a la destrucción

Debemos comportarnos como el Profeta mismo
Quien demolió el templo de Kaaba para erigir una meca
Y Al- As, quien redujo a escombros la Biblioteca de Alejandría
Quemando una vasta acumulación de conocimientos humanos
Que precedieron por mucho al Corán
Antes del Corán
Antes del Corán

La preservación de la herejía humana
Y los perdurables registros de la humanidad son secundarios para la voluntad
de Allah

Debemos erradicar todo lo que no concuerde con los escritos del Mensajero
Debemos anular esas arquitecturas de una ideología profana
Preparen las máquinas de destrucción.

Debemos borrar todas las historias humanas de origen pagano.

Debemos comportarnos como el Profeta mismo
Quien guillotiné a cientos Qurayza apostatas
Debemos decapitar a la Esfinge
Guardián inmemorial de los antiguos faraones
Cuya mera existencia es una blasfemia para Allah

Los ídolos paganos y las estatuas que llenan nuestras tierras
Deben ser removidas
Derrumbadas
Desmanteladas
Demolidas
Olvidadas

Sus despreciables restos
Deshonrados y violados
De su antigua profanación deben ser borrados de la faz de la tierra

Un llamado a la destrucción

Todas las pirámides deben ser destruidas
La preservación de la civilización humana
Y de los perdurables registros de la humanidad son secundarios para la
voluntad de Allah
Allah.

Esta canción interpreta el conflicto como un debate ideológico cuyo desarrollo se lleva mediante la vía armada, acentuando la rivalidad entre Oriente y Occidente. Basada en la destrucción de las ruinas arqueológicas en Nimrud, Irak por parte del Estado Islámico, es un ejemplo de cómo la ideología puede desembocar en fanatismo y que la cultura no implica necesariamente el bien.

***The Witch*: Superstición y realidad.**

Probablemente una de las mejores películas en las que se ha tratado el tema de la superstición y el folklore de la brujería es *The Witch* (*La Bruja*, 2015), dirigida por Robert Eggers y ambientada en la Nueva Inglaterra del siglo XII.

Personajes:

- *Caleb*, el primogénito: Nombre hebreo de un personaje bíblico a quien Moisés mandó a explorar el Canaán y significa literalmente “perro”, “hidrófobo” y “audaz”.
- *Thomasin*, la hija: Nombre de origen hebreo, diminutivo de Thomas, significa “gemelo”.
- *Samuel*, el recién nacido: Nombre de origen hebreo, significa “atendido por Dios”.
- *William*, el padre: Nombre de origen germánico y significa “protector voluntarioso”.
- *Katherine*, la madre: Nombre irlandés, significa “mujer llena de pureza”.
- *Jonás*, gemelo de Mercy: Nombre hebreo, significa “paloma”.
- *Mercy*, gemela de Jonás: Palabra inglesa, significa “misericordia”.
- *Black Phillip*, macho cabrío: Palabra inglesa que se traduce literalmente como “negro”; nombre de origen francés que significa “amante de los caballos”.

La película es un ejemplo perfecto de descomposición social, desintegración familiar y destrucción individual.

La historia está basada en leyendas locales y trata de una familia de puritanos que son expulsados de su comunidad sin motivo aparente, o quizá debido a su excesiva fe en Dios, lo que presumiblemente les ha hecho enemistarse con las autoridades locales, ya que las primeras imágenes que se nos presentan en la cinta son las de un juicio. Este exilio recrea el mito de la tierra prometida al pueblo de Israel.

No tardan en encontrar un valle en el que deciden asentarse. Luego vemos a Thomasin cuidando a su hermano pequeño Samuel. Thomasin se tapa los ojos

con las manos una para divertir al pequeño, sin embargo, Samuel desaparece sin que pueda adivinarse qué es lo que le pasó.

Esto da lugar a los primeros conflictos en el seno familiar, ya que Mercy comenzará a acusar a Thomasin de la desaparición de Samuel, y ésta hará creer a su hermana que ella es una bruja y que se ha llevado a Samuel a las profundidades del bosque y que si no deja de molestarla, también le hará lo mismo a ella. Mercy huye y le cuenta todo a su hermano Jonas.

Todo lo anterior sucede a las márgenes de un río donde Thomasin está lavando la ropa de su padre, quien se las ha manchado tratando de controlar la furia impetuosa de una cabra negra que tienen en su pequeña granja. Jonas y Mercy se refieren al animal con el nombre de Black Phillip.

Valentín Chantaca González, colaborador de la revista electrónica *Penumbria*, publicación dedicada a la ficción sobrenatural, escribió un artículo titulado *No sólo con Cthulhu sueña el ocultista* en el que relaciona de forma muy acertada el por qué de este nombre para la cabra:

“El verdadero villano de esta historia es Black Phillip, el negro macho cabrío que parece conducir y manipular las acciones de los protagonistas. En la simbología cristiana, la cabra es un animal asociado con Satanás, pero aquí resaltaré el innegable parecido entre Black Phillip (Howard Phillips Lovecraft, ¿mera casualidad?) y la deidad Shub-Niggurath, mencionada por Lovecraft en los relatos “El que susurra en la oscuridad”, “La cosa en el umbral” y “El hombre de piedra”. (González, 2016)

Además del guiño evidente a Lovecraft, también está presente un cuervo (Édgar Allan Poe) y una liebre (Lewis Carrol).

La familia comienza una búsqueda que se prolongará hasta la desaparición de Caleb, su regreso y muerte en un lapsus alucinatorio en el que implora al cielo por su alma de una forma sardónica. Poco a poco las complicaciones van en aumento y las relaciones se van destruyendo conforme pasa el tiempo.



Representación icónica del diablo en el tarot incluido en el disco de Marilyn Manson *Holy Wood (In the Shadow of the Valley of Death)*, publicado en el año 2000. Al igual que en la cinta de Eggers, la cabra aparece acompañada de dos niños pequeños.

La omnipresente sensación de crepúsculo, los escenarios grises y fríos ayudan a acrecentar la sensación de miedo que la cinta produce en el espectador. *La Bruja* es una película que encaja dentro de la tradición gótica, al poseer en su composición los elementos característicos dentro de la tradición inglesa: la maldición familiar, la casa envuelta en una atmósfera sobrenatural, el bosque profundo, la blasfemia y la brujería.

El momento culminante de la cinta es cuando, después de la muerte de Caleb, William encierra a sus restantes tres hijos en el establo, junto a Black Phillip. Los tres hermanos se despiertan en medio de la noche y observan a la bruja, revelando la que es su forma verdadera, se alimenta de la sangre de los demás animales; paralelamente a esta escena, Katherine sufre una alucinación en la que sus hijos Caleb y Sam regresan. Entonces, Caleb le entrega a Sam y

Katherine, colocándolo en su regazo, lo amamanta. Lo cierto es que es un cuervo el que está haciendo de su pecho un banquete, picoteándole el pezón hasta hacerlo sangrar.

A la mañana siguiente, William encuentra el establo, y la granja en general, totalmente destruido y apenas tiene tiempo de girar un poco la cabeza cuando Black Phillip lo arremete con sus cuernos y lo mata. Katherine sale de su casa y tiene una discusión con Thomasin, acusándola de todo lo que ha sucedido. Thomasin termina asesinando a su madre y, después de meterse a su hogar, se queda dormida ante una mesa. Ya de noche, la hora de las brujas, escucha un sonido y al salir ve a la cabra esperándole junto a la puerta, la chica le sigue hasta otra parte de la granja. Thomasin se adentra en una pequeña caseta de madera y frente a ella hay un libro abierto. Ella pide hablar con Black Phillip y a sus espaldas aparece éste vestido de una oscuridad total, desarrollando uno de los diálogos más interesantes de toda la película:

Thomasin: *Black Phillip, I conjure thee to speak to me. Speak as thou dost speak to Jonas and Mercy. Dost thou understand my English tongue? Answer me.*

Black Phillip: *What dost thou want?*

Thomasin: *What canst thou give?*

Black Phillip: *Wouldst thou like the taste of butter? A pretty dress? Wouldst thou like to live deliciously?*

Thomasin: *Yes.*

Black Phillip: *Wouldst thou like to see the world?*

Thomasin: *What will you from me?*

Black Phillip: *Does thou see a book before thee?... Remove thy shift.*

Thomasin: *I cannot write my name.*

Black Phillip: *I will guide thy hand.*

La escena final ese lleva a cabo en la celebración de un aquelarre en lo hondo del bosque, donde hay otras brujas desnudas flotando en el aire. Thomasin

también comienza a levitar en un acto de liberación terrenal frente a lo espiritual.

