

Otredad y punto de vista. Reescrituras cinematográficas de la tradición gótica

por Mariano Veliz*

Resumen: Desde fines del siglo XX se incrementó el interés del cine por la tradición de la literatura gótica. Sin embargo, las trasposiciones realizadas se caracterizan por la inclusión de políticas de reescritura que subvierten aspectos centrales de los hipotextos literarios. En este artículo, el análisis de estos procesos de reescritura partirá de los abordajes propuestos por Slavoj Žižek y Edward Said para pensar la vinculación entre otredad y punto de vista. En este sentido, se hará hincapié en la irrupción de nuevas modalidades de representación de la otredad. Así, se estudiará la relación entre la predilección de la narrativa gótica por las figuras de la otredad y las modalidades contemporáneas de reescritura. Dos textos fílmicos constituirán el territorio de estudio: *El secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996) y *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002).

Palabras clave: literatura gótica, cine contemporáneo, otredad, autor.

Abstract: Cinematographic interest in the gothic literary tradition has increased since the late twentieth century. However, filmic transpositions often subverted the literary hypotext. This essay analyzes the rewriting process based on Slavoj Žižek's and Edward Said's theories on the relationship between otherness and point of view. Our emphasis on new representations of otherness includes contemporary re-writings of the gothic narrative's predilection for otherness by way of two movies: *El secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996) and *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002).

Keywords: gothic literature, contemporary cinema, otherness, author.

Fecha de recepción: 14/01/2014

Fecha de aceptación: 02/03/2014



La clausura del siglo XX asistió a un prolífico renacimiento, extendido hasta la actualidad, de la narrativa gótica. Tanto en el cine¹ como en los medios masivos² y en el arte contemporáneo³ se produjo una notable recuperación del

¹ Una referencia sumaria debería tener en cuenta la apelación al goticismo presente en las concepciones espaciales de *El silencio de los inocentes* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) y las referencias a la literatura de Edgar A. Poe que atraviesan *La habitación del pánico* (*Panic Room*, David Fincher, 2002). Los films infantiles *La mansión embrujada* (*The Haunted Mansion*, Rob Minkoff, 2003) y *La casa de los sustos* (*Monster House*, Gil Keenan, 2006) recuperan las concepciones topográficas góticas y su tópico privilegiado de la casa como territorio en disputa. La saga iniciada por *Crepúsculo* (*Twilight*, Catherine Hardwicke, 2008) retoma la figura del vampiro entre los films destinados al público adolescente. Diversas variantes europeas como la inglesa *El descenso* (*The Descent*, Neil Marshall, 2005), la francesa *Ils* (David Moreau y Xavier Palud, 2007) y la española *Frágiles* (Jaume Balagueró, 2007) se apropian de personajes y recursos narrativos góticos. También en el cine de terror japonés y en sus trasposiciones en el cine norteamericano como *Honogurai mizu no soko kara* (Hideo Nakata, 2002) y *Agua turbia* (*Dark Water*, Walter Salles, 2005) se producen estos procesos de apropiación.

² Entre las producciones televisivas debe mencionarse el fenómeno de *Buffy, la cazavampiros* (*Buffy, the Vampire Slayer*, 1997-2003) y su *spin-off*, *Ángel* (*Angel*, 1999-2004). La serie inglesa *Ultraviolet* (1998) confirmó el interés despertado por las historias de vampiros y sus perseguidores. Estas figuras también protagonizan *True Blood* (2008-) y *The Vampire Diaries* (2009-). A su vez, los zombies protagonizan *Dead Set* (2008) y *The Walking Dead* (2010-). Otras series que participan de la narrativa gótica son *Riget*, realizada por Lars Von Trier en 2004, *Rose Red* (2002), *American Horror story* (2011-).

acervo gótico. Su irrupción se entronca con la concepción de esta narrativa como un continuo *revival*. Esta tradición narrativa, surgida en el marco de la literatura inglesa de la segunda mitad del siglo XVIII, se propuso tanto como una apropiación activa del modelo artístico y arquitectónico medieval como una construcción imaginaria sobre éste. Así, su fundación ya se encuentra atravesada por la idea de simulacro. A su vez, la arquitectura y el arte de la Edad Media se nutrieron de recursos de la antigüedad nórdica, multiplicando de esta manera sus fuentes y dificultando el rastreo de origen.

En concordancia con esta genealogía, las variantes cinematográficas contemporáneas conservan una potente conciencia de su propia historia y un conocimiento erudito de sus linajes. La ausencia de un nacimiento preciso y el contacto fluido con sus diversas filiaciones subrayan la comprensión de la narrativa gótica como una deriva y conducen a la imposibilidad de delimitar una definición cerrada y exhaustiva. De este modo, cada nueva recuperación de la tradición gótica se encadena en un proceso de configuración, desconfiguración y reconfiguración.

