

Gótico y espacios suburbanos en la literatura posmoderna estadounidense

Dra. Carmen M. Méndez García

Instituto Franklin / Universidad Complutense de Madrid¹

Resumen

Tras más de dos siglos encendiendo las imaginaciones más impresionables, el género gótico se actualizó (y ubicó) a mediados del siglo XX en lo que se ha dado en llamar “gótico suburbano”. A partir de 1950 un gran número de novelas, historias, películas y series de televisión estadounidenses se han preocupado por mostrar cómo la engañosa tranquilidad y monotonía domésticas que parecían ser señal distintiva de los suburbios no eran sino un tenue velo que cubría los secretos macabros y sobrenaturales que acechaban en el interior de los hogares, fueran aquéllos muertos vivientes, extraterrestres, vampiros, brujas, asesinos en serie, o mujeres desesperadas. Más recientemente, el género se ha visto revitalizado por la publicación de dos novelas postmodernas que siguen los cánones temáticos del género: *House of Leaves* (2000) de Mark Z. Danielewski, y *There Is No Year* (2011) de Blake Butler. En ambas, la casa suburbana sirve como *locus* para lo ominoso: la familia Navidson y la familia sin nombre de la novela de Butler habitan espacios que no sienten como hogar, sino como lugares amenazantes, peligrosos, poseídos. Pero además, más allá de su temática de género, estos textos utilizan lenguaje, tipografía, maquetación y la materialidad misma del libro (las páginas como espacio físico) para desfamiliarizar el texto y convertirlo en siniestro. El medio se convierte, pues, en parte de lo que hace que estos textos pertenezcan al gótico suburbano, un género que se ha basado tradicionalmente más en convenciones de caracterización y narrativa que en aspectos relacionados con la materialidad del texto.

1. Este artículo se ha realizado gracias al proyecto “Espacios, género e identidad en la literatura y artes visuales norteamericanas: un enfoque transatlántico”, financiado por el Instituto Franklin-UAH.



Si hubiéramos de fiarnos del diseño ilustrado de los Padres Fundadores sobre el que se fundamenta Estados Unidos como nación, dicho país no sería lugar para el gótico. El optimismo acerca de la capacidad para el bien y la mejora personal del ser humano, así como la creencia en un casi ilimitado progreso, individual, comunitario, moral y tecnológico, no parecen dejar lugar para lo oscuro, lo oculto, lo desconocido, el atavismo, lo siniestro. Sin embargo, fue precisamente un ilustrado convencido el que nos alertó, con su pintura alucinatoria y profética, que no es otro sino el sueño de la razón el que produce monstruos.

Son estas ideas de optimismo y progreso que definen Estados Unidos las que permiten, paradójicamente, la implantación literaria y cultural del gótico. Murphy señala cómo el modo gótico no es sino un contrapunto a “the unacknowledged guilt and anxiety buried deep in the national psyche” (199-200): como ya dibujara E. A. Poe en “The Tell-Tale Heart” (1843), la culpa y la oscuridad no pueden ocultarse, sino que salen a la superficie a través de la ansiedad que surge de la represión del horror. Ya los escritores clásicos góticos norteamericanos expresaron la corriente tenebrosa que transcurría, no precisamente de forma plácida, bajo la convicción de progreso permanente del individuo y, por tanto, de la comunidad. No solamente en la vieja Europa, sino también bajo el campo de sueños en el que habitaban los nuevos ciudadanos americanos, se ocultaban numerosas pesadillas que regresaban, una y otra vez, a negar las intenciones optimistas de sus habitantes.

Resultaba evidente, sin embargo, incluso para los primeros autores góticos norteamericanos, que las formas y espacios del gótico Europeo no podían trasladarse de modo simplista en el nuevo continente. Los tropos espaciales asociados con el gótico europeo (mansiones decadentes, catedrales y abadías en ruinas y sus laberínticas catacumbas, castillos que caían sobre su propio peso de siglos), al no existir como construcciones históricas reales en el nuevo mundo, no provocaban el horror asociado con el paisaje de lo extrañamente familiar que invita el gótico. No es de extrañar, por tanto, que el horror se desplazara hacia otros espacios, quizá menos impresionantes, pero sí más representativos de la realidad histórica y cultural del país. Como indica Murphy, en el gótico americano “the family home replaced the castle as the central locus of terror” (105). Se establece así una relación, que luego desarrollaremos, entre las familias claustrofóbicas que a menudo se observan en el gótico americano y el pasado puritano del país.

El vínculo entre el gótico y los inmensos espacios naturales del continente americano ha sido ya estudiado², y también existen numerosos estudios

2. Véanse, entre otros: Lloyd-Smith, Allan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. Nueva York y Londres: Continuum, 2004; Hillard, Thomas J. “‘Deep Into That Darkness Peering’: An Essay on Gothic Nature.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16.4 (2009): 685-695; Hillard, Thomas J. *Dark Nature: the Gothic Tradition of American Nature Writing*. Arizona: U of Arizona P, 2006; Goddu, Theresa A. *Gothic America: Narrative, History and Nation*. Nueva York: Columbia UP, 1997; Martin, Robert K. y Eric Savoy eds. *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: Iowa State UP, 1998.

sobre las peculiaridades del gótico americano frente al europeo en los autores que hoy en día consideramos clásicos (Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, o Charles Brockden Brown). Partiendo, por tanto, de la afirmación de Murphy de que existe un desplazamiento espacial del lugar de terror hacia el hogar, y de que la existencia misma del género en Estados Unidos es un contrapunto al progreso y al optimismo americanos, dedicaremos las próximas páginas a estudiar la historia y últimas evoluciones de un subgénero del gótico que ha experimentado un interesante auge durante la segunda mitad del siglo XX: el llamado «gótico suburbano».