El simbolismo de esta película hace énfasis en que el origen de la superstición se enclava en la ignorancia de los pueblos antiguos y su temor ante las fuerzas naturales. No hay monstruos, ni espectros, ni fantasmas. Solo un abandonado escenario rural en el que las fuerzas de la naturaleza actúan como presagios del infortunio familiar que muere en el total anonimato. Ninguno de los personajes menciona el apellido de la familia y la única reminiscencia que se podría tener de ellos posteriormente se pierde en sus nombres, hebreos en su mayor parte.

Pero la liberación que consigue Thomasin es una muerte simbólica en que está destinada a perpetuar durante toda la eternidad. Patrick Harpur menciona al respecto que:

"La muerte significa tan solo una transformación del individuo; es solamente la última en la serie de "muertes" iniciáticas que han acompañado a alguien a lo largo de su vida. Y lo mismo que el vivo puede ser considerado esencialmente muerto si su alma ha sido robada por dáimones o devorada por brujas, se piensa también que los muertos siguen todavía activos en la comunidad, a menudo de una forma indeseable." (Harpur, 2013: 41)

El desligamiento hacia los padres que suele presentarse en la adolescencia es, entonces, un tipo de parricidio simbólico, en el que los hijos se liberan aniquilando los valores familiares y forjando los primeros momentos de su identidad, utilizando los recursos que va encontrando en el entramado de ese bosque interior que antes le aterrizzaba.

En la introducción a la novela de George MacDonald *Fantastes*, escribe que gracias a Freud, somos conscientes de que los conflictos tempranos entre padres e hijos pueden desembocar en trastornos de personalidad que antes eran atribuidos a la apatía.²

La diversidad ideológica está presente en fenómenos macro y microsociales, como puede observarse en este filme. Primero está el desacuerdo con la comunidad, esto es, no hay un consenso entre la población que incite a la cohesión social. Quien no se sujeta a los lineamientos de esta sociedad procedimental, es expulsado de ella, aseverando que el sistema social, sus

instituciones y normatividades son funcionales. Los raros, los anormales, los excéntricos son los confinados a vivir en el extrarradio, fuera del centro.

El exilio simboliza el más desdeñoso rechazo social ya que no se acude a castigos como la readaptación o incluso la muerte, sino que se le obliga al expatriado a arrastrar su condena como trotamundos. No se le aniquila, se le emplea como instrumento de persuasión y como ejemplo moralizante para los demás.

Pero al mismo tiempo, aceptar el exilio ante la posibilidad de la muerte es un acto que dignifica la identidad del sujeto. El exiliado se convierte en un actor anti sistema, en portavoz de la anarquía y en semillero del cambio social.

Maestros del horror: Editorial Valdemar.

La industria cultural está estrechamente relacionada con el arte. De hecho, no es raro encontrarnos con personas que piensan que cultura y arte son sinónimos. Esto es cierto pero falso a la vez, ya que cultura e identidad son elementos simbióticos, uno hace posible al otro, y sin uno no puede existir lo otro. Y de la identidad sublimada desemboca el arte.

La cultura es la rebelión del hombre contra la naturaleza, primera deidad a la que el hombre rinde tributo.

Esta rebelión es la *hybris* que orilla a Prometeo a robar al fuego a los dioses del Olimpo para ofrecérselos al hombre. *Hybris* es el orgullo desmedido de los hombres frente a los dioses y las limitaciones que estos imponen a los hombres. Un análisis comparativo marxista sobre las clases sociales revelaría a los dioses del Olimpo como la burguesía, a los mortales como el proletariado lumpen, como el estrato social que no produce, ni se organiza y moviliza sino que solo consume lo que está dado originalmente por la naturaleza. Prometeo representaría al proletariado en sentido estricto, al carecer y apropiarse de una parte de los medios de producción para el beneficio de la comunidad.

La figura mitológica de Prometeo tuvo repercusiones ya desde la antigüedad, al quedar plasmada su leyenda el luna de las tragedias más conocidas de Esquilo, *Prometeo encadenado*. Los románticos ingleses no tardaron en tomarlo como figura simbólica de rebelión intelectual y fue Percy Bysshe Shelley quien, retomando la obra de Esquilo, compuso la segunda parte y final de la historia del Titán griego en *Prometeo liberado*.

Prometeo es considerado como uno de los personajes mitológicos más subversivos de la historia, capaz de robarle a los dioses mismos y aceptar el castigo por ellos. El cristianismo alimenta su mito de muchas culturas, pero podemos observar que la tragedia griega de Prometeo pudo servir como fuente de inspiración para la figura de Jesús.

La esposa de Percy Bysshe Shelley fue Mary Shelley, una joven también inglesa que a los veintiún años retoma, a su vez, el mito prometeico y lo reelabora dentro de una de las novelas inaugurales de la ciencia ficción:

Frankenstein o el moderno Prometeo, que narra el anhelo de Víctor Frankenstein por crear vida. A partir de una serie de exhumaciones que le proporcionarían la materia prima para su experimento el doctor, mediante un generador eléctrico de alta potencia, logra reanimar al monstruoso collage de partes muertas tan conocido dentro de la cultura popular.

Víctor Frankenstein es un nuevo Prometeo, quien incluso dota a su creación de una compañera, para que éste le deje trabajar con sus demás experimentos. Sin embargo todo se complica, Víctor es asesinado por el monstruo y al final éste se inmola en una hoguera, terminando con su existencia de la misma forma en que asesinaban a las mujeres que eran consideradas brujas.

La cultura, por lo tanto, es la contraparte de la naturaleza, aunque se sirve esencialmente de ella. El arte, en este sentido, es el complemento simbólico de la identidad, ya que a través de muy diversos medios se busca la expresión estética de un ámbito ya sea real o imaginario.

El concepto de literatura fantástica es sumamente amplio, ya que engloba no solamente a la fantasía, como podría suponerse, sino a todos aquellos elementos que trascienden la cotidianeidad. Anteriormente ya se mencionó la distinción hecha por Tzvetan Torodov al respecto, en la que la duda es el elemento que va a distinguir una narración de corte fantástico a una de índole maravillosa.

En la antigüedad, los mitos y las leyendas hacen las veces de historia. La tradición oral permitía transmitir el conocimiento de manera directa, pero la invención de la escritura lo hizo perdurable y permitía una transferencia indirecta, al poseer un acervo material de todos los conocimientos que se tenían. La llegada de la imprenta y su desarrollo posterior permitió que el formato del libro fuera, durante muchos años, el medio de acumulación y difusión de conocimiento.

La portabilidad que posee el formato del libro hizo posible que la gente pudiera llevarlo a casi todas partes, a diferencia de las exigencias de otras disciplinas artísticas donde la presencia humana era indispensable para su ejecución, por ejemplo, la portabilidad de la música, la fotografía y el cine no se dan sino

hasta finales del siglo XX y alcanzan su máximo nivel de desarrollo en la actualidad, con la gran cantidad de *gadgets* que posibilitan la portación de bibliotecas, pinacotecas y fonotecas enteras en un dispositivo que cabe sin dificultades en la palma de la mano, ocasionando que el debate actual del modelo capitalista de producción y fenómenos sociales que se consideran negativos como la globalización o el hiperconsumo, ocasionados por el avance de la tecnología de la informática, se agudice a la par que el refinamiento tecnológico.

Pese a todos los malos presagios, el libro, así como el resto de los medios de expresión estética, siguen conservando en su mayor parte su condición material original, frente al libro electrónico.

Existen muchas editoriales rinden homenaje al libro físico ofreciendo al consumidor ediciones coleccionables de alta calidad. Una de estas editoriales es Valdemar, fundada por Juan Luis González Caballero y Rafael Díaz Santander, cuyos orígenes se remontan a los años ochenta, convirtiéndola en la editorial en lengua española más longeva dedicada a la edición de literatura fantástica dentro de la vertiente del horror y el terror.

Conviene al lector interesado observar el catálogo de Valdemar para tener un primer acercamiento a la literatura de género, así como para mayor conocimiento de la historia del terror en la literatura.¹



Opinión del especialista: entrevista a Santiago Caruso.

Realizada el 26 de septiembre de 2016, vía telefónica.

"Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing, doubting..."

Edgar Allan Poe, *The Raven*.¹

1.- ¿Existen diferencias entre el horror y el terror o son distintos niveles de la misma emoción generada por el miedo?