En los comienzos de esta variante contemporánea sobresale la tendencia a

³En este sentido, resultan insoslayables algunos representantes claves del arte contemporáneo. El escocés Douglas Gordon retomó la novela gótica *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado* de James Hogg (*The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, 1824) en su video instalación *Confessions of a Justified Sinner* (1995-1996), en tanto el canadiense David Altmedj propuso, en el marco de la Bienal de Whitney de 2004, una relectura de *Frankenstein* de Mary Shelley en su instalación *Delicate Men in Positions of Power*. El norteamericano Mark Dion recurrió a la figura de Frankenstein en su instalación *Frankenstein in the Age of Biotechnology* presentada en 1991 en el castillo Frankenberg de Aachen, Alemania. A su vez, Aida Ruilova basó sus videos en el cine de terror de la serie B y Paul Pfeiffer construyó una serie de piezas que recrean sets de films de terror de Hollywood, como *El exorcista* (William Friedkin, 1973) o *Aquí vive el horror* (*The Amityville Horror*, Stuart Rosenberg, 1979), en los cuales lo doméstico es infiltrado por lo sobrenatural. El renacimiento del goticismo también se manifestó en una serie de obras que problematizaron la representación de lo monstruoso. En particular, diversos artistas se propusieron reflexionar en torno a las transformaciones operadas sobre el cuerpo en la contemporaneidad y acudieron al goticismo en la búsqueda de tópicos o tradiciones para reflexionar al respecto. Las fotografías de Cindy Sherman son ilustrativas de esta tendencia. Su apelación al repertorio de los cuentos de hadas, realizada a través de una inversión de la pasividad habitual de sus heroínas, constituye un ejemplo privilegiado de estas apropiaciones.

realizar trasposiciones cinematográficas de textos claves de la literatura gótica. En estos casos, la valoración del antecedente literario se evidencia en la inclusión del nombre del autor en el título del film: *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, Francis Coppola, 1992) o *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994) resultan ejemplos de esta modalidad. La introducción de la autoría promueve dos efectos significativos: la legitimación, obtenida a través de su existencia subsidiaria a partir de la fuente literaria, y la inscripción de los films en una tradición narrativa abierta a los diálogos intertextuales.

Sin embargo, en un número considerable de estos films se propone una reescritura transgresiva que altera radicalmente el funcionamiento de la maquinaria narrativa gótica. En particular, esta transformación se percibe en el campo de la construcción del punto de vista y en la distribución topológico-narrativa de los personajes. Así, *El joven manos de tijera* (*Edward Scissorhands*, Tim Burton, 1990) se postula como una reescritura del mito frankensteiniano desde el punto de vista de la criatura y *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) se presenta como una reescritura de las historias de fantasmas, en especial de la *nouvelle Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*, Henry James, 1898), desde el punto de vista de los espectros.

En este artículo estos procesos de reescritura se analizarán desde dos perspectivas complementarias. Por un lado, se tendrá en cuenta la teoría de Slavoj Žižek sobre la “caída de la función del Amo” y la transformación topológica derivada de ella. Por otro, se recuperará la categoría de “localización estratégica” propuesta por Edward Said en el marco de la teoría postcolonial para pensar cuáles son las estrategias posibles para analizar la construcción del punto de vista en relación con la otredad. Dos films inscriptos en el marco de estas reescrituras contemporáneas de la narrativa gótica, *El secreto de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996) y *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (Guy Maddin, 2002), constituirán el territorio de análisis de estas

prácticas escriturarias.

La caída de la función del Amo

En *El acoso de las fantasías*, Slavoj Žižek manifiesta su interés por la aparición de un procedimiento recurrente en determinadas producciones culturales de las últimas décadas: en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1967), el checo Tom Stoppard reescribe *La tragedia de Hamlet, Príncipe de Dinamarca* (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1599) a través de la asignación del punto de vista a estos dos personajes periféricos en la tragedia shakespeariana; en *Ancho mar de los Sargazos* (*Wide Sargasso Sea*, 1966), la dominicana Jean Rhys propone una reelaboración de la célebre *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brönte mediante la atribución del punto de vista a Antoniette Cosway (Bertha Mason en la novela decimonónica), la primera mujer de Rochester, la loca encerrada en el ático; en la actualidad, expertos en tecnología digital intervienen los episodios de la serie televisiva *Viaje a las estrellas* (*Star Trek*, 1966-1969) para hacer explícita la tensión homosexual existente entre sus protagonistas. En todos los casos, las estrategias de reescritura amenazan la estabilidad de los textos y abren sus posibilidades significantes.

A Žižek le interesa puntualizar la coincidencia del auge de estas políticas de reescritura con la expansión de un contexto artístico-cultural que no tolera la aparición de vacíos. Esta confluencia requiere el llenado de las lagunas textuales y la explicitación de lo que había quedado en suspenso. La intolerancia ante la falta está en la base de estas reescrituras polémicas que ponen de manifiesto los contenidos latentes de los relatos. Al mismo tiempo, en estas intervenciones sobre los textos, en muchas ocasiones canónicos, sobresalen dos rasgos destacados.

Por una parte, estas reescrituras afectan inevitablemente la noción de autor. En

concordancia con las teorías que cuestionaron la hegemonía de esta figura en las últimas décadas⁴, y se atrevieron a desafiar su dominio textual, estos nuevos textos desintegran “la autoridad del autor” (*pássim* Žižek, 1999). Por eso, Žižek los aborda desde una probable suspensión de “la función del Amo”. Si la noción de autor era tradicionalmente equiparada con la noción de Amo, propietario incuestionable del texto y fuente de la que derivaban las interpretaciones legítimas, estas prácticas de reescritura desmontan esta certeza e inauguran la posibilidad de aceptar que no existen las versiones definitivas.