I. El contexto suburbano: Levittown

La comprensión del gótico suburbano como subgénero del gótico americano requiere una cierta familiaridad con el contexto histórico, social y cultural en el que surge. Como otros tantos acontecimientos sociales que definieron la segunda mitad del siglo XX en los Estados Unidos, la aparición del contexto suburbano está relacionada con la situación de superioridad, económica y política, e incluso moral, de los Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial. La etapa de prosperidad y estabilidad económica que comienza en los años 50 se corresponde, en lo social, con un regreso a valores tradicionales y un fuerte deseo de estabilidad. Tras la guerra, numerosos soldados regresaron a sus hogares con la intención de encontrar en éstos un espacio de protección, un refugio frente a la incertidumbre que suponía el anterior estado de combate. Al mismo tiempo, muchos jóvenes soldados que habían visto interrumpidas sus vidas al ser llamados a filas retomaron éstas donde las habían abandonado: la búsqueda de tranquilidad y la seguridad económica de un buen trabajo, y la estabilidad que, según los valores de la época, solo podían encontrarse en la creación de una familia propia.

El país se encontró, de pronto, con un gran número de nuevas familias en búsqueda de un hogar y de la estabilidad no solo familiar, sino también comunitaria. La protección de la familia propia pasaba, también, por vivir en un espacio donde la «otredad» fuera mínima, es decir, por vivir rodeado de personas de la misma clase social, etnia, y con los mismos renacidos valores tradicionales. El espacio urbano no proporcionaba la seguridad ni homogeneidad que reclamaban estas nuevas familias, y por contra el espacio rural no presentaba ninguna de las comodidades y avances tecnológicos a los que la clase media ya estaba acostumbrada, y que se relacionaban con el imprescindible progreso que era ya marca de los 50. En este contexto, una serie de constructores como *Levitt and Sons*³ fueron capaces de ver la oportunidad económica

3. Abraham Levitt y sus hijos, William y Alfred, pasarían a la historia de los Estados Unidos como el equivalente de la cadena de montaje de automóviles de Henry Ford, y serían reconocidos como “the family that had the greatest impact on postwar housing in the United States” (Jackson, 234)

que existía en la creación de espacios al margen de los peligros de la gran ciudad, pero no a gran distancia de ésta, y con todas las ventajas de la América rural, pero sin renunciar a los avances tecnológicos y sus comodidades.

Surgiría así Levittown, que más allá de un proyecto arquitectónico, se convirtió en el símbolo del espacio suburbano. Construido entre 1947 y 1951, a las afueras de Nueva York, Levittown fue en el primer suburbio construido «en masa», y sería utilizado como modelo para la gran mayoría de las comunidades suburbanas en décadas siguientes. El diseño de las casas, limitado en principio a un solo modelo, garantizaba que los hogares se pudieran construir -- y ocupar -- de forma casi inmediata: así, en 1948 se llegó a alcanzar un ritmo de construcción de 30 casas al día (Matarrese). No fue, sin embargo, solo esta velocidad de construcción lo que hizo que casi la mitad de las casas ya estuvieran alquiladas dos días después de que se anunciaran públicamente en mayo de 1947. Las calles simétricas, con casas de igual fachada e idéntica planta, que pasaron a ser el símbolo de Levittown, albergaban también familias idénticas, de clase media y ascendencia europea. Los nuevos propietarios o alquilados eran celebrados, en la publicidad y en los medios de comunicación, como trasuntos de aquellos pioneros que habían poblado el Oeste en el siglo XIX para cumplir con el Destino Manifiesto americano. Dejando atrás la ciudad, los «levittowners» se dirigían hacia el nuevo e inexplorado territorio, para entrar en comunión con el sueño americano en comunidades y espacios donde pudieran estar rodeados de otros valientes residentes con los que compartirían convicciones y sueños. La homogeneidad de los nuevos residentes fue reforzada por los contratos de venta de las casas de Levittown, que incluían como cláusula que no se podía alquilar, ni vender, la propiedad a nadie que no fuera de raza blanca (Lewis, 79). El propio Levitt, judío, admitió que «most whites prefer not to live in mixed communities» (Kushner, 76), y la compañía basó su política de ventas inmobiliarias en la convicción de que muchas familias (blancas y de ascendencia europea) no comprarían una casa en Levittown si existía la posibilidad de que tuvieran que compartir espacio con individuos de otra raza⁴. Aún hoy en día, Levittown sigue siendo el símbolo de los espacios suburbanos en los que se encuentran casas idénticas, con familias idénticas, como cantara Marvin Reynolds en la popular “Little Boxes” (1962).

II. El espacio suburbano como crisol de ansiedades

Con esta celebración casi épica del espacio suburbano, encarnada en las luces y sombras de suburbios como Levittown, no es de extrañar

4. Levittown se integró racialmente mucho después que otras comunidades suburbanas, e incluso en el censo de 1990 la mayoría de la población seguía siendo blanca y de clase media (Hales).

que el espacio se configurara, desde sus inicios, como lugar lleno de promesas, donde aún existía la oportunidad de ser «your own unique self; to build your unique house mid a unique landscape: to live . . . a self-centred life, in which private fantasy and caprice would have licence to express themselves openly» (Mumford, 353). Estas fantasías de individualidad y exclusividad se vieron, sin embargo, frustradas muy pronto por la propia razón de ser y configuración del espacio: las comunidades creadas consistían en «a multitude of uniform, unidentifiable houses, lined up inflexibly, at uniform distances, on uniform roads... inhabited by people of the same class, the same income... witnessing the same television performances, eating the same tasteless prefabricated foods, from the same freezers» (Mumford, 353). El soñador suburbano pronto empezó a ser visitado por terrores nocturnos. Y, como todos los espacios soñados, el hogar suburbano ya estaba listo para ser reflejado, problematizado y cuestionado en forma de pesadilla, a través del gótico suburbano.