S. C.: Primero vamos a esto entonces de diferenciar lo que es terror de horror. En ambas sensaciones en ambos procesos, digamos, humanos, está involucrado el miedo. La cuestión es que en el caso del terror es el miedo a algo concreto, a algo que socialmente está establecido como real, digamos, algo que es parte de la realidad. En el horror el miedo es hacia algo irreal, a algo que no está contemplado dentro de los parámetros de la realidad. En definitiva, en ambas sensaciones, en ambos procesos humanos lo concreto es el miedo. Porque, digo, uno puede tener miedo a la muerte y es algo concreto, que va a pasar, pero al mismo tiempo la muerte... en definitiva el miedo siempre está ligado a eso. La muerte puede tomar infinitas formas y, en definitiva, uno estaría temiendo a eso, más allá del terror o del horror. Pero lo interesante para la cuestión artística, y más cuando esas indagaciones estéticas tienen que ver con el alma humana, el horror se presta más para un juego simbólico, justamente, para pensar en la cuestión de la muerte, la cuestión de la pérdida, la cuestión de la decadencia, la cuestión de la pérdida de espíritu, la cuestión de indagar por ejemplo sobre lo fantasmagórico, sobre las novelas o el tópico clásico del fantasma. El fantasma sigue teniendo, por ejemplo muchísimo peso en la literatura, incluso en la cultura, porque en el caso de existieran los espectros de otros, serían una prueba de que existe algo más, alguna forma de existencia posterior a la del cuerpo, entonces, por eso sigue habiendo tanto interés en la cuestión de lo sobrenatural, porque vendría, justamente, a evidenciar una cuestión de lo que pase después, y más allá de que es tipo de relatos causen miedo, también hay una atracción por esa cuestión.



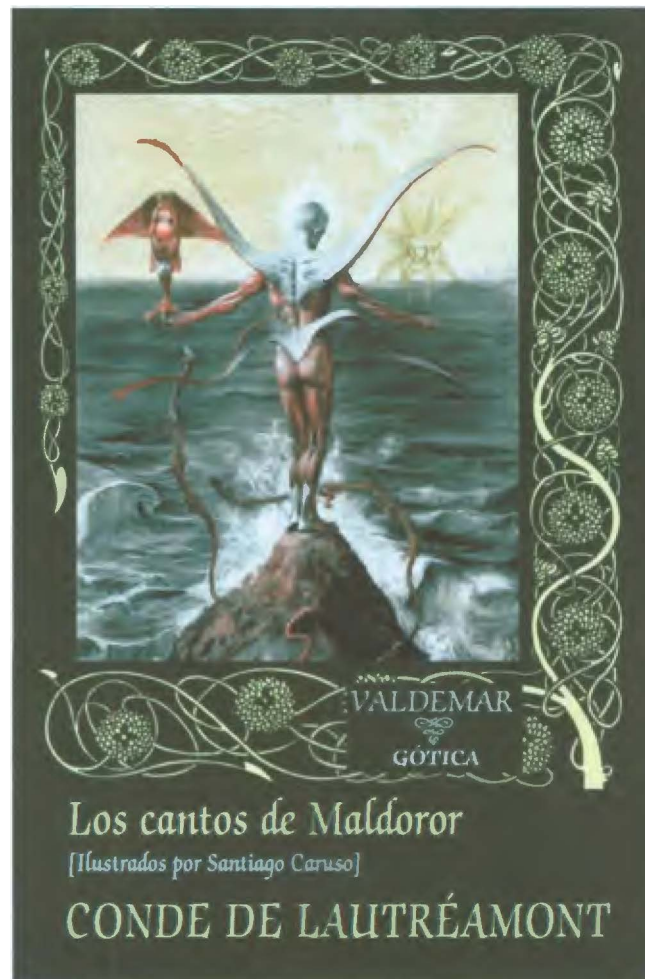
Santiago Caruso, *La condesa sangrienta*.

2.- ¿Es el horror arte?

S. C.: Bien, respecto de considerar al horror como arte. Yo creo que el arte se puede constituir en parte, o totalmente, de horror, pero no es que el horror en sí mismo sea artístico, sino que hay que hacer un arte con eso, con esa sensación, con ese sistema de tensiones para que se vuelva arte. Por sí mismo no lo es, por sí mismo puedo sentir horror y estar yo, dentro mío, exaltado y bueno hay que ver como se traduce eso y sí, pero sí se puede hacer arte con ese complemento, con ese elemento temático.

En lo que pensaba hoy es está cuestión de que en la obra de arte, en la contemplación del arte siempre implica un goce intelectual, un goce espiritual, un goce estético y es un poco extraño, digo, yo que me dedico a esto, que la obra en sí lo que genere sea un shock, sea un entrar a pensar y a percibir desde otra forma no placentera, no cómoda digamos, porque hay un placer también en esa agitación, en esa idea nueva inquietante y extraña que se

mueve por las sombras del pensamiento. Pero bueno, no es lo convencional en la idea de belleza que el arte clásico siempre tuvo, pero sí lo que haya tenido el arte clásico como idea de belleza es una equivalencia entre belleza y verdad. En este punto, en el horror y en este arte agitado hay una verdad, solamente que lo que se está discutiendo es justamente el valor de belleza de esa verdad. Hay una verdad que se constituye con otro orden de lo bello. No es nada nuevo, esto ya lo planteó Baudelaire, ya hace un tiempo largo, justamente para discutir toda esta idea de progreso, de civilización, de urbanidad, de modernidad, es que constituye una belleza que incluye al horror, que da cuenta de lo decadente de todo ese modelo. Y es sobre todo en ese final del siglo XIX, como buen hijo del romanticismo, que Baudelaire y muchos más Rimbaud, habría que pensar en Remy de Gourmont, son muchos de los franceses, bueno, incluso el *Comte de Lautréamont*, Isidore Ducasse, que constituyen una belleza disruptiva para discutir justamente el orden de lo que mencionaba recién del progreso, de civilización y de la construcción de lo humano en la ciudad, lo humano y lo urbano, así que un tipo de belleza subvertida es la que el horror constituye y que también con un goce estético de una buena composición, de una belleza en los cuerpos también y demás, pueden dar cuenta de ese horror, del desajuste de lo que no está funcionando como debería o como lo espera el sistema, es que se puede hacer una obra artística desde el horror o con el horror como complemento de la dialéctica.



Ducasse, I. (2016). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Valdemar.

3.- ¿Por qué crees que existe la necesidad de crear arte con el horror cuando la realidad ya es lo suficientemente desastrosa?

S. C.: Sí, la realidad tiene un montón de componentes un poco nefastos y de aspectos horrorosos. Justamente, para construir una mirada sobre lo real, sobre lo trágico de lo humano, es necesario hablar de esos, de ambos componentes, tanto de lo positivo como lo negativo que eso constituye el todo. No existe la naturaleza absolutamente pura, segura e inmaculada. Digamos que la realidad y la vida de lo humano y de lo animal, en el universo siempre están atravesadas por la posibilidad de la muerte, por los egoísmos, por las

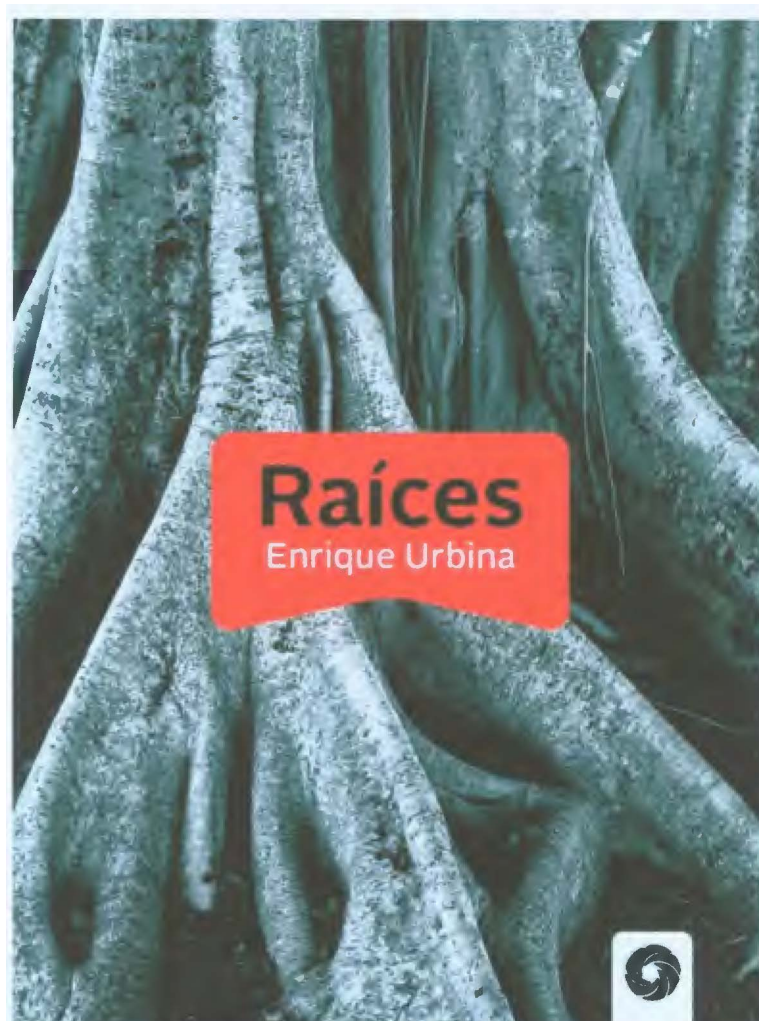
tragedias naturales, por la imposibilidad del lenguaje por la maravilla de los hijos, por el horror de los hijos, yo que sé... Las personas pueden ver la idea de un hijo como una especie de grilletes, lo puede ver como un proyecto burgués, se puede mirar como un acto absolutamente egoísta. O, se lo puede ver como la tarea más generosa, de por vida, que un ser humano puede llevar a cabo para con otro, donde ambos aprenden, donde la dimensión de la vida alcanza su plenitud, porque trasciende el propio tiempo y la propia experiencia, sino que es una experiencia de uno en relación con otro donde uno da y donde el otro también, el hijo también da, cada tema, en cada cuestión de lo humano se pueden interpretar de muchas maneras, y es cierto que la vida muchas veces es una cosa tremenda y uno dice, bueno, ¿por qué traje estos hijos al mundo? Pobre gente (risas), lo van a tener que pasar mal como uno, pero también la van a pasar bien, la cuestión es estar con los dos pies apoyados y no siempre intentando estar con uno solo en una especie de equilibrio imposible, para no pisar el barro, que también existe. Por eso digo, ¿por qué utilizar el horror como elemento? Bueno, porque es parte de la condición de lo vivo en el universo, y si uno está pensando en discutir ciertos órdenes, ciertos dogmatismos religiosos, políticos, culturales, es necesario dar cuenta de esa decadencia, de esos sistemas puros, aparentemente puros. Yo creo en esta mixtura, creo que nada representa mejor a lo humano que esta dualidad, que este juego de tensiones, de contraposiciones y de luces y sombras. Incluso en la cuestión de la astrofísica, el tema de la materia oscura y toda esta energía que no puede medirse o que no puede verse con los sistemas convencionales y que sin embargo sostiene lo visible, la parte visible y tangible del universo. Entonces, el universo también está constituido por sus luces y sus sombras. Y ambas existen. Ambas tienen cuerpo, ambas son; no es que la sombra es la falta de la luz, la sombra también tiene un cuerpo, tiene una voluntad y tiene una entidad.