Por otra parte, estos procedimientos introducen una transformación topológica al ubicar en el centro del relato a personajes marginales, o ausentes, en el hipotexto⁵. Y no sólo se promueve esta redistribución, sino que se establece a estos personajes como el foco a través del cual se narra la historia. En este sentido, estas estrategias resultan solidarias de políticas de inscripción de subjetividades representativas de distintas modalidades de la otredad. Así, estas prácticas se constituyen como recursos privilegiados para posicionamientos feministas, subalternos, postcoloniales, *queer*⁶. En gran

⁴ En este sentido, resulta ineludible la referencia a dos textos claves: “La muerte del autor” de Roland Barthes (1987 [1968]) y “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault (2010 [1969]).

⁵ Gérard Genette expone, en *Palimpsestos* (1989), su teoría sobre la “transtextualidad”. Allí, propone la categoría de “hipertextualidad” para analizar “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989: 14).

⁶ Estos procedimientos de reescritura también se vieron favorecidos por la implementación de novedosas y radicales políticas de lectura en esos mismos años. La irrupción de determinadas teorías en las últimas décadas (las teorías postcoloniales, las teorías subalternas, las teorías *queer* o las teorías feministas) propició la posibilidad de leer los textos en sus márgenes y en sus elementos ocultos o silenciados. Al respecto, se puede tomar a Edward Said como representante. Su aproximación a los textos canónicos de la literatura occidental a través de la representación (velada) del imperialismo resultó transformadora de las interpretaciones vigentes sobre éstos. Así, en *Cultura e imperialismo* aborda *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen a partir del análisis de las escasas referencias a la finca que la familia Bertram posee en la isla de Antigua. A pesar de estas esporádicas menciones, la isla remota produce las abundantes riquezas familiares. Para Said, esta novela, perteneciente a un período previo a la imposición internacional del imperialismo, anticipa y legitima, en el campo de la literatura, las políticas efectivas que se terminarían de implementar pocas décadas después. Por eso, señala que “la novela inicia con firmeza, aunque con modestia, una amplia expansión de la cultura doméstica imperialista sin la cual la subsecuente adquisición de territorio por parte de Gran

medida, son textos que hacen hablar a lo silenciado en el texto original y abren otras miradas y perspectivas.

En 1990, la novelista norteamericana Valerie Martin (1948) publicó *Mary Reilly*. Allí, narra la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde desde el punto de vista de un personaje inexistente en la novela de Robert L. Stevenson: una empleada doméstica de la mansión victoriana. La novela se presenta como un diario íntimo escrito por Mary Reilly a pedido de su empleador. A través de sus anotaciones cotidianas, la joven reconstruye su pasado y relata su presente. De esta manera, se asiste tanto a la transformación de sus vínculos con el doctor y el asistente como a las modificaciones operadas en los personajes masculinos.



Bretaña hubiese sido imposible” (Said, 1996: 163). Su interpretación de la novela de Jane Austen evidencia, en el campo de la teoría y la crítica, la tendencia a hacer visible lo oculto y audible lo silenciado que se manifiesta en el dominio de la producción artística y literaria. Al respecto, también puede recuperarse una aseveración de otro integrante de la teoría postcolonial, Homi Bhabha, quien sostiene que “el crítico debe intentar comprender plenamente, hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico” (Bhabha, 2002: 29).

La notoria subjetividad del relato en primera persona evidencia la subversión de la estrategia de focalización en relación con el hipotexto. En el texto de Stevenson, Utterson, el abogado del Dr. Jekyll, introduce el relato. Así, la historia queda signada por la figura de la ley y el patriarcado y por los valores sociales y morales de la alta burguesía. Por el contrario, la novela de Martin redistribuye las fuentes narrativas y asigna a Mary Reilly la capacidad de narrar la historia. En este sentido, la alteración supone la asignación de la voz a un sujeto doblemente minoritario (por su condición social y genérica) en pleno esplendor victoriano.

En 1996, Stephen Frears⁷ realizó una trasposición cinematográfica del texto literario de Martin. De este modo, no sólo se sumó un nuevo eslabón a la cadena textual, sino que se operó otra serie de desplazamientos. Uno de los más destacados es que en el texto fílmico no se conserva el recurso del diario íntimo, ni se apela a la narración en primera persona a través de una *voice over*, aunque sí se configura a Mary Reilly como el personaje a través del cual se accede a la historia.

