



Artigos

El gótico tropical: un término dinámico

Libia Castañeda

PPGCom / UFPE

1 El presente trabajo propone la reflexión al respecto del gótico tropical en el que retomo fragmentos de mi disertación de maestría denominada: *Tropicalizando la mirada gótica: una revisión decolonial de la mansión de Araucaima*, defendida en 2020 en el Programa de Posgrado en Literatura Comparada de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (PPGLC-UNILA).

El gótico tropical un término dinámico

Resumen

El trabajo reflexiona sobre el origen y la hibridación del término "Gótico Tropical". Para ello consideramos que las obras del Gótico Tropical se sitúan como un locus de enunciación acerca de la monstruosidad asociada con la producción de la alteridad del paisaje y el sujeto latinoamericanos, los cuales fueron construidos por una mirada eurocéntrica. Observamos que tanto los términos "gótico" como "tropical" se sitúan desde la artificialidad de repertorios en constante transformación, asimismo discutimos la continuidad de ambos términos y la posible permanencia de sus derivaciones híbridas.

Palabras clave: Gótico Tropical, Artificialidad, Gótico, Tropicalidad, Repertorios.

O gótico tropical: um termo dinâmico

Resumo

O trabalho reflete sobre a origem e a hibridação do termo Gótico Tropical. Para isso, consideramos que as obras do Gótico tropical se situam como um locus de enunciação sobre a monstruosidade associada com a produção da alteridade latino-americana construída por um olhar eurocêntrico. Observamos que tanto os termos "gótico" quanto "tropical" se situam a partir da artificialidade de repertórios em constante transformação e, da mesma maneira, discutimos a continuidade de ambos termos e a possível permanência de suas derivações híbridas.

Palavras-chave: Gótico Tropical, Artificialidade, Gótico, Tropicalidade, Repertórios.

Tropical Gothic: a dynamic term

Abstract

The text reflects on the origin and hybridization of the term Tropical Gothic. For this, we consider that the works of Tropical Gothic are situated as a locus of enunciation about the monstrosity associated with the production of Latin American alterity constructed by a Eurocentric gaze. We observe that both the terms "gothic" and "tropical" are situated from the artificiality of repertoires in constant transformation and, in the same way, we discuss the continuity of both terms and the possible permanence of their hybrid derivations.

Keywords: Tropical Gothic, Artificiality, Gothic, Tropicality, Repertories.





Foto: Erivan de Jesus Santos Junior



A modo de introducción

Aunque el “gótico tropical” constituye una serie de obras cinematográficas y la novela de Álvaro Mutis, me interesa situar la importancia de un concepto híbrido que discute las tensiones sociales que históricamente abordan ambos términos, así como los repertorios literarios y visuales que evocan.

El objetivo del presente artículo es discurrir sobre la hibridación del concepto “gótico tropical”. Para este fin, presento el origen y desarrollo literario de cada término. Al mismo tiempo sugiero como algunas obras posteriores y anteriores a las desarrolladas por el grupo de Cali (“Caliwood”) podrían leerse al interior de una estética “gótica tropical”.

Como tal, el propósito del trabajo apenas menciona el surgimiento del término y describe brevemente las obras colombianas gótico tropicales de los setentas y ochentas del siglo pasado. Explico la artificialidad –y, si se quiere, la cristalización– que conllevan las estéticas de lo tropical y de lo gótico separadamente, así como, la continuidad de ambos términos y la posible permanencia de sus derivaciones híbridas. Entendemos las estéticas góticas tropicales como aquellas que reflexionan sobre la exploración del miedo que emana de las relaciones conflictivas entre sujetos y paisajes tropicales en un contexto de opresión entre clases.

Gótico tropical a la colombiana

Fundamentalmente, el término discutido en las próximas páginas nace del subtítulo de la novela de 1976 escrita por Álvaro Mutis, *La mansión de Araucaima: un relato gótico de tierra caliente*. Posteriormente, el cineasta e integrante del “grupo de Cali” Carlos Mayolo, sintetiza el subtítulo de la obra en la definición “gótico tropical”. Este término engloba las producciones cinematográficas del “Grupo de Cali” en la década de los ochenta del siglo pasado.

En la novela *La mansión de Araucaima* (1973), Mutis narra la historia de terror al interior de una hacienda a partir de la descripción de los diversos personajes que habitan en ella, cuya cotidianidad es interrumpida por la llegada de una joven casta que es víctima de las oscuras costumbres de sus habitantes. A lo largo de la adaptación cinematográfica de Mayolo (1986), el carácter púber y virginal de la muchacha es subvertido, para colocar en simultáneo el contagio del mal involucrados en todos los personajes y espacios de poder que el cineasta presenta de forma crítica y realista.