4.- ¿Es el horror (y/o el terror) parte indisoluble de la cultura?

S. C.: Por lo menos, con la forma de lo humano que conocemos hasta ahora, creo que es impensable desligar a lo humano del terror y del horror, digamos, del miedo. El miedo es lo contrario al amor, el miedo es lo que desarticula la construcción posible de otra cosa. Y contra eso es contra lo que uno lucha, contra lo que lo humano se sigue levantando y más allá del miedo hacia algo.

El valiente es ese, es el que no tiene miedo a nada, ese está loco. El valiente es el que a pesar del miedo piensa, hace, toma las armas, toma una acción concreta, lleva una acción concreta adelante. En ese punto creo que, por lo menos en esta forma que conocemos de lo humano, no creo que se pueda desligar la cultura, que es una expresión de lo humano, de la cuestión del miedo.

Ya que el horror se trata del miedo a algo sobrenatural sería un tipo de miedo, de alarma, de agitación en relación con una percepción de lo real, por encima de lo real, o sea, lo sobrenatural y está muy ligado a lo que nosotros somos, o sea, es una sensación más bien humana porque yo la relaciono más con lo intelectual, incluso con lo inconsciente, pero siempre con lo mental, sin hacer distinciones entre lo mental y lo espiritual, en este caso. Digamos que quizá hay un horror que se puede despertar mirando la noche, las estrellas y si uno empieza a correr ciertos filtros de ciertas seguridades o, a ver... procedimientos de percepción regulados por la cultura y empieza a quebrar esos velos y a tener un atisbo de percepción de la noche, más allá de lo que vemos por lo general, o puede entrar el horror de una manera inconsciente, en esa vastedad, en esa cosa infinita que puede ser una pregunta infinita lo cual desata una sensación de ansiedad tremenda cuando uno mira la noche. Y tendría razón de ser esa sensación de angustia y esa agitación porque está muy bien tomar dimensión de lo que es lo humano frente al universo, pero al mismo tiempo es percepción puede acarrear un cierto vértigo. Entonces, quizá puede sobrevenir la sensación de horror al mirar la noche y entraría por un canal mucho más consciente, parecería un horror injustificado y si uno se detuviera a procesar qué es lo que está pasando, qué es lo que puede estar percibiendo la mente y accionando sobre el cuerpo, en esa alarma, quizá tendría todo el sentido y hasta estaría dentro de lo real. Pueden ser tecnicismos y hasta diferencias entre terror y horror, en definitiva lo concreto para lo vivo es que se va a morir y el miedo siempre tiene que ver con eso, con el temor a la pérdida de la seguridad de la vida, si es que eso existe.



Opinión del especialista: entrevista a Enrique Urbina.

Realizada el 1 de octubre de 2016, mediante el servicio de mensajería instantánea de *Facebook*.

1.- ¿Es el horror arte?

E. U.: No lo es. Puede ser un efecto, consecuencia o -en formas más ingenuas- el tema. El horror siempre ha estado cercano al arte porque parte de los efectos del horror es la desautomatización de nuestras experiencias en relación a nuestra memoria.

2.- ¿Existen diferencias entre el horror y el terror o son distintos niveles de la misma emoción generada por el miedo?

E. U.: Los dos generan miedo y los dos pueden ser diferentes. La línea que los divide siempre me ha parecido delgadísima. Lo que a mí me ayuda para hacer la distinción (que realmente es innecesaria más que para catálogos) es que el horror no se “ve”. El terror surge de cosas concretas y “reales”: asesinos, deformidades; cosas que podrían suceder. El horror, en cambio, utiliza y lleva a su límite los mecanismos sobrenaturales sobre los que se fundamenta.¹

3.- ¿Por qué crees que existe la necesidad de crear arte de horror cuando la realidad ya es lo suficientemente desastrosa?

E. U.: Para devolverle al mundo su obscuridad y al mismo tiempo someterla. El horror, queramos o no, es un mecanismo de defensa, y el arte de horror es mostrar nuevos horizontes enmarcados de esa experiencia. La obscuridad del mundo de hoy ya no tiene que ver con la luz; necesitamos de nuevos monstruos para recordarnos que siempre lo incontrolable está acechando nuestras cabezas.

4.- ¿Es el horror (y/o el terror) parte indisoluble de la cultura?

E. U.: Sí; sin embargo el horror que experimentamos hoy es muy diferente a, por ejemplo, el miedo sagrado del cristianismo o el horror a las nuevas tierras y mares por explorar que había en la Edad Media.

5.- ¿Consideras que *La sombra sobre Innsmouth* es un relato de “horror social”?

E. U.: Es una lectura muy interesante y posible. La sombra es un relato que, entre muchas cosas, trabaja con la idea tenebrosa del otro, pero no como un sujeto individual, sino como una comunidad que, sin embargo, está dentro de la normalidad (Estados Unidos). Definitivamente se puede profundizar en una lectura como ésta.

Colofón: Viva Presidente Trump!

El horror surge no solamente de la especulación ante lo desconocido, ante lo inadmisible, ante lo que trasciende el orden natural en el que transcurre la cotidianeidad. Porque cotidianeidad y ser estático son términos complementarios. A menor cambio mayor comodidad; entre menos revoluciones por minuto genere el motor social, mayor será el estancamiento del vehículo en el que esta pretende moverse. Pero el cambio social es el único elemento del que podemos tener certeza absoluta. El cambio social es ineludible y ocurre siempre, aunque no nos guste la forma en que se dé. Y, por lo común, siempre ocurre de este modo. El cambio parece tener implicaciones no solo éticas en nosotros sino también, y quizá haya que prestar especial atención a este hecho, morales. La ética es la distinción entre lo que es correcto y lo incorrecto; la moral es la distinción entre lo bueno y lo malo. Lo correcto o incorrecto es, en términos marxianos, la superestructura y tiene que ver con la ideología; la moral no es siquiera la estructura, es la subestructura, los yacimientos de prejuicios que colman nuestra mente como un enjambre lleno de abejas.

Con vistas a los resultados que arrojaron las elecciones presidenciales en Estados Unidos, parece que la oleada de anglofobia ha ido en aumento. La cuestión que aquí nos concierne es que, una vez más, podemos confirmar que los medios de comunicación han cumplido con su cometido.

Si, es innegable que el discurso de la campaña política de Donald Trump se basó en el racismo, que uno de sus lemas era que iba (o va) a construir un muro en la frontera que separa México de América del Norte (y, por supuesto, México pagaría por ello), entre otros tantos puntos. Pero, ¿no hemos vivido ya ese mismo ambiente de tensión ante la transición política en México? ¿Por qué tendría que preocuparnos tanto lo que pase con dicha transición en Estados Unidos?