Los ejemplos de gótico suburbano, tanto en literatura como en cine o televisión, son tan numerosos que el género parece haberse convertido en una de las formas por antonomasia de representar el horror y lo desconocido en la cultura contemporánea. El espacio suburbano, donde habita además un elevado porcentaje de la población norteamericana, parece el lugar ideal para representar características relacionadas con lo siniestro y ominoso, precisamente por su existencia como espacio liminal, psicológica, arquitectónica y filosóficamente, entre lo urbano y lo rural. El terror, relacionado con la sensación de desfamiliarización, reside en que no se esperan incidentes sobrenatural en un lugar de aspecto banal, placido y casi anodino como una casa suburbana: su carácter “doméstico” y su representación como lugar de costumbres no lo marca, en principio, como un espacio donde pueda residir el horror, frente a espacios mucho más tétricos como castillos en ruinas o peligrosas catedrales llenas de oscuros recovecos y el eco de siglos de historia.

En la historia de terror gótica suburbana “clásica” se toman elementos reconocibles del gótico como género más amplio (la casa encantada, el vampiro o fantasma, el ático misterioso), y se les aplica, como haría Henry James, otra vuelta de tuerca, aprovechando la familiaridad del lector o espectador con el género, lo que ofrece la posibilidad de revigorar la historia por medio de la ironía, la sorpresa, el giro argumental, o el juego de espejos. El espacio es uno de los elementos más reconocibles: el hogar se convierte en personaje, no solo reflejando las personalidades de sus habitantes, sino también como espacio poseedor de fuerza propia. “The Fall of the House of Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, había explorado ya esta idea de la mansión familiar como reflejo de la decadencia de una estirpe, pero la vuelta de tuerca del gótico suburbano consiste en que estas historias no tengan lugar en mansiones que sobrecogen al narrador cuando las ve por primera vez, como le sucedía al anónimo narrador de Poe, sino en casas anodinas, de modestas dimensiones, que en nada destacan de otras casas igualmente anodinas

que las rodean. Aún más, el espacio suburbano se vive en la gran mayoría de la geografía norteamericana como *locus amoenus* de tranquilidad y seguridad, y es incluso habitual no cerrar con llave las puertas por la noche, y que las ventanas de la planta baja estén permanentemente descubiertas, sin persianas y acaso tan solo con finos visillos. No se trata únicamente de que el habitante de la casa suburbana no tenga que protegerse de sus vecinos (que, a fin de cuentas, son como él, sin la existencia de “otros” que puedan amenazar la paz del hogar familiar), sino de que tampoco ha de tener nada que ocultar a aquellos que pasen bajo su ventana, es decir, la visibilidad constante del interior de la casa suburbana y de las actividades de sus habitantes tranquiliza por un lado al que vive en ella, pero también a los demás miembros de la comunidad: cualquier atisbo de disconformidad, visible desde el exterior, puede ser motivo de expulsión de la comunidad, siquiera metafóricamente a través del ostracismo social. No es de extrañar que sea en los sótanos, en los áticos, o en la oscuridad de la noche donde sale a la superficie todo eso que ha de ocultarse a la luz del día. Esta característica del espacio suburbano, heredera de la mentalidad de “small town” americana, que tanto será explotada en el gótico suburbano, ha sido analizada también recientemente en otros productos fuera de este género, como puede ser *American Beauty* (Mendes, 2009), *Blue Velvet* (Lynch, 1986), o *Desperate Housewives* (Cherry, 2004-2012).

El hogar familiar es, también, visto como fortaleza, lugar de residencia de la familia nuclear que refleja a ésta: familias perfectamente funcionales y convencionales que, por mor incluso del espacio físico en el que se refugian, pueden resistir cualquier peligro, venga éste desde el exterior o sea una visita no deseada del pasado. Las numerosas promesas que ofrece el espacio suburbano, sin embargo, no son sino un reflejo de una serie de ansiedades reales que se subliman en el imaginario de un entorno arquitectónico y social que parece rozar la perfección. La residencia suburbana tiene pues como fondo un crisol de ansiedades, donde cristalizan todos los temores de los que los habitantes han venido huyendo y que pensaban haber dejado atrás en el éxodo desde la ciudad, alienante y anónima.

Incluso aquello que los habitantes del suburbio habían ido buscando conscientemente cobra entonces una dimensión extraña y amenazante una vez que se ocupa el nuevo espacio. El alejamiento de los peligros identificados con la ciudad se convierte, en ocasiones, en el temor de que sea éste también un alejamiento del mundo “real” y las responsabilidades reales, adormecidas o sutilmente soterradas en un nuevo hogar prefabricado. La acuarela que es la vida comunitaria suburbana, constituida por individuos y familias de la misma clase socioeconómica que se buscaba con la huida de la variopinta vidriera social de la ciudad se torna en ansiedad de que el espacio de conformismo suburbano atente contra el carácter individualista que está en la raíz del sueño americano. La mujer, recluida por su propia seguridad y por la de su familia en un idílico entorno donde es protegida y puede sobreproteger a los suyos comienza a vivir esta seguridad, puesta al día del “ángel

de la casa” victoriano, como limitación y llega a anhelar la sorpresa e inseguridad que le proporcionaría una vida en contextos menos protegidos pero más emocionantes. El sueño suburbano, de forma sistemática, comienza a reflejarse en la cultura de los Estados Unidos como una pesadilla: una pesadilla de conformidad en la que todos los habitantes tienen los mismos rostros, un espacio idílico que trata de ignorar la realidad que se filtra por entre las vallas de las urbanizaciones, y donde las mujeres, en lugar de ser felices, bien caen en la depresión y en la locura o se reúnen en la cocina para conjurar, no alrededor de un caldero (pero sí de electrodomésticos de última generación), aquellas emociones que no existen en el espacio de sus hogares.