Cuenta la leyenda que *La mansión de Araucaima* surgió a partir de una conversación que el escritor entabló con el cineasta español Luis Buñuel, mientras vivía en México, sobre el gusto compartido por la literatura gótica inglesa. Esa situación se revela en la entrevista realizada para el periódico El Nacional, en 1989, en el siguiente fragmento:

La mansión de Araucaima nació de una conversación que yo tuve con Luis Buñuel, con quien pasé momentos absolutamente inolvidables; los dos coincidimos en algunas cosas: en el interés por la literatura surrealista, por William Blake, por Thomas de Quincey, por los autores que interesaron a los surrealistas, pero sobre todo eso el Melmoth de Maturin nos unió mucho en una época. [...] Una noche yo le dije a Buñuel: “Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico”. Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico (apud BERDET, 2016, p. 41).

Mutis defiende que la esencia del gótico radica en la exploración del mal y no necesariamente depende del escenario; por tanto, podría surgir o residir en cualquier lugar. A partir de esta afirmación, el autor desafió la inferiorización del paisaje tropical que propuso Buñuel, así como la tradicional autonarrativa que explica la génesis del gótico anglosajón. Al tiempo el autor expone la entramada relación entre géneros y lugares de enunciación literarios.

Esta primera provocación entre uno y otro lugar de enunciación, que se evidencia en el relato de Mutis, así como en el surgimiento de su novela, funciona como elemento de tensión donde se han planteado las dificultades del estudio de lo gótico en Suramérica con relación al gótico del hemisferio norte. También en la riqueza de lo que significa el término gótico tropical, más allá de la producción artística situada geográficamente o temporalmente, e incluso provoca la reflexión de diversas obras literarias y cinematográficas que podrían encuadrarse en la compleja cobertura que propone el término.

La novela de Mutis se origina como un esbozo de guión cinematográfico, a partir del cual se describe cada uno de los personajes, sus historias personales y, posteriormente, se narran las relaciones de estos sujetos que viven en una hacienda de producción azucarera en un lugar "tropical" desconocido. Con la llegada de Ángela, una joven actriz de publicidad, la dinámica entre los habitantes de la casona se desestabiliza, se acelera la degradación moral de los personajes y las transgresiones sexuales entre los mismos. Estas situaciones causan la muerte de tres personajes: Machiche, la amante y empleada de la casa, la misma Ángela y el piloto quien vive una frustrada relación amorosa con Machiche. Consecuentemente, los sobrevivientes de la mansión abandonan la casona y se deja abierta la posible perpetuación de maldad que se produjo en el interior de la construcción.

La obra *Carne de tu Carne* (MAYOLO, 1983), retrata la relación de explotación de las familias burguesas del valle del Cauca, a través de la relación incestuosa y posterior transformación de zombis caníbales de dos medio hermanos, provenientes de una familia de clase alta en la ciudad de Cali, durante 1956, en medio del mandato del dictador Coronel Rojas Pinilla. Por su parte, en la película *Pura Sangre* (OSPINA, 1982), la relación en un contexto neocolonial se aproxima desde la perspectiva vampírica que ejercen los dueños de un ingenio azucarero para mantener con vida al dueño de la empresa ante la debacle económica de la industria. Para este fin, secuestran y asesinan niños blancos de los barrios populares para realizar transfusiones de sangre al patriarca azucarero y así garantizar su supervivencia.

Ambas películas se inspiran en fenómenos de larga duración como la permanencia de familias oligárquicas que controlan la economía agroindustrial, pero también en eventos violentos que tratan de la realidad colombiana, como el caso de la explosión de Cali en 1956 o del "monstruo de los mangones", asesino que desapareció aproximadamente 30 niños entre la década de 60 y 70 del siglo XX.

En este sentido, los trabajos audiovisuales de Mayolo, Ospina y el de Mutis se encuadran en la construcción de relatos autobiográficos, concepto desarrollado por Leonor Arfuch y que, sin duda, entreteje, no solo el repertorio de memorias individuales, sino también imágenes compartidas en el horizonte de la memoria colectiva. Para la autora, estas creaciones son un fenómeno propio del siglo XX, que señala memorias traumáticas y críticas sobre el propio lugar de enunciación, los cuales nutren las obras artísticas y conllevan a nuevas perspectivas de análisis de la memoria:

Son trabajos del arte de la memoria, podríamos decir, alejados de la función probatoria, de la figura del testigo, ligados a las modulaciones de una historia personal pero sin intervención de lo privado o bien bajo formas auto ficcionales, donde el yo fluctúa en diversas identificaciones y se deslinda de la verdad referencial. [...] es el arte quizá, en relación con la memoria