Si el universo de la novela de Stevenson resulta, en palabras de María Negroni (1999), frenéticamente masculino, el texto fílmico se define por la irrupción de un personaje femenino como centro del relato⁸. Su preponderancia en la

⁷ Frears (1941) constituye un caso notable en el marco del cine contemporáneo. Perteneciente a la generación de cineastas británicos formada en la BBC de Londres desde fines de los años sesenta, bajo el influjo del *free cinema* inglés, su consagración se produjo en la década del ochenta con *Ropa limpia, negocios sucios* (*My Beautiful Laundrette*, 1985), *Susurros en tus oídos* (*Prick Up Your Ears*, 1987) y *Sammy y Rosie van a la cama* (*Sammy and Rosie Get Laid*, 1987). En su ecléctica trayectoria se alternan films rodados para la industria del cine hollywoodense como *Relaciones peligrosas* (*Dangerous Liaisons*, 1988) y films independientes como *Esperando al bebé* (*The Snapper*, 1993). A su vez, la trilogía realista inicial se enfrenta a films cuidadosamente estilizados como *Ambiciones prohibidas* (*The Grifters*, 1990), comedias como *Alta fidelidad* (*High Fidelity*, 2000) y melodramas como *Chéri* (*Chéri*, 2009).

⁸ Esta ausencia de lo femenino en la propiedad de Jekyll se refuerza mediante los diálogos. Una empleada que trabaja allí precisa que ninguna mujer atravesó jamás la puerta de calle. Otros dos films se atrevieron a introducir personajes femeninos en esta historia: *Docteur Jekyll et les femmes* (Walerian Borowczyk, 1981) y *Mi nombre es sombra* (Gonzalo Suárez, 1996). En su análisis de la novela de Stevenson, Vladimir Nabokov se detiene en este aspecto. Los placeres y pecados del personaje son aludidos, pero no mencionados. Nabokov señala

economía narrativa produce una desviación destacable: el título ya no se centra en los dos protagonistas masculinos, sino en este personaje inexistente en la novela original. Y no sólo se apropia del título, sino que opera una transformación radical en la tradición narrativa gótica al desafiar la frecuente pasividad de sus doncellas. Lejos de constituirse como una víctima sumisa del poder, Mary Reilly se establece como una heroína detectivesca que indaga con curiosidad y perseverancia.



Mary Reilly se concibe como el foco cognitivo y perceptivo del relato. La dependencia de sus descubrimientos supone la identificación del espectador

sagazmente la extrañeza que genera esta ausencia en el marco de un texto que apela al efecto realista y pragmático. Ese vacío promovió una notoria efervescencia hermenéutica. Nabokov subraya la sorprendente construcción de un mundo cerrado, articulado como una comunidad de monjes. No sólo los protagonistas son hombres, sino que además son solteros (Utterson, Jekyll, Poole, posiblemente Enfield). Esta ausencia sensible de lo femenino orientó a algunas lecturas del texto a encontrar el origen del escándalo en las prácticas homosexuales del protagonista. Estas también parecen ser las sospechas de los demás personajes de la historia acerca de la relación entre Jekyll y Hyde. Sin embargo, lo único que se explicita en relación con sus acciones es su carácter sádico y el goce que experimenta ante el dolor de los demás.

con el personaje y la dilucidación progresiva del misterio. Esta estrategia focalizadora es frecuente en las historias centradas en una investigación porque favorece la equiparación del saber del espectador con el saber del personaje y propicia el avance simultáneo de ambos recorridos⁹. Así, Mary Reilly se define como testigo privilegiada de los eventos y como protagonista de la acción. A medida que transcurre el relato, su actividad se acrecienta y deja de ser una observadora atenta para convertirse en una participante clave en el devenir de los acontecimientos.

A su vez, en este recorrido del film se introduce una lúcida reflexión acerca del funcionamiento del saber en el contexto del auge del imperialismo decimonónico que funciona como marco de la historia. La epistemología imperialista radicalizó la tendencia moderna a convertir a los sujetos en objetos de discursos y saberes y, por lo tanto, en significantes que operaban como reaseguro del sujeto del saber (en este caso del colonizador). Si el colonialismo configuraba una relación estricta entre los objetos y los sujetos de conocimiento, *El secreto de Mary Reilly* permite interrogar si es posible subvertir esta distribución y alterar la asignación de estos roles epistemológicos.

En el film, el vínculo entre Henry Jekyll y su empleada se origina en la curiosidad científica del doctor frente a las cicatrices de Mary. La repartición de roles atribuye la curiosidad y la actividad al médico y la sumisión y la pasividad a la empleada. Sin embargo, el avance de la historia redistribuye estas asignaciones iniciales. No sólo Mary se convierte en una activa buscadora del saber (entre otras actividades, hojea con interés los libros de la biblioteca), sino que su principal objeto de estudio lo constituye el doctor. Su introducción en el universo del científico se incrementa paulatinamente. La distancia se disuelve y

⁹ A su vez, dado que la trama de la novela es ampliamente conocida, la aceptación de esta equivalencia requiere el establecimiento de un contrato de lectura que acepte la validez y la novedad de esta dilucidación progresiva.

se acentúa su pertenencia indirecta al mundo del médico. Sin embargo, una diferencia debe observarse: en tanto el saber puesto en juego por Jekyll es un saber moderno, cientificista y positivista, el saber desarrollado por Mary depende del compromiso emocional con lo investigado y de la abolición de la separación entre sujeto y objeto de conocimiento. Así, su apropiación del rol activo en la búsqueda del conocimiento conduce a una transformación radical de la concepción del saber. En este sentido, no se produce una mera inversión de los roles, sino que se suprime la forma moderna de comprender las relaciones establecidas entre sujeto y objeto de conocimiento.