El espacio suburbano como lienzo donde se reflejan ansiedades de conformismo es un tropo recurrente en las manifestaciones culturales desde el comienzo mismo del éxodo hacia las afueras en los años 50. Estos temores se ocultan tras películas como *Invasion of the Body Snatchers* (Siegel, 1956, basado en una novela homónima de 1955 de Jack Finney), numerosas fantasías de zombificación (donde todos los afectados o infectados acaban teniendo la misma apariencia en similares estados de descomposición y solo se preocupan de una cosa: alimentarse y contagiar a otros vecinos, que a su vez han de luchar para conservar lo que les hace humanos – su individualidad), y novelas como *Stepford Wives* (Levin, 1972; convertida en película en 1975 por Bryan Forbes), donde las mujeres de la comunidad son perfectas porque han sido sustituidas por robots. Las familias que han acudido, como pioneras (recuérdese la terminología en la publicidad de Levittown) a un territorio nuevo para reclamar *su* espacio y celebrar *su* individualidad se encuentran ahora rodeadas por otros individuos casi clónicos que celebran su individualidad al unísono, realizando exactamente las mismas actividades en un ciclo de barbacoas y fiestas de cumpleaños infantiles *ad nauseam*. El caso de *Invasion of the Body Snatchers* es especialmente revelador: la interpretación más habitual es que se trata de una representación simbólica de los peligros del comunismo y de su amenaza al modo de vida americano, en una época en la que la Unión Soviética parecía extender su dominio rodeando a los Estados Unidos mediante su apoyo a países satélite. Pero, al igual que el comunismo es representado sistemáticamente en la literatura, el cine y la televisión de la época como una amenaza a la individualidad de cada americano (las vainas que utilizan los ladrones de cuerpos hacen que los habitantes del pueblo vayan, poco a poco, despertando convertidos en un una carcasa idéntica físicamente al individuo original, pero sin voluntad ni individualidad y en preocupante comunión, como un enjambre, con el grupo), también es posible leer estos temores de uniformidad y conformismo en espacios que se suponen la celebración de la individualidad, como el *small town* o las comunidades suburbanas. De nuevo, el sueño suburbano parece estar más cerca de las peores pesadillas contemporáneas.

En 1963, Betty Friedan publica un libro que apuntaba certeramente hacia ciertos aspectos turbulentos de la identidad femenina que no se

habían considerado siquiera hasta ese momento. *The Feminine Mystique* plantea la existencia de un “problema sin nombre” entre las mujeres de la Norteamérica de los 50 y 60, que deberían encontrarse satisfechas tras alcanzar todo lo que la sociedad les había señalado como meta. Estas mujeres poseen una cierta educación y cultura (pero no demasiada), un matrimonio y familia modelos, y todo tipo de comodidades asociadas con la vida en los suburbios: una cocina bien equipada y una casa tranquila en una comunidad supuestamente acogedora, un espacio que es ante todo suyo y donde puedan dar rienda suelta a sus instintos de protección maternal y realización personal en las tareas de hogar. Sin embargo, estas amas de casa no están satisfechas con su vida perfecta, y viven los roles de género que se les han asignado y el espacio donde tienen que ser modelo de perfección como opresivo, lo que Friedan denominó “comfortable concentration camps” (194). Por esta vaga y problemática insatisfacción para la que no encuentran nombre estas mujeres se encuentran abocadas, sin darse cuenta, a repetir imágenes teóricamente ya superadas del “Victorian cult of domesticity with its polarised sex roles and almost religious reverence for home and hearth” (Skolnick, 52). El hogar suburbano se convierte en una cárcel o lugar de encierro para la mujer, que pasa metafóricamente a ser una versión actualizada de la damisela en apuros amenazada por un villano que la mantiene encerrada allí por su propio bien o para su disfrute o beneficio personal, un tropo recurrente en el gótico clásico, desde *The Mysteries of Udolpho* (1794) de Ann Radcliffe, pasando por *The Monk* (1796) de Mathew Lewis, y desde *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole hasta *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë. Las fantasías góticas de poder patriarcal se actualizarán, también, en ensueños de mujeres sumisas y perfectas (en tanto robóticas) de la ya mencionada *Stepford Wives*: la manera de mantener la estabilidad familiar y comunitaria en este texto pasa por privar a las mujeres completamente de su voluntad, convirtiéndolas en clones de la mujer perfecta (el título de la novela en español es, precisamente, *Las mujeres perfectas*) que no cuestionen su propia identidad ni el modelo de felicidad prefabricado que se les ofrece en la comunidad suburbana.

Sin embargo, algunas mujeres conseguirán escapar a este encierro doméstico, precisamente a través del uso de poderes tradicionalmente asociados con lo femenino: la magia o brujería. Las narrativas de “witch-as-wife” (Murphy, 43) pueden formularse en clave de comedia o de una forma más compleja pero no exenta de comicidad, como *The Witches of Eastwick* (novela de John Updike de 1984, luego película dirigida por George Miller en 1987). En estas narrativas se recupera el componente gótico de las dos caras de una misma personalidad (una, la visible por la comunidad, se atiene a los estándares de ésta; la otra, oculta, es peligrosa y transgresora) que ya encontramos en numerosos relatos góticos de doppelgänger o en metáforas de duplicidad como *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde y en personalidades escindidas como *Strange Case of Jekyll y Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. En estos textos la hechicera, o el aquelarre, amenazan con

destruir la paz de la comunidad desde la cocina, espacio femenino y doméstico por excelencia. Resulta, pues, interesante la posibilidad de leer incluso algunos de los textos aparentemente más transgresores de las narrativas suburbanas de tipo “witch-as-wife” como una claudicación ante los valores de conformismo de la comunidad: así, en la ya mencionada *The Witches of Eastwick*, las mujeres invocan a, y son sacadas de la rutina y la apatía por un libidinoso y transgresor demonio, al que en la versión cinematográfica de 1987 acaban sin embargo haciendo regresar a los infiernos para salvaguardar la paz de la comunidad (no así en la novela, donde utilizan sus poderes para conjurar a sus hombres ideales y abandonar ellas mismas la comunidad). Sin embargo, otros textos aparentemente más convencionales y menos góticos como la serie de televisión *Bewitched* (Saks, 1964-1972) articulan sibilamente, ocultando su crítica bajo capas de aparente conformismo y sana comedia, el terror a que las mujeres sean más fuertes o tengan más talento (léase “poderes”) que el hombre, si bien esta crítica de carácter quasi-feminista está, necesariamente, muy velada por la época en la que se rodó la serie original. La recuperación de la bruja o hechicera sirve así, paradójicamente, en textos no necesariamente góticos para representar una corriente de liberación o de posibilidades femeninas que ya habían adelantado las feministas de segunda generación en su celebración de la bruja como símbolo femenino de fuerza, libertad e insumisión a los roles genéricos establecidos⁵.