Tal como están las cosas, todo apunta a que el orden mundial está por sufrir un cambio. A partir de los atentados del 11 de Septiembre, ya nada volvió a ser lo mismo en cuestión de seguridad. Todo sufrió un cambio radical; la supuesta amenaza que Medio Oriente representaba para el mundo se volvió realidad, a

pesar de que, antes de eso, nadie tenía ni idea de quién era Osama Bin Laden. Pero no debemos pasar por alto que los medios de comunicación suelen trabajar para el capitalismo. La superestructura del mundo radica en la ideología, y la moral proviene de la ideología; es por eso que siempre, en la televisión, la prensa impresa, el radio y ahora con el auge de las redes sociales, siempre nos arrojan información o datos fragmentarios que no permiten analizar lo correcto de lo incorrecto, sino únicamente tener una visión estrecha sobre lo bueno y lo malo. ¿Y quién dicta, precisamente, las pautas para calificar algo como bueno o malo? El poder hegemónico, la minoría dominante.

Vienen tiempos de cambio (porque ya vimos que el cambio social siempre existe), de reacomodo político, de cierre de fronteras, de precariedad económica. Las reformas propuestas en el Consenso de Washington parecen estar a la vuelta de la esquina; y con ello se avecina una campaña a favor de la inversión para la industria mexicana.

¿Por qué nos aterra la política mundial? Porque, por primera vez desde hace mucho tiempo, nos sentimos en la mira de una potencia mundial. Se confirma que, lo global tiene repercusiones en lo local, pero no a la inversa. ¿A quién le importa lo que suceda a dentro del país? ¿Quién querría realizar un ataque terrorista en México cuando ya se tienen cárteles del narcotráfico y, sobre todo, un presidente? Para eso están ellos.

Y Donald Trump no llega a facilitar las cosas. En absoluto.

Descenso al sótano de la morbosidad¹: Anexo Visual.

Se incorporan aquí una serie de imágenes provenientes de distintas disciplinas artísticas cuya relación con el tema del horror y del terror es estrecha. Algunas son portadas de discos, otras de revistas *pulp* de los años treinta. Se circunscriben fotogramas de video clips y algunas pinturas de artistas europeos y el bosquejo original de Cthulhu, hecho a mano por Lovecraft.

No aparecen en ningún orden particular y se incluyen con el fin de emplearlas como referencia visual.



Sin título, Zdzisław Beksiński.



Hombre de vidrio, Joel-Peter Witkin.



Nile, *Black Seeds of Vengeance*, Relapse Records, Septiembre de 2000.



La Sombra Sobre Innsmouth (*The Shadow Over Innsmouth*), en *Weird Tales*, Mayo de 1942.



Viscera Infest, *Sarcoidosis*, Obliteration Records, Septiembre de 2007.



Carteles Promocionales para la película *La bruja (The Witch)*, Febrero de 2016.



Revista *El Nuevo Alarma!*, Octubre del 2000.



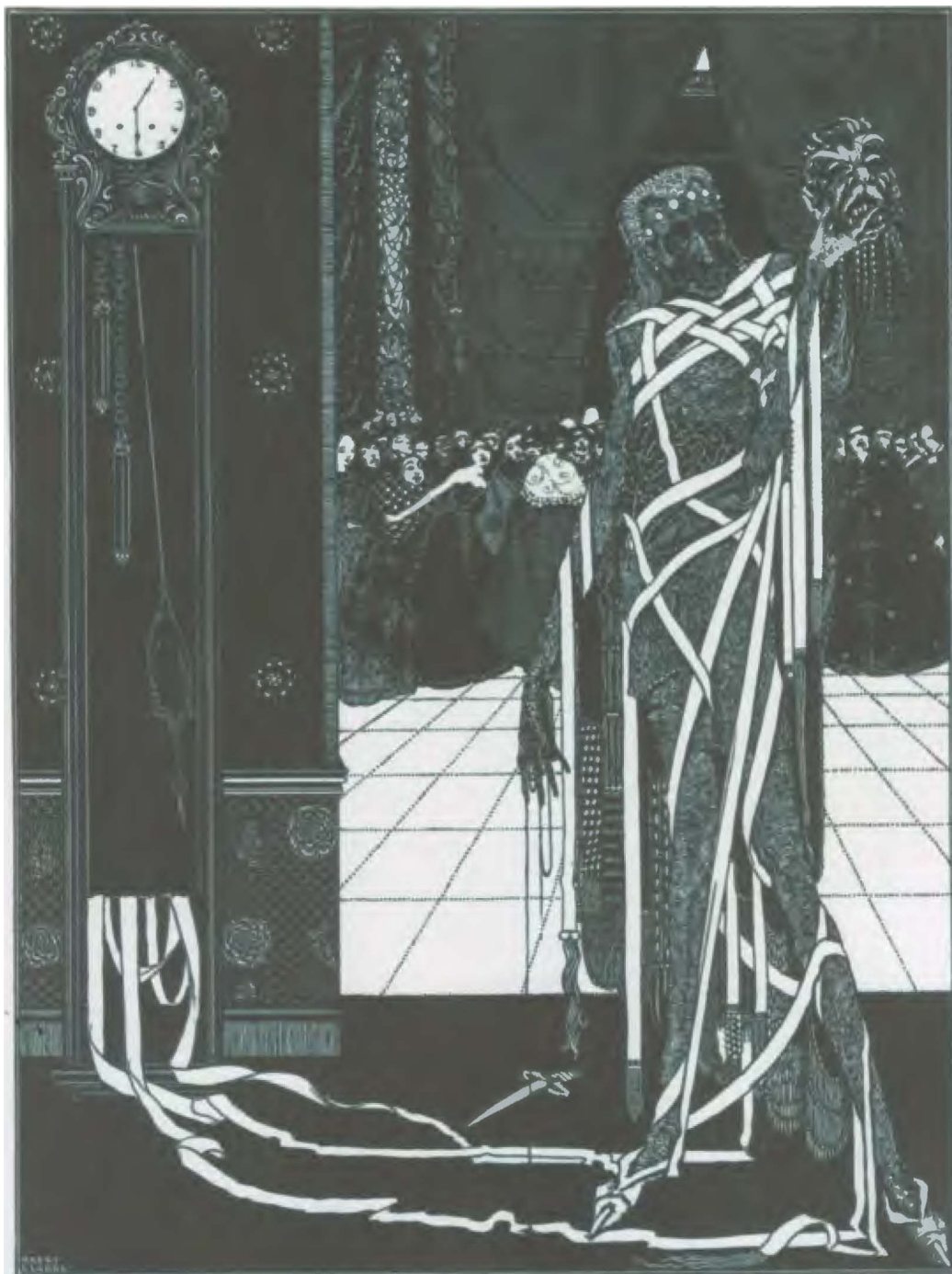
Brujeria, *Mextremist! Greatest Hits*, Koolarrow Records, Noviembre de 2001.



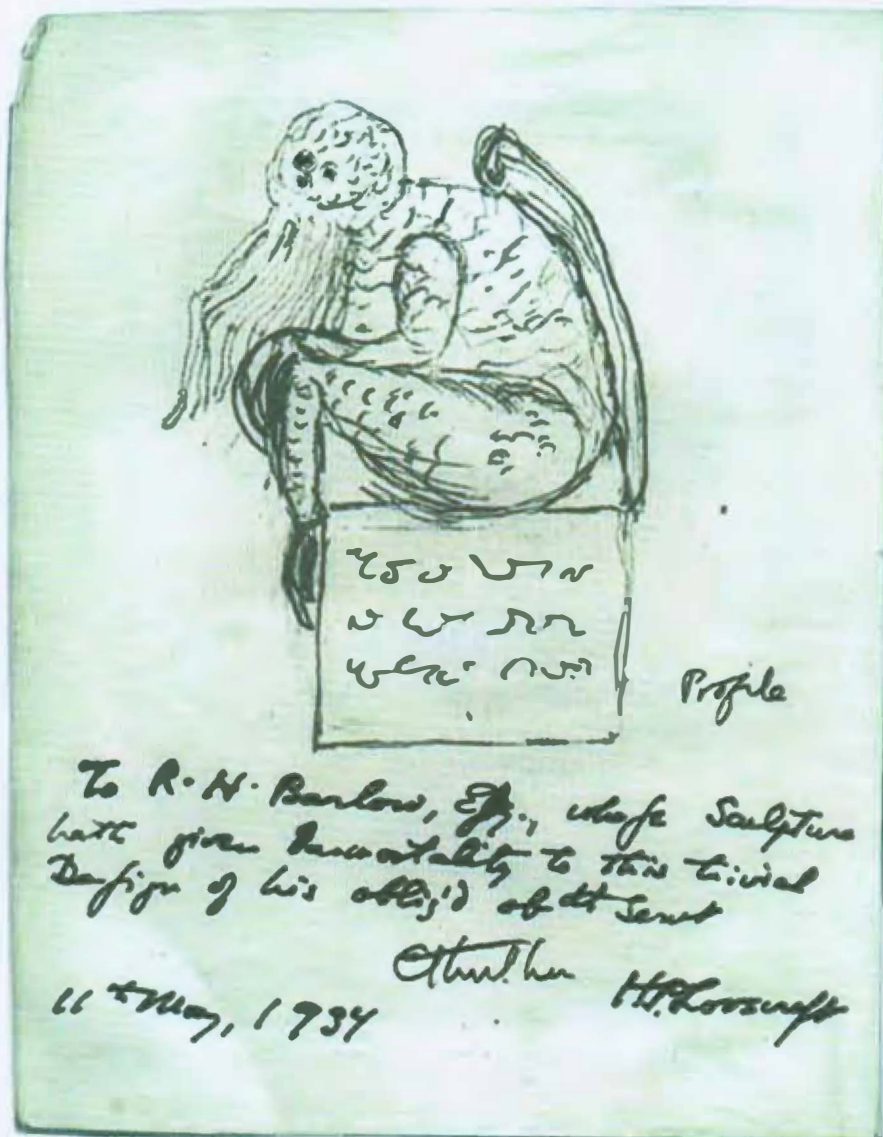
**Mayhem, *The Dawn Of The Black Hearts / Live in Sarpsborg Norway*
(28,2,1990), Warmaster Records, Febrero de 1995.**