En cuanto a la dimensión perceptiva, el film tiende a equiparar la percepción del personaje con la del espectador. En las primeras secuencias, este recurso es relevante porque Mary se define como una espía, alguien que indaga en los eventos extraños que la rodean. Por eso, su mirada es configurada como la introductora a la historia. A lo largo del film, se reitera un encuadre: el personaje observa, detrás de una ventana, la entrada del Dr. Jekyll a su laboratorio. La recurrencia de este plano puntúa cambios relevantes en la

narración: la sorpresa, el interés, la aventura, el descubrimiento. Cada reiteración del encuadre acentúa el compromiso creciente de la protagonista en los eventos (y en el destino del científico) así como señala las modificaciones en su actitud y el incremento de su participación y su capacidad de actuar.

Al mismo tiempo, no puede subestimarse la importancia de la visión en un texto fantástico. Al respecto, Rosmary Jackson (1986) sostiene que la literatura fantástica propició una revisión de la temática de la visibilidad en el siglo XIX. Si el positivismo decimonónico había aceptado como norma el valor de “ver para creer”, la literatura fantástica propició su crisis al señalar la potencia de lo invisible, de aquello que desafiaba la capacidad de la visión. En este sentido, la puesta en duda de lo visible suponía un cuestionamiento efectivo de la racionalidad, el saber y la creencia. Sin embargo, en el desenlace del film, sólo a través de la mirada atónita de la protagonista se puede aseverar la validez del relato de Mr. Hyde acerca de las metamorfosis. La visión resulta así tanto impugnada como reforzada, dado que sólo se cree en el relato fantástico cuando la visión de Mary, es decir, la visión de una subalterna, atestigua la existencia del fenómeno sobrenatural.

Finalmente, la subjetividad del personaje también se constituye a través de otros dos procedimientos: la inclusión de imágenes mentales (en particular, las pesadillas iniciales y los sueños eróticos con Mr. Hyde) y la sumatoria de *flashbacks* que dan cuenta de determinadas experiencias de su pasado. En este aspecto, el texto hace hincapié en la experiencia traumática de la violencia sufrida por Mary por parte de su padre. Sus vestigios, materializados en las cicatrices que conserva en sus brazos y rostro, constituyen el motivo del acercamiento inicial del Dr. Jekyll dado que su interés se activa al percibir las marcas de las mordidas de las ratas.

A través de la confluencia de este repertorio de recursos, el texto fílmico construye un “sitio de enunciación radical” (Bhabha, 2002): un dominio que es

interior y exterior al universo que narra. Testifica y participa de la acción. Se incluye en el hogar burgués y lo percibe desde la ajenidad. Está enmarcado en el imperio de la moral victoriana aunque se encuentre ubicado en la periferia de su estructura social. A través del punto de vista de Mary Reilly emerge una mirada dislocada, una perspectiva interior que narra a la sociedad victoriana desde afuera.



Localización fronteriza

Esta valoración de los espacios de enunciación linderos, construidos en las periferias del orden cultural (a su vez, social y narrativo), se asienta como una de las características más notorias del cine contemporáneo que reescribe la narrativa gótica. Este gesto adquiere una notable potencia política dado que la mayor parte de estos textos problematizan los mecanismos representativos de la otredad. Una de las aproximaciones más lúcidas a esta problemática fue propuesta por Edward W. Said en *Orientalismo*. En esta obra inaugural de la

teoría postcolonial, Said propone la categoría de “localización estratégica” para indagar el posicionamiento que los textos occidentales adoptan en relación con aquello que describen o narran. La localización estratégica define la posición que se adopta respecto al material oriental sobre el que escribe y que se hace reconocible en “el tono narrativo, la clase de estructura, el género de imágenes, temas y motivos que utiliza, en sus maneras de interpelar al lector y en las formas de hablar de Oriente, representarlo y hablar en su nombre” (Said, 2004: 43-44).

Para Said, la localización estratégica de los orientalistas reside en una relación de exterioridad con el Oriente sobre el que escriben. Sostiene que Oriente debe estar ausente para que los orientalistas puedan estar presentes. Por eso, su punto de vista está “dislocado”, definido por la negación de su propia exterioridad, por la apelación al conocimiento erudito para anular ésta y por la necesidad de invisibilizar el lugar de enunciación. Para desnudar los mecanismos que producen este ocultamiento, Said dedica un esfuerzo continuo a hacer evidentes las huellas que permiten percibir el posicionamiento de los textos occidentales.

En su formulación de la localización estratégica, Said plantea que representar al otro siempre es una manera de reducirlo. A partir de esta interpretación de la representación del otro como una forma de dominación, Said elabora su crítica al poder de la mirada debido a que ésta construye representaciones del otro que lo ponen a su servicio. El poder de la mirada es un poder de apropiación, una manera de negar al otro. La mirada occidental construyó una serie de estereotipos de sus otros culturales que le permitieron sostener su capacidad de sometimiento. Peter Burke (2005) recupera a Said cuando señala que a la otredad se la representa siempre a partir de estereotipos. Éstos se centran en lo que se considera típico del grupo al que el representado pertenece y se deja de lado lo individual o particular. Allí se manifiesta el poder de quienes pueden

producir e imponer una representación del otro¹⁰.