Otra de las fantasías asociadas con el espacio suburbano radica precisamente en la romantización de éste como lugar virgen, equivalente a las tierras supuestamente nuevas que fueron ocupadas por los pioneros en su expansión hacia el oeste americano. Las fantasías de ahistoricidad, de un lugar nuevo donde es posible un nuevo comienzo en un espacio donde no existe historia alguna, es reelaborada por el gótico suburbano con una serie de elementos que ya se han convertido casi en clichés del género. Así, es un hilo argumental recurrente que en las anodinas casas recién habitadas por una familia que desea un nuevo comienzo empiecen a tener lugar sucesos paranormales cuyo origen niega la ahistoricidad del espacio y de la tierra donde se ha edificado (ya se trate del recurrente cementerio indio, o del lugar de una masacre histórica) y niega también la posibilidad, intrínsecamente, de un comienzo completamente nuevo. A la mansión o catedrales góticas se les conoce una historia (es, de hecho, su carácter histórico lo que les convierte en espacios góticos) que quizá explicaría acontecimientos sobrenaturales; por contra, el espacio aparentemente virgen suburbano esconde también secretos, y sus suelos y muros albergan historias que anteceden, en muchos casos, a la misma urbanización del espacio, como en *Poltergeist*

5. El grupo feminista independentista W.I.T.C.H. (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell), fundado en 1968 en Estados Unidos, recuperará en su propio nombre esta celebración de la bruja como epítome del poder específicamente femenino ubicado en los márgenes.

(Hopper, 1982). Incluso algunas elaboraciones recientes del género, como la primera temporada de la serie *American Horror Story* (Murphy y Falchuk, 2011) hacen uso de esta convención para explicar cómo en los crímenes y acontecimientos violentos que han tenido lugar en la casa se halla el carácter amenazante de ésta y su propia “personalidad” como espacio violento, con muertos que vuelven a la vida para aterrorizar a la familia que cree haberse instalado en un nuevo espacio con la intención de dejar atrás la infidelidad del marido y la disfuncionalidad que ésta ha producido en todos los miembros de la familia. La serie enfatiza de forma irónica esta fantasía de ahistoricidad cuando la madre, Vivien, decide unirse a una visita guiada por los espacios más terroríficos de la comunidad, el llamado Eternal Darkness Tour, para que le sea revelada la historia de asesinatos y horror que constituye el pasado de su propia casa.

Como hemos adelantado, evidentemente la casa suburbana poco tiene de terrorífico si se compara con la imponente arquitectura de abadías, castillos y mansiones. Pero la idea de que la historia de un espacio es absorbida de alguna manera por sus paredes, dotando a aquél de una “personalidad propia”, es algo que ya se encontraba en las raíces del gótico, con ejemplos tan evidentes en los Estados Unidos como la ya mencionada “The Fall of the House of Usher” de Edgar Allan Poe, *The House of the Seven Gables* (1851) de Nathaniel Hawthorne, o *Absalom, Absalom* (1963) de William Faulkner. Si bien algunas manifestaciones modernas del gótico americano insisten en utilizar espacios alejados de la comunidad, como mansiones abandonadas (*The Haunting of Hill House*, 1959, y *We Have Always Lived in the Castle*, 1962, ambas de la escritora Shirley Jackson, la película *The Changeling*, 1980, de Peter Medak o incluso el Motel Bates en *Psycho*, 1960, de Alfred Hitchcock), otros muchos textos recurren al menos amenazante entorno suburbano y a la fantasía del nuevo comienzo como origen del terror, resaltando que es imposible ignorar que cada espacio tiene su propia historia, algo que se encuentra, como veremos, incluso en lo que podríamos denominar elaboraciones postmodernas del género.

No es solo el hogar propio el que puede resultar peligroso para la familia, sino que también las casas idénticas y aparentemente anodinas que lo rodean pueden albergar la otredad, distorsionada, de la que se intentaba escapar al irse a vivir en las afueras. La sensación a partir de los años 70 de que la familia se está desintegrando con configuraciones basadas en nuevos modelos familiares (por ejemplo, la aparición de parejas homosexuales, madres solteras, o familias cuyos cónyuges han estado previamente casados y que, tras un divorcio o separación, aportan hijos al nuevo matrimonio) y los horrores que para una mentalidad tradicional venían asociados a éstos (incesto, aborto, violencia familiar, pederastia) han sido reflejados en historias suburbanas no circunscritas al género gótico (la ya mencionada *American Beauty*), pero también pueblan ficciones como *The Amityville Horror* (Rosenberg, 1979), *Carrie* (De Palma, 1976), o la también nombrada *American Horror Story*. Todas ellas invitan a reconocer que quizá

no se conozca a los vecinos que comparten el espacio suburbano, y que acaso éste no sea “a place of friendly and carefully regulated social transactions, of neatly mown lawns and two cars in every driveway” (Murphy, 126). La idea de que los secretos no residen sólo en la casa, sino también en los vecinos, que de repente pasan a convertirse en extraños “otros”, puede abordarse desde la ironía y el humor (*Desperate Housewives*) o de forma más perturbadora en ficciones en las que lo inesperado y ominoso parte de los propios vecinos, auténticos desconocidos o conocidos que ocultan vicios y secretos inconfesables. Especialmente en el tranquilo y seguro espacio suburbano, y en las relaciones de confianza con los vecinos, algunos miembros de la comunidad pueden encontrar el lugar perfecto para atentar contra la integridad física o sexual de aquéllos percibidos como más débiles e inocentes: niños, adolescentes o mujeres, convertidos en trasuntos de la doncella en apuros. Hallaremos así narraciones con insinuaciones de pederastia (*A Nightmare on Elm Street*, Craven, 1984) o que dejan al descubierto que ni siquiera ayudar a los vecinos como canguro es seguro para las adolescentes (*Halloween*, Carpenter, 1978). El “otro” del que se había intentado escapar viviendo en un lugar habitado por congéneres casi clónicos (en raza, en clase social) resulta hallarse, metafóricamente, en el corazón mismo del suburbio.