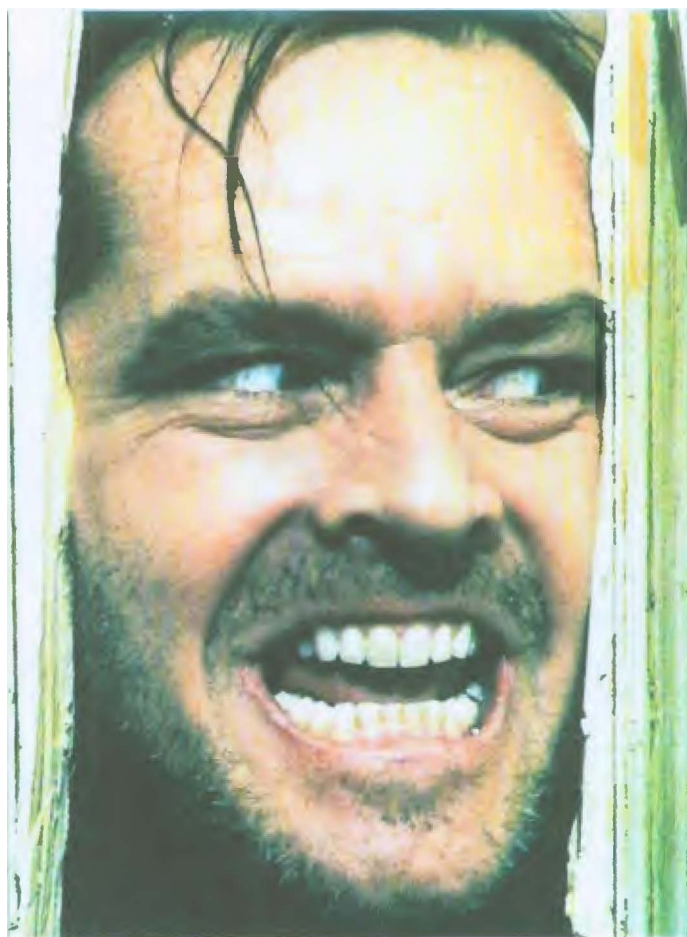
John Zorn, *Kristallnacht*, Tzadik Records, Septiembre de 1995.



Edgar Allan Poe *La Máscara de la Muerte Roja* (*The Masque of the Red Death*), ilustración de Harry Clarke, 1919.

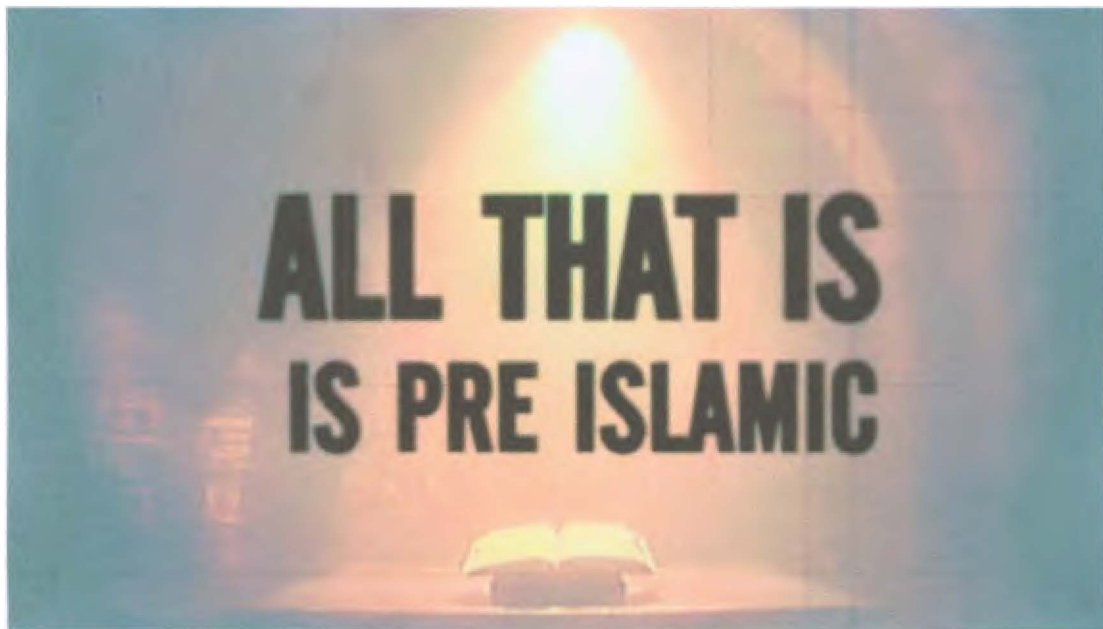


H. P. Lovecraft, *Cthulhu*, bosquejo elaborado en 1934 por el escritor.



STANLEY KUBRICK
EL RESPLANDOR

Stanley Kubrick, *El Resplandor*, 1980. Película
basada en la novela del mismo nombre, de
Stephen King.



Fotograma 1 del videoclip *Call to Destruction*, de Nile, 2015.



Fotograma 2 del videoclip *Call to Destruction*, de Nile, 2015.

Notas

Mundos Paralelos: Introducción a la hermenéutica del horror.

1 *Danza Macabra*, de Stephen King es un ensayo publicado originalmente en 1980. Su novela *Apocalipsis (The Stand)* fue traducida al castellano con el título de *La danza de la muerte*. *Danza Macabra (Danse Macabre)* aparece por primera vez en castellano en el año 2006 en la Editorial Valdemar, con una nueva edición en 2016 con una introducción a cargo de Jesús Palacios. Para evitar posibles confusiones al lector, menciono que para el análisis me apoyo en el volumen de *Danza Macabra* aparecido en 2006.

Cuentos de lo extraño.

1 En alusión a la mítica revista *pulp*, *Weird Tales*, y a Robert Aickman, "escritor de lo extraño".

2 Podemos reconstruir el contexto biográfico, social y cultural de estos tres escritores con la lectura de los trabajos introductorios contenidos en *En las Montañas de la Locura*, *La Reina de la costa Negra y otros relatos de Conan* y *El libro de Hiperbórea*, de Juan Antonio Molina Foix, Javier Fernández y Luis Gámez, respectivamente. Estos títulos conforman los números 1, 5 y 17 de la colección Letras Populares, de la editorial Cátedra. Lo relevante de este hecho es que Cátedra siempre se ha caracterizado por la edición de obras clásicas del canon occidental con un riguroso aparato crítico y que la inclusión de estos autores dentro de su catálogo significa la asimilación de su obra como parte del acervo universal, quizá en gran medida debido al impacto cultural que han tenido sus relatos a través de otros medios como el cómic, el cine, las artes plásticas y los videojuegos.

3 *Lovecraft: Fear of the Unknown*, puede verse en línea con subtítulos en español a través de la página de YouTube siguiendo el enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WRLIZprKSXQ>. Los créditos por los subtítulos aparecen al final del documental.