En la articulación de la localización estratégica, la configuración del punto de vista adquiere un rol predominante. Para analizarlo, Said propone, en *Cultura e imperialismo*, un método de lectura al que denomina “lectura en contrapunto”. Si el Orientalismo se erigió como disciplina a partir de teorías esencialistas y exclusivistas, propone refutarlo a través de un método de lectura atento a las experiencias discrepantes. Así, procede a leer el intercambio que se produce entre los textos clásicos del imperialismo y aquellos que surgieron como una respuesta a la dominación europea. Así, frente al punto de vista imperialista estudiado en *Orientalismo* y en los primeros capítulos de *Cultura e imperialismo*, analiza la aparición de un punto de vista “nativo”. La escritura de resistencia se define, precisamente, por la irrupción de este punto de vista contrapuntístico. Su objetivo consiste en dismantelar la historiografía imperial y los relatos a partir de los cuales ésta fue configurada. Si las representaciones de las otras culturas le permitieron a Europa contemplarlas, dominarlas y retenerlas, la pregunta formulada por Said apunta a cuestionar qué representaciones pueden colaborar con el proceso de liberación (territorial, política, económica, pero también simbólica y narrativa). Los análisis de ciertas obras y autores (desde la poesía de William Yeats hasta las obras de Aimé Césaire) le permiten comprobar cómo puede iniciarse el proceso de liberación de la mirada a partir de la escritura de una contrahistoria, de la revisión sistemática de las lagunas de la historia escrita por los dominadores.

¹⁰ De hecho, aquí se cifra un manifiesto error de lectura de Burke, quien señala que, como todas las culturas proceden a producir representaciones estereotipadas de sus otros, las propuestas por las culturas orientales son tan estereotipadas como las occidentales y, por lo tanto, propone la noción de “occidentalismo” para definir estas prácticas representativas. Sin embargo, pierde de vista que, para Said, lo que define al Orientalismo no es solamente la construcción de representaciones basadas en estereotipos, sino la relación que éstas establecen con la dominación efectiva de las culturas representadas. Said señala al respecto que “todas las culturas tienden a construir representaciones de las culturas extranjeras para aprehenderlas de la mejor manera posible o de algún modo controlarlas. Pero no todas las culturas construyen representaciones de las culturas extranjeras y de hecho las aprehenden y controlan” (Said, 2004: 170).



La categoría de localización estratégica y el estudio de la configuración de dos puntos de vista posibles para narrar y describir a la otredad resultan herramientas productivas para indagar los mecanismos representativos puestos en juego en el cine contemporáneo en general y en el cine que reescribe la tradición gótica en particular. Al respecto, puede recuperarse uno de los textos fílmicos más audaces en el marco de estos procesos de reescritura: *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*. En 2002, el cineasta canadiense Guy Maddin¹¹ (1956-) fue convocado por *Opening Night*, un

¹¹ Guy Maddin ocupa un lugar liminal en el panorama cinematográfico contemporáneo. Por una parte, es uno de los representantes más excéntricos del campo del cine experimental. Por otra, la repercusión de algunos de sus textos, así como la conservación de una precisa matriz narrativa, lo extraen de ese territorio y lo incorporan en el ámbito del cine de exhibición comercial. Si bien su filmografía presenta notorias discrepancias en su interior, y dibuja una travesía compleja, podría certificarse la recurrencia parcial de ciertos rasgos, como su extrema reflexividad, el continuo aluvión de citas y referencias intertextuales, la incidencia productiva del cine mudo, la prioridad asignada a la fotografía en blanco y negro. Previamente al rodaje de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary*, Maddin había realizado cortometrajes como *The Dead Father* (1986), *The Pimps of Satan* (1993), *Sissy-Boy Slap-Happy* (1995) y *The Heart of the World* (2000) y largometrajes como *Tales from the Gimli Hospital* (1989), *Arcangel* (1991), *Careful* (1992) y *Twilight of the Ice Nymphs* (1997). También puede mencionarse que alternó

programa televisivo emitido por el canal público CBC, para rodar un ballet filmado. El proyecto consistía en adaptar una coreografía de Mark Godden creada a partir de *Drácula* y estrenada por el Royal Winnipeg Ballet en 1998. El trabajo de Maddin se inserta así en una cadena textual que replica una serie de variaciones en torno a una misma historia. De la novela de Stoker (concebida en sí misma como una reescritura polémica de textos ficcionales y ensayísticos previos) al ballet de danza contemporánea y de allí al texto audiovisual se delinea un proceso centrado en la productividad del relato.

Esta novedosa evocación de las historias de vampiros suprime gran parte de las peripecias presentes en la novela de Stoker. La asunción de su conocimiento previo propicia una operatoria por condensación¹². La caracterización de los personajes, los tópicos, las acciones y los ambientes principales se aceptan como pertenecientes a la enciclopedia inevitable de los espectadores del siglo XXI, atravesados por la contundente recuperación de las historias de vampiros presente en los medios masivos de comunicación.