III. La página ominosa: el gótico suburbano en la literatura postmoderna

Mezzio y Halper destacan un casi total agotamiento, por repetición de tropos que se convierten en tópicos, del género del gótico suburbano a principios de los noventa (543). En los primeros años del siglo XXI, el género dará un giro irónico que explica muchas de las producciones, especialmente entre series televisivas más recientes, que hemos mencionado. Sin embargo, pese a la casi total desaparición del género en lo literario en las últimas décadas del siglo XX, el gótico suburbano ha demostrado su resistencia y capacidad para reinventarse, transformándose sin renunciar a sus señas fundamentales de identidad. Tras el paso de castillos y mansiones a hogares suburbanos y tras la fosilización de argumentos y personajes, cuando parecía que el género no podía dar más de sí y tan solo conseguiría limitarse a la repetición de elementos ya conocidos, e incluso de giros irónicos ya gastados, su revitalización en la literatura contemporánea viene de la mano de obras como *House of Leaves* (2000), de Mark Z. Danielewski, o *There Is No Year* (2011), de Blake Butler. Ambas novelas adoptan las convenciones y temática del gótico suburbano y consiguen, en la mejor tradición del género, crear una atmósfera de terror y ansiedad no sólo por lo que se cuenta, sino por cómo se cuenta, es decir, por el aspecto formal de las palabras en la página como objeto físico.

Ambos textos son altamente experimentales, no solo en su estructura, sino en su uso siniestro (u “ominoso”) de la tipografía, la maquetación,

y otros aspectos que tienen que ver con la materialidad de la página como espacio. La lectura de estos textos se torna una experiencia incómoda, desordenada, ominosa. La idea de lo *uncanny*, una de las características más definitorias del gótico como género, hunde sus raíces en la etimología de lo doméstico: en alemán, *unheimlich* define lo que no es familiar *en* lo familiar, o más bien la experiencia de que el hogar (*heim*) se convierta de repente en algo no familiar. Si hay un espacio que asumimos como seguro es, precisamente, nuestro propio hogar: un lugar que conocemos al detalle, donde no es posible que se nos sorprenda o aterrice. Es el espacio donde nos sentimos más cómodos y seguros, y aquél que definiríamos como menos siniestro, hasta tal punto que invitamos a amigos y familiares a “sentirse como en su propia casa” cuando les permitimos entrar en nuestro espacio doméstico.

La casa de *House of Leaves* corresponde inicialmente a un espacio soñado, una casa en un entorno tranquilo donde una familia con dos hijos espera crear un nuevo hogar y comenzar de nuevo tras problemas conyugales. Pero el espacio mismo, la casa, parece tener vida e intenciones propias. Tras mudarse, cuando están empezando a sentirse “como en casa”, el padre se da cuenta de que el interior de la casa es ligeramente mayor que el exterior. Esta pequeña (pero imposible y perturbadora) disonancia comienza a aumentar mientras que la casa familiar (en el sentido de dónde habita la familia, pero también como espacio con el que uno está familiarizado) se torna cada vez menos familiar, creándose espontáneamente pasillos y puertas, que se expanden durante millas mientras que la casa intenta asesinar o enloquecer a todo aquel que intente explorar o explicar su misterio. En la casa de *There Is No Year* encontramos a otra familia (padre, madre, hijo) que al mudarse a su nuevo hogar encuentran una familia idéntica a ellos, pero mudos e inmóviles. La casa de este texto insiste también en negar su domesticidad: se expande, contrae, aparecen espontáneamente habitaciones llenas de pelo humano o de huevos. Aunque no es abiertamente hostil como en *House of Leaves*, la casa de la obra de Butler es tan poco familiar, tan extraña, que crea una sensación constante de incomodidad y se configura como espacio de rechazo para sus habitantes, y también para el lector.

Lo descrito en el párrafo anterior podría corresponder al cliché del espacio maldito o fantasmagórico o de la casa encantada: lo realmente fascinante de estas novelas, en consonancia con su temática, es cómo la experiencia del lector se vuelve ominosa por la materialidad misma del texto, que hace que la lectura (la experiencia de “habitar” el texto) resulte incómoda o imposible.

House of Leaves tiene la estructura, utilizada frecuentemente en el gótico (así, en *The Turn of the Screw*, 1898, de Henry James) del manuscrito encontrado. Se nos cuenta cómo Navidson, el propietario de la casa, grabó una película sobre ésta, que ha sido estudiada al detalle por miríadas de críticos: tanto la película como el ingente aparato crítico que rodea a ésta es analizado por un tal Zampanó, un narrador nabokoviano como

el que encontraríamos en *Pale Fire* (1962), que pese a ser ciego analiza con detalle cada una de los fotogramas de la película. El texto inconcluso (una recopilación de páginas manuscritas y mecanografiadas, trozos de papel, y notas incompletas) es encontrado por un tal Johnny Truant, casi arquetipo del narrador no fiable, un joven obviamente trastornado que intenta organizar el manuscrito y que proporciona al lector largas anotaciones a pie de página, que acaban hablando más de su propia vida que del texto de Zampanó o la película de Navidson. El texto ordenado por Truant es, a su vez, recopilado por unos misteriosos “editores”, que aportan nuevas notas a pie y apéndices sobre la película, Zampanó, y Truant.

El manuscrito palimpséstico y de varios niveles parecería, en principio, seguir las convenciones de un texto académico, con su profusión de notas a pie de página, pero pronto se torna tan extraño, incluso para un lector académico, que resulta prácticamente ilegible. Las notas a pie invaden, literalmente, el espacio del texto principal. Algunas de estas notas hacen referencia a textos reales, mientras que otras aluden a textos bien inventados o totalmente irrelevantes. Las secciones reconocibles y estandarizadas del texto (el cuerpo, las notas a pie, cada una con sus propias convenciones tipográficas) parecen luchar entre sí, no sólo por tener significados e importancia contradictorios, sino también físicamente por cómo chocan e intentan dominar la página, de forma que el acto familiar de leer un texto se convierte en una tarea imposible. Así, en las páginas 134 y 135, encontramos que el texto principal ocupa un muy reducido espacio dentro de la página, y que las muchas notas a pie (con distintos colores, tipografía e incluso dirección del texto), compiten entre sí para ocupar el lugar donde debería estar el cuerpo del texto. Estas notas son a menudo irrelevantes o carecen de sentido, o tienen que ser leídas con la ayuda de un espejo, o están giradas 90 o 180 grados. El resultado es francamente desasosegador: no invita a la lectura cómoda, de modo que se replica así la temática del texto original, especialmente la ansiedad producida en la familia por una fuerza hostil y misteriosa que sigue creciendo y desarrollándose hasta que en el proceso se vuelve inaprehensible, igual que el texto. En otras páginas, como las 144 y 145, el cuerpo del texto (es decir, todo lo que a estas alturas de la narración no es aparato crítico o notas a pie) ni siquiera existe: en su lugar, encontramos un recuadro negro y otro blanco: el primero oscurece el texto hasta hacerlo ilegible, mientras que el segundo niega la propia existencia del texto. En algunas partes el texto parece aproximarse a la “language poetry” (páginas 232 o 233), un género que muchos lectores, académicos y no académicos, podrán reconocer como familiar. Pero una vez que el lector se ha “familiarizado” con este nuevo modo tras unas páginas, el texto es de nuevo desfamiliarizado y convertido en un elemento incómodo, predatorio, siniestro.

En *There Is No Year* no se utiliza la convención del manuscrito encontrado, pero la desfamiliarización es producida por el uso de digresiones beckettianas (un formato en cierto modo “familiar” para algunos lecto-

res) y por el uso de imágenes distorsionadas al comienzo de las distintas secciones del texto, y por los distintos colores, en matices de gris, que se usan como fondo en cada una de las páginas. Las fotografías e imágenes distorsionadas presentan objetos casi reconocibles (algo que podría ser una ventana, una sombra vagamente humanoide, lo que parece ser una maraña de cables o hilos), pero no es posible señalar exactamente *qué* es cada imagen. Casi se puede reconocer qué se está representando. Casi, pero no con certeza. Las imágenes borrosas y llenas de ruido contribuyen a la experiencia ominosa y distorsionada de lectura, al tiempo que el texto recurre, igual que *House of Leaves*, a la invasión o ataque de las notas a pie sobre el texto (páginas 200 y 201). O, en un momento dado, se refleja cómo los personajes miran el interior de una caja, y el texto corresponde estrechándose, con una palabra por línea (página 326 y 327), complicando la lectura y reflejando la temática del texto.

En el libro también se utilizan páginas de distintas tonalidades de gris que nos recuerdan visualmente que estamos “adentrándonos” en la oscuridad de lo desconocido, del hogar que no resulta familiar y sus profundidades. Así, por ejemplo, la página 194 es de un pulcísimo blanco, mientras que progresivamente, hasta llegar a la página 216, notamos que ésta es notablemente más oscura, y la página 240 es tan oscura que es mucho más difícil leer el texto, en negro sobre gris. La experiencia física de lectura, pues, nos recuerda que estamos siendo arrastrados, como lectores, desde la luz hacia la oscuridad, por el acto físico de pasar de página, no sólo por la temática del libro.

Estos dos textos son, a mi entender, un buen ejemplo de lo que podría percibirse como un desarrollo muy interesante en un género casi fosilizado (el gótico suburbano) utilizando elementos del texto que a menudo se dan por supuesto y que en principio no tendrían que resultar terroríficos ni desasosegadores: el tipo de letra, el diseño del texto, la página en sí. El gótico, como género, se ha caracterizado casi siempre por su dependencia de la narración y la caracterización, hasta caer en una serie de tópicos fácilmente reconocibles; sin embargo, en estas nuevas exploraciones del género el medio se convierte en parte del mensaje. El espacio gótico se reubica, desde lo arquitectónico y el significado, en el contexto material del significante: lo siniestro ya no habita tan solo la casa encantada, sino que se ha desplazado hasta poseer la página.

Referencias Bibliográficas:

- *A Nightmare on Elm Street*. Dir. Wes Craven. New Line Cinema, 1984. Película.
- *American Beauty*. Dir. Sam Mendes. Dreamworks, 2009. Película.
- *American Horror Story. Primera temporada*. Cread. Ryan Murphy y Brad Falchuk. 20th c. Fox, 2011. Serie de televisión.
- *Bewitched*. Cread. Sol Saks. Screen Gems / Ashmont Productions, 1964-1972. Serie de televisión.