4 Fragmento de *La llamada de Cthulhu (The Call of Cthulhu)*, traducido por Francisco Torres Olivier. Juan Antonio Molina Foix menciona que fue publicado originalmente en la revista *Weird Tales* entre agosto y septiembre de 1926, sin embargo el dato correcto es que apareció en el número de febrero de 1928. Sobre esta novela corta, Juan Antonio Molina Foix escribe que debe ser considerada como uno de sus relatos más representativos, si no el que más. Véase *En las Montañas de la Locura*, edición con traducción y aparato crítico de Juan Antonio Molina Foix, Ediciones Cátedra, 2011.

5 Parte de una entrevista concedida por Santiago Caruso al autor de este trabajo el 26 de septiembre de 2016, a las 9:30 P.M., vía telefónica. Santiago Caruso es un ilustrador y pintor argentino nacido el 9 de abril de 1982. Puede conocerse más a detalle su obra visitando su página web: <http://santiagocaruso.com.ar/>

6 Fragmento de la entrevista concedida por Enrique Urbina al autor de este trabajo el día 1 de octubre de 2016, mediante el servicio de mensajería instantánea de Facebook. Editorial Paraíso Perdido ha editado su relato *Raíces*.

7 Véase la bibliografía para la ficha de *Hombres Salmonela en el Planeta Porno* y *Paprika*, ambos editados por Editorial Atalanta.

8 Datos y cifras consultados en la página de la Organización Mundial de la Salud, el día 17 de octubre de 2016: <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs369/es/>

9 Editorial Alianza editó en 1971, por vez primera en castellano, las cuatro historias pertenecientes al ciclo de Randolph Carter en el volumen *Viajes al otro mundo: ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter*. Este volumen incluye un quinto relato escrito a cuatro manos con E. Hoffman Price *A través de las puertas de la llave de plata*. Este volumen, así como *Los mitos de Cthulhu*, están prologados por Rafael Llopis. De igual manera puede encontrarse la edición de Valdemar con el título *La búsqueda en sueños de la ignota Kadath y otras aventuras oníricas de Randolph Carter*, en cuyo contenido también se encuentra el ya mencionado relato escrito originalmente por Hoffman Price y reescrito posteriormente por Lovecraft.

10 En *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Editorial Valdemar, 2010. La totalidad del primer párrafo introductorio merece ser citado por extenso debido a lo clarificador que resulta al respecto y para contextualizar la frase más allá de su difusión popular para definir al miedo: "*La emoción más antigua y más fuerte de la humanidad es el miedo, y el miedo más antiguo y más fuerte es el miedo a lo desconocido. Pocos psicólogos pondrán en duda este hecho, lo cual debe garantizar para siempre la legitimidad y dignidad del relato fantástico y de horror como género literario. Este tipo de relato está expuesto a los ataques de un materialismo sofisticado que se aferra a las emociones más frecuentemente experimentadas y a los sucesos externos, y a los de un idealismo ingenuo e insípido que desaprueba el móvil estético y reclama una literatura didáctica que eleve al lector a un nivel adecuado de optimismo afectado. Pero pese a toda esta oposición, el relato fantástico ha sobrevivido, se ha desarrollado, y ha alcanzado un grado extraordinario de perfección, ya que se basa en un principio profundo y elemental cuyo atractivo, si no siempre universal, debe ser necesariamente intenso y permanente para las mentes verdaderamente sensibles.*" Pág. 27. Lo referente a las mentes sensibles se hace nuevamente patente en el relato *La llamada de Cthulhu*.

11 Sobre el significado de este término, Fernando Almansa Salomó, traductor del tratado *El fuego secreto de los filósofos* (Atalanta, 2013) nos dice: "*Fairies* (singular, *fairy*) (...) término habitualmente traducido por <<hadas>>. Si optamos por la expresión, sin duda más forzada, de <<seres fééricos>> es sencillamente porque <<hada>>, que sería etimológicamente lo más ajustado, ha llegado a designar en castellano un subgrupo determinado (seres femeninos, habitualmente benévolos, etc.) incluido dentro de lo que en inglés se designa por *fairies*, que no tienen por qué ajustarse en absoluto a ninguna de las características que en castellano asociamos habitualmente con las hadas." Pág. 28

12 Véase *El Libro de Hiperbórea*. Pág. 39

Poe, Lovecraft y el underground.

1 En *Narraciones extraordinarias*, Editorial Valdemar, 2013. Incluso el título de este volúmen, en el que se recogen varios de sus relatos publicados originalmente en varias revistas, hace patente la hipótesis de Tzvetan Todorov que menciona Siruela.

2 ***Por donde un día paseó Poe: Divagan eternamente las sombras en esta tierra, / soñando con siglos que se han ido para siempre; / grandes olmos se alzan solemnes entre lápidas y túmulos / desplegando su alta bóveda sobre un mundo oculto de otro tiempo. / Una luz del recuerdo ilumina todo el escenario, / y las hojas muertas hablan en susurros de los días idos / añorando imágenes y sonidos que ya no volverán. / Triste y solitario, un espectro se desliza a lo largo / de los paseos por donde sus pasos le llevaban en vida; / pero no es visible a los ojos de cualquiera, a pesar de que su canto / resuena a través del tiempo con una extraña fascinación. / Sólo los pocos que conocen el secreto de su magia / pueden encontrar entre estas tumbas la sombra de Poe.*** Con traducción de Sonia Tribaldos en: Lovecraft, H. P. (2010). *Hongos de Yuggoth*. Madrid: Valdemar. También se incluye en la edición de *Narraciones extraordinarias* (véase la nota anterior), con traducción de Mauro Armiño que, a pesar de alejarse de la lírica que conserva la de Tribaldos, consigue reelaborar el anagrama original de Lovecraft en un estilo más prosáico.

3 Se puede encontrar una de las primeras traducciones, a cargo de Oscar Kaufmann Parra, en español de *The outsider*, aparecido como *El forastero*, en: Autores, V. (1956). *En el rincón obscuro*. Distrito Federal: Populibros La Prensa (División Editora de Periódicos, S.C.L.). Cabe destacar que esta antología contiene exclusivamente textos de autores publicados por *Arkham House*, editorial fundada por August Derleth y Donald Wandrei en 1939, dos años después de la muerte de Lovecraft. Se incluyen textos de Robert Bloch, Frank Belnkap Long, Clark Asthon Smith, Robert E. Howard, Henry S. Whitehead, H. Russell Wakefield, August Derleth, Donald Wandrei y, desde luego, H. P. Lovecraft. El primer libro que publicó la editorial fue, precisamente, *The Outsider and Others* (1939).

4 *Lo otro* no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad=realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, *uno y lo mismo*. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste; es el hueso duro de roer en el que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con fe poética, no menos humana que la fe racional, creía *en lo otro*, en “La esencial heterogeneidad del ser”, como si dijéramos en la incurable *otredad* que padece *lo uno*.

5 *Al espejo*, en: Borges, J. L. (2011). *Poesía completa*. Distrito Federal: Lumen (Random House Mondadori).

6 Véase: Camp, L. S. (2002). *Lovecraft. Una biografía*. Madrid: Valdemar.

7 Entre otras cosas, Carrol alguna vez le escribió una carta al revés a Nelly Bowman, una niña que, al igual que Alice Liddell (modelo e inspiración evidente), era amiga del escritor. Puede leerse dicha carta en: Armiño, M. (2010). Prólogo. En L. Carrol,

Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas y Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí. (págs. 9-30). Madrid: Valdemar.

Intestinos desgarrados por el efecto de una sierra eléctrica.

1 Tema incluido en el demo de 1997 *46 Cabezas Aplastadas por un Yunque Oxidado*, de la banda española *Machetazo*.

2 Estos dos últimos libros ficticios, cuyos títulos en español serían *Los cultos sin nombre* y *De los misterios del gusano*, escritos por Von Juntz y Ludvig Prinn (ambos autores ficticios) dentro de los relatos *La piedra Negra* (*The Black Stone*, Robert E. Howard, 1931) y *El Vampiro Estelar* (*The Shambler from the Stars*, Robert Bloch, 1935) respectivamente, han tenido un profundo impacto en el imaginario de algunos músicos, haciendo de estas obras el marco conceptual para la creación de su arte. La banda Nile, cuyas letras contienen referencias directas a la obra de Lovecraft, hacen alusión a este grimorio en el álbum *Annihilation of the Wicked*, en la canción *Von unaussprechlichen kulten*. De forma paralela, High on Fire ha elaborado todo un álbum conceptual titulado *De Vermis Mysteriis* y, de forma más reciente, han retomado la cosmovisión dentro de la obra de Chambers en su más reciente álbum, titulado *Luminiferous*, cuyo hilo conductor es la ciudad perdida de Carcosa, las cámaras letales aparecidas en el relato *El Reparador de Reputaciones*, así como muchos otros elementos pertenecientes a los relatos que engloban el ciclo de *El Rey de Amarillo*.