A pesar de esto, la construcción de *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* repudia un rasgo consuetudinario de la narrativa gótica: la atribución del punto de vista a los representantes del orden social. En la novela de Stoker la historia del vampiro es narrada por una serie prolífica de personajes que no incluye al Conde. En este sentido, la mera impugnación de esta asignación hubiera supuesto la voluntad de narrar desde este punto de vista habitualmente suprimido. Sin embargo, en el film se desmontan las articulaciones binarias del punto de vista. De este modo, el film radicaliza el enfrentamiento dual entre el punto de vista dislocado y el nativo apuntado por Said. En el film dirigido por Maddin la figura radical de la otredad es narrada a través de una instancia intermediaria, un personaje que condensa la ambigüedad de estar dentro y

durante años su dedicación a la realización con la escritura de ensayos cinematográficos publicados en *The Village Voice*, *Film Comment* y *Cinemascope*.

¹² Una forma material de apreciar este proceso de síntesis puede obtenerse al contrastar los 135 minutos de duración del ballet con los 75 minutos del film.

fuera del tejido social: Lucy Westenra. El texto fílmico, entonces, no procede a desarrollar una simple estrategia de inversión del punto de vista, sino que opera un desplazamiento, una modificación de la localización estratégica en la que se funda la narración.



El punto de vista de Lucy es un punto de vista fronterizo, ubicado en la periferia de Occidente, en los límites de la estructura social atacada por Drácula. El asalto del vampiro se narra desde las grietas abiertas por Lucy en el interior del período victoriano. De este modo, la joven se configura como una alteridad intracultural que acecha agazapada en los resquicios del cuerpo social. Ella es quien invoca en sueños la aparición erótica del vampiro. Al respecto, un cartel advierte que “Hay malos sueños para aquellos que duermen imprudentemente”. En su deseo se cifra la excusa que permite el desembarco del Conde en las tierras inglesas. Ante la llegada del vampiro, la joven marca con su propia sangre la entrada a su casa para convocar y precipitar el arribo

del monstruo. A partir de allí, su cama se convierte en uno de los elementos claves en la construcción narrativa. Van Helsing explica que “Un vampiro no puede entrar en la casa de una mujer a menos que se lo invite”. También puntualiza que “Hace tiempo que la Srta. Lucy ha invitado a este vampiro”. De este modo, Lucy adquiere un valor narrativo que no poseía en la novela de Stoker. En contraposición, tanto Mina como Harker son degradados en la economía narrativa.

La primera amenaza al orden victoriano, entonces, se cifra en esa alteridad interna y femenina encarnada por Lucy. Las puertas vidriadas de su propiedad, figura privilegiada de la represión victoriana, sólo pueden abrirse ante la llegada del Conde. Sus continuas transgresiones al orden burgués se acentúan a partir de su contacto con el vampiro. En su diario escribe “¿Por qué no puede una mujer casarse con tres hombres? ¿O con cuantos quiera?”. Su cuerpo erotizado deviene el territorio donde se libra el enfrentamiento entre Oriente y Occidente, el deseo y la represión, la autonomía y la sujeción. El cuerpo deseante es medicalizado y considerado patológico, el refugio de la plaga. Al encargarse de sus cuidados médicos, Van Helsing debe constatar que la joven no haya perdido su virginidad. El cuerpo de la doncella es el campo en disputa y su virginidad es la clave del triunfo. A su vez, en tanto Lucy se comporta como un dócil objeto de deseo para sus tres pretendientes, resulta admirada; sin embargo, en cuanto se arroga un rol activo, despierta la sospecha y la desconfianza. En una escena clave, cuando su deseo se manifiesta en la sensualidad de sus movimientos, debe desafiar el avance conjunto del ejército de la normalización compuesto por Van Helsing, los pretendientes y las empleadas domésticas de su casa.

La importancia narrativa atribuida a la mirada y percepción de Lucy se evidencia en el título del film. A diferencia del ballet, que conserva el título de la novela, el texto fílmico explicita su deriva a partir de las páginas escogidas y fragmentadas del diario íntimo de una virgen. Si en el texto de Stoker los

diarios constituyen una de las fuentes privilegiadas de la narración, éstos se reducen ahora a los escritos por Lucy. La información sobre el vampiro aportada por el diario es empleada en la lucha contra el Conde. La entrada a su intimidad ofrece el instrumento necesario para combatir al agente del deseo.