- *Blue Velvet*. Dir. David Lynch. De Laurentiis Entertainment Group, 1986. Película.
- Butler, Blake. *There Is No Year. A Novel*. Nueva York: Harper Perennial, 2011.
- *Carrie*. Dir. Brian De Palma. United Artists, 1976. Película.
- Danielewski, Mark Z. *House of Leaves*. Nueva York: Pantheon Books, 2000 [segunda edición].
- *Desperate Housewives*. Cread. Marc Cherry. ABC/Cherry Productions, 2004-2012. Serie de televisión.
- Finney, Jack. *The Body Snatchers*. Nueva York: Dell, 1955.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. Nueva York: Dell, 1964 [1963].
- Goddu, Theresa A. *Gothic America: Narrative, History and Nation*. Nueva York: Columbia University Press, 1997.
- Hales, Peter Bacon. “Levittown: Documents of an Ideal American Suburb.” Art History Department, University of Illinois at Chicago.” Web. 24 de junio de 2013. <<http://tigger.uic.edu/~pbhales/Levittown.html>>
- *Halloween*. Dir. John Carpenter. Compass International Pictures, 1978. Película.
- Hillard, Thomas J. “‘Deep Into That Darkness Peering’: An Essay on Gothic Nature.” *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment* 16.4 (2009): 685-695.
- *Dark Nature: the Gothic Tradition of American Nature Writing*. Arizona: U of Arizona P, 2006.
- *Invasion of the Body Snatchers*. Dir. Don Siegel. Allied Artists Pictures, 1956. Película.
- Jackson, Kenneth T. *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*. Oxford: OUP, 1985.
- Jackson, Shirley. *The Haunting of Hill House*. Nueva York: Penguin, 1950.
- *We Have Always Lived in the Castle*. Nueva York: Viking Books, 1962.
- Kushner, David. *Levittown: Two Families, One Tycoon, and the Fight for Civil Rights in America's Legendary Suburb*. Nueva York: Walker & Company, 2009.
- Levin, Ira. *The Stepford Wives. A Novel*. Nueva York: Random House, 1972.
- Lewis, Tom. *Divided Highways: Building the Interstate Highways, Transforming American Life*. Nueva York: Viking, 1997.
- Lloyd-Smith, Allan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. Nueva York y Londres: Continuum, 2004.
- Martin, Robert K. y Eric Savoy, eds. *American Gothic: New Interpretations in a National Narrative*. Iowa City: Iowa State UP, 1998.
- Matarrese, Lynne. *The History of Levittown, New York*. Levittown, Nueva York: Levittown Historical Society, 1997.
- Mumford, Lewis. *The City in History, Its Origins, Its Transformations and Its Prospects*. Nueva York: Penguin, 1961.
- Murphy, Bernice M. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Muzzio, Douglas y Thomas Halper. “Pleasantville? The Suburb and its Representation in American Movies.” *Urban Affaris Review* 37 (2002): 543-574.

- *Poltergeist*. Dir. Tobe Hopper. Metro-Goldwyn-Mayer 1982. Película.
- *Psycho*. Dir. Alfred Hitchcock. Universal Pictures, 1960. Película.
- Reynolds, Malvina. "Little Boxes." *Malvina Reynolds Sings the Truth*. Columbia Records, 1967. CD.
- Skolnick, Arlene. *Embattled Paradise: The American Family in an Age of Uncertainty*. Nueva York: Basic Books, 1991.
- *The Amityville Horror*. Dir. Stuart Rosenberg. American Universal Pictures, 1979. Película.
- *The Changeling*. Dir Peter Medak. Associated Film Distributors, 1980. Película.
- *The Stepford Wives*. Dir. Bryan Forbes. Columbia Pictures, 1975. Película.
- *The Witches of Eastwick*. Dir. George Miller. Warner Bros, 1987. Película.
- Updike, John. *The Witches of Eastwick*. Nueva York: Knopf, 1984.



LA ESENCIA RECORDS
WWW.LAESENCIARECORDS.YOLASITE.COM

Gutenberg 14 - 08210 Barberà del Vallès (BCN)

Tienda online / Novedades / Coleccionismo / E-mail: laesencia.org@hotmail.com



HOROLOGIUM - DER VOLKSMUND SAGT PT I
7". Precio: 6€

La primera parte de la trilogía "Der Volksmund Sagt", Horologium experimenta con una mezcla de sonidos industriales fusionados con lo más bello de la música folk polaca.
Edición limitada a 300 copias numeradas a mano.



LCHM - TERRA AUSTRALIS INCOGNITA
CD Digipack. Precio: 10€

Debut del inquietante proyecto LCHM. Inspirado en las historias de Jon Riel, un escritor danés que vivió durante 16 años en las zonas más aisladas y herméticas de Groenlandia. Para amantes del Ambient / Drone. Edición limitada a 333 copias numeradas a mano.



HOROLOGIUM - TELLURIAN ANTHEMS
12". Precio: 13€

Después del aclamado "Earthbound", Horologium vuelve con un nuevo trabajo aún más grandioso y solemne. Trompetas, percusiones y furia marcial combinada hábilmente con fragmentos de piezas neoclásicas.
Edición limitada a 333 copias.



DESIDERII MARGINIS - PROCESSION
12" Gatefold. Precio: 17€ / 25€

Desiderii Marginis no necesita ningún tipo de presentación. El maestro del Dark Ambient vuelve con su mejor trabajo hasta la fecha. Edición de 500 copias, 99 de ellas numeradas a mano incluyendo un 7" inédito.



L'HORRIBLE PASSION - LE DERNIER PORTRAIT
7". Precio: 8€

Oficialmente presentado en su concierto teloneando a Blood Axis y tras varios años de silencio, L'Horrible Passion vuelven esta vez en formato 7". Le Dernier Portrait se compone de 2 piezas de auténtico valor musical, 2 temas de puro dark ambient con toques neoclásicos que hará las delicias de los amantes del género.
El 7" es limitado a 250 copias.



PRIORATVM - THOSE WHO LINGER
CD Digipack. Precio: 10€

Album conceptual basado en una experiencia paranormal "real" vivida en Saint Valéry Sur Somme (Francia). Prioratvm ofrece en "Those who linger" una visión y una idea de lo que sucedió en esa casa encantada... Guitarras acústicas, percusiones y teclados llenos de melancolía. Mantén la calma y disfruta de la oscuridad.



SÍGUENOS EN FACEBOOK: WWW.FACEBOOK.COM/LAESENCIA.ORG