3 Luis Racionero explica la diferencia entre contracultura y *underground*: "Utilizo el término underground por ser más amplio que el de contracultura. De hecho, el término contracultura es una desafortunada traducción española del inglés <<counter culture>>. En inglés se diferencia entre <<counter>> y <<against>>; <<against>> es contra, en cambio <<counter>> significa contrapeso, equilibrar por compensación. En este sentido, el término inglés contracultura significa el intento de equilibrar la cultura occidental compensándola en aquellos aspectos cuya carencia está provocando su declive. En la traducción española la idea ha adquirido connotaciones de movimiento anticultural, de ir contra toda cultura y no sólo en los aspectos nocivos de ésta, lo cual confunde la intención del significado inglés." Véase *Filosofías del underground*, Editorial Anagrama, 1987. Pág. 10.

4 Véase *La lírica y la estética*, en *Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*, Editorial Milenio, 2013. Págs. 300-303.

5 En Karl Mannheim, *Diagnóstico de nuestro tiempo*. Fondo de Cultura Económica, 1961. Págs. 9-22.

6 El periodista mexicano Sergio González Rodríguez se ocupa extensamente sobre este tema en su libro *El hombre sin cabeza*. Editorial Anagrama, 2009. De igual forma, el tema es tratado ampliamente en la novela póstuma del escritor chileno Roberto Bolaño 2666, en la cuarta parte titulada *La parte de los crímenes*. En ella aparece un cameo del periodista ya mencionado.

La carencia de una necesidad creada.

- 1 Véase la entrevista incluida concedida por el ilustrador argentino como parte de este trabajo.
- 2 Para los efectos “curativos” o alucinatorios de la música, véanse los distintos casos documentados en: Sacks, O. (2009). *Musicofilia*. Barcelona: Anagrama.
- 3 En Nile. (2015). *What Should not be Unearthed*. Alemania: Nuclear Blast.

The Witch: Superstición y realidad.

- 1 La brujería ha sido objeto de innumerables recreaciones literarias, pero vale la pena establecer el vínculo entre la película de Eggers y la novela corta de Elisabeth Gaskell, que también se desarrolla en el mismo lugar y periodo que la película. Véase: Gaskell, E. (1996). *La bruja Lois*. Madrid: Valdemar.
- 2 Lewis, C. S. (2014). Prólogo. En G. MacDonald, *Fantastes* (págs. 11-22). Girona: Atalanta. Para ejemplos literarios en torno al parricidio se puede acudir al relato *El Clan de los parricidas*, de Ambrose Bierce, un relato que incluye 5 sub relatos dentro de su estructura y en los que el *leitmotiv* es el asesinato entre padres e hijos. En: Bierce, A. (2008). *El Clan de los parricidas*. Madrid: Valdemar.

Maestros del horror: Editorial Valdemar.

- 1 Véase: www.valdemar.com

Opinión del especialista: entrevista a Santiago Caruso.

- 1 *El Cuervo*: “Hundí la vista en aquella oscuridad y estuve un rato allí inquiriendo, temiendo, dudando (...)” En: Poe, E. A. (2010). *Poesía completa*. Madrid: Hiperión. Santiago Caruso tuvo un primer ciclo de pintura en vivo dedicado a Edgar Allan Poe en la Ciudad de México el 12 de marzo de 2016.

Opinión del especialista: entrevista a Enrique Urbina.

- 1 Se observa que tanto Enrique Urbina, Santiago Caruso y Stephen King tienen puntos de vista semejantes en lo tocante a la diferenciación conceptual entre horror y terror. Puede ser que esta semejanza se deba a que los tres están involucrados en el campo de las artes y compartan ciertos criterios estéticos.

Colofón: Viva Presidente Trump!

- 1 *Brujería*. (2016). *Viva Presidente Trump!* Culver City, California, Estados Unidos de América: Nuclear Blast America.

Descenso al sótano de la morbosidad: Anexo Visual.

- 1 Tema incluido en el álbum de 2008 *Mundo Cripta*, de la banda española *Machetazo*.

Bibliografía.

- Agustín, J. (2012). *La contracultura en México*. México, D.F.: Debolsillo.
- Armiño, M. (2010). Prólogo. En L. Carroll, *Aventuras de Alicia en el País de las Maravillas y Al otro lado del espejo y lo que Alicia encontró allí*. (págs. 9-30). Madrid: Valdemar.
- Arsenal, L. (2010). Prólogo. En R. E. Howard, *Las extrañas aventuras de Solomon Kane* (págs. 9-14). Madrid: Valdemar.
- Autores, V. (1956). *En el rincón oscuro*. Distrito Federal: Populibros La Prensa (División Editora de Periódicos, S.C.L.).
- Bierce, A. (2008). *El Clan de los parricidas*. Madrid: Valdemar.
- Borges, J. L. (2011). *Poesía completa*. Distrito Federal: Lumen (Random House Mondadori).
- Brujería. (2016). *Viva Presidente Trump!* Culver City, California, Estados Unidos de América: Nuclear Blast America.
- Camp, L. S. (2002). *Lovecraft. Una biografía*. Madrid: Valdemar.
- Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona / México: Anthropos / Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (División de Ciencias Sociales y Humanidades).
- Ducasse, I. (2016). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Valdemar.
- Gámez, L. (2015). Introducción. En C. A. Smith, *El libro de Hiperbórea* (págs. 9-61). Madrid : Cátedra.
- Garrido, M. (2010). El País de las Maravillas: el alucinante viaje de Alicia. En L. Carroll, *Alicia en el País de las Maravillas. A través del Espejo y lo que Alicia encontró allí*. (págs. 13-39). Madrid: Cátedra.
- Gaskell, E. (1996). *La bruja Lois*. Madrid: Valdemar.
- Goffman, K. (2005). *La contracultura a través de los tiempos: De Abraham al acid-house*. Barcelona: Anagrama.
- González, V. C. (2016). [www.penumbria.mx](http://penumbria.mx/no-solo-con-cthulhu-cuena-el-ocultista/). Recuperado el 9 de Julio de 2016, de <http://penumbria.mx/no-solo-con-cthulhu-cuena-el-ocultista/>
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona: Anagrama.
- Harpur, P. (2013). *El fuego secreto de los filósofos*. Girona: Atalanta.
- Houellebecq, M. (2006). *Contra el mundo, contra la vida*. Madrid: Siruela.
- King, S. (2006). *Danza Macabra*. Madrid: Valdemar.

- Lewis, C. S. (2014). Prólogo. En G. MacDonald, *Fantastes* (págs. 11-22). Girona: Atalanta.
- Lovecraft, H. P. (2010). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos teóricos y autobiográficos*. Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. P. (2012). *El miedo que acecha (cultos blasfemos, entidades abominables...)*. Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. P. (2011). *En las montañas de la locura*. Madrid: Cátedra.
- Lovecraft, H. P. (2010). *Hongos de Yuggoth*. Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. P. (2013). *Narrativa completa Volumen I*. Madrid: Valdemar.
- Lovecraft, H. P. (2015). *Narrativa completa Volumen II*. Madrid: Valdemar.
- Machetazo. (2013). *Ruin*. República Checa: Doomentia Records.
- Marcus, G. (2011). *Rastros de carmín*. Barcelona: Anagrama.
- Montesinos, R. (2016). *Otra mirada a las universidades públicas: Violencia entre hombres y mujeres*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Nile. (2015). *What Should not be Unearthed*. Alemania: Nuclear Blast.
- Paz, O. (2002). *El laberinto de la soledad*. Madrid : Cátedra.
- Poe, E. A. (2013). *Narraciones extraordinarias*. Madrid: Valdemar.
- Poe, E. A. (2010). *Poesía completa*. Madrid: Hiperión.
- Racionero, L. (1987). *Filosofías del underground*. Barcelona: Anagrama.
- Rubio, S. (2011). *Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Lleida: Milenio.
- Sacks, O. (2009). *Musicofilia*. Barcelona: Anagrama.
- Saúl, O. M. (Abril de 2016). [www.who.int](http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs369/es/). Recuperado el 17 de Octubre de 17, de [www.who.int](http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs369/es/): <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs369/es/>
- Sánchez, A. I. (2013). Prólogo. En E. A. Poe, *Narraciones extraordinarias* (págs. 9-23). Madrid: Valdemar.
- Saviano, R. (2014). *CeroCeroCero: Cómo la cocaína gobierna el mundo*. Barcelona: Anagrama.
- Siruela, J. (2013). *Antología universal del relato fantástico*. Girona: Atalanta.
- Smith, C. A. (2015). *El libro de Hiperbórea*. Madrid: Cátedra.
- Tsutsui, Y. (2016). *Hombres salmonela en el planeta porno*. Girona: Atalanta.
- Tsutsui, Y. (2011). *Paprika*. Girona: Atalanta.