El texto fílmico se estructura en dos actos, cada uno de ellos centrado en un personaje femenino: Lucy y Mina. Lucy es seducida por el vampiro y se suma al linaje condenado de las conversas. Su destino ilustra el peligro implícito en la existencia de las mujeres sexuadas. La cofradía masculina formada por Van Helsing y sus tres pretendientes se empeña en su destrucción, escenificada como una recuperación de la pureza perdida¹³. El ritual de aniquilación del

vampiro (la estaca clavada, la cabeza cortada) posibilita la recuperación de la tranquilidad del orden victoriano. La figura seductora de Lucy desaparece del

¹³ Los intentos de normalización de Lucy son complementarios con los intentos de normalización de otro personaje ubicado en los lindes del tejido social, Renfield, internado en un instituto psiquiátrico. En este caso, el tratamiento médico se postula como una representación de las efectivas políticas normalizadoras operadas por las distintas instituciones.

escenario sólo para dar paso a su continuadora, Mina. Aunque ésta es caracterizada como una mujer reconciliada con el modelo femenino victoriano, ocupa una posición ambigua. Si bien es quien reduce al vampiro y teme su cercanía, también es quien toma la iniciativa frente a la represión de lo erótico operada por Harker.

En los dos actos, la valoración narrativa de los personajes femeninos posiciona al Conde en un lugar de dependencia. El vampiro materializa un sentimiento de lujuria y placer, un deseo que circula entre las mujeres. No se trata tanto de un personaje con existencia física, como de una entidad que irrumpe a través del llamado femenino. La supresión de sus desplazamientos espaciales, sus apariciones siempre abruptas y no anticipadas, y su dependencia de la invocación femenina refuerzan su puesta al servicio del deseo femenino. De esta manera, el vampiro se concibe como un mediador que corporiza este deseo y anticipa la potencia de su emancipación. Así, el conde es una figuración del deseo sexual en el marco de la Inglaterra victoriana, un agente activo de la libertad¹⁴.

Sin embargo, si bien se lo concibe como un agente transgresivo, el Conde no narra su propia historia. La estrategia narrativa privilegia un punto de vista que desmonta el binarismo y valoriza el espacio fronterizo. Desde allí emerge la amenaza a la estabilidad y el funcionamiento del orden cultural. Al igual que en *El secreto de Mary Reilly*, en los espacios linderos se agazapan las miradas desde las que resulta posible narrar y percibir la otredad. De esta manera, se evade tanto la conservación de las modalidades representativas habituales (que delegan en las figuraciones de la normalidad social la capacidad de enfrentarse, no sólo narrativamente, a la otredad) como las meras políticas representativas basadas en la inversión del punto de vista.

¹⁴ El uso irónico y contrapuntístico de la banda sonora refuerza esta aserción. En tanto la presentación del Conde es acompañada por una melodía de carácter erótico, la presentación de van Helsing apela a una música siniestra que, en las lecturas clásicas de los monstruos, hubiera acompañado la presentación de la alteridad radical.



La elección de textos canónicos de la tradición gótica refuerza la potencia del gesto crítico. Por un lado, estos procesos de reescritura desafían nociones anquilosadas de la autoridad textual, a la vez que redistribuyen en términos narrativos la relación espacial periferia-centro. Por otro lado, se aborda un linaje en el que las figuras más radicales de la otredad, los monstruos, detentan un rol clave en la economía narrativa. De esta manera, se subvierten las reparticiones de lo visible y de lo narrable. Finalmente, se explora la configuración de un punto de vista que rechaza narrar a la otredad desde el espacio amenazado por su presencia, el emplazamiento de las normas agrietadas, pero también repudia la tentación de hablar en nombre de esa otredad radical y desconocida. La elección de un punto de vista fronterizo, ubicado en las periferias internas, pero en comunicación con las zonas externas, inaugura un proceso de desmontaje de las estructuras binarias consuetudinarias en la narrativa gótica.

Así, se asiste al despertar de una doble conciencia: por una parte, la conciencia

del gesto de dominación derivado de la conservación de la mirada de la mismidad sobre la alteridad; por otra, la conciencia de la relación de poder que se desprende del intento de apropiación de la mirada de la otredad. De esta manera, emergen nuevas estrategias tendientes a encontrar posicionamientos válidos en relación con la representación de la alteridad. En particular, se promueve la valoración de los espacios intersticiales que evitan la reducción de la problemática de la alteridad al mero enfrentamiento binario entre lo mismo y lo otro.

Bibliografía:

- Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manantial.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Jackson, Rosmary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*, Buenos Aires: Catálogos.
- Nabokov, Vladimir (2010). "Robert Louis Stevenson", en *Curso de literatura europea*, Buenos Aires: Del nuevo extremo.
- Negrón, María (1999). *Museo negro*, Buenos Aires: Norma.
- Said, Edward W. (2004). *Orientalismo*, Barcelona: De Bolsillo.
- ____ (1996). *Cultura e imperialismo*, Barcelona: Anagrama.
- Žižek, Slavoj (1999). *El acoso de las fantasías*, México: Siglo XXI.

Fuentes:

- Martin, Valerie (1994). *Mary Reilly*, Barcelona: Ediciones B.
- Stevenson, Robert Louis (1998). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Buenos Aires: Altamira.
- Stocker, Bram (1997). *Drácula*, Buenos Aires: Libro Latino.

* Licenciado y Profesor en Artes (FFyL-UBA), Magister en Análisis del Discurso (FFyL-UBA), Doctorando en Historia y Teoría del Arte (FFyL-UBA). Docente de las carreras de Artes y Letras (FFyL-UBA) y Diseño de Imagen y Sonido (FADU-UBA). Correo electrónico: marianoveliz@gmail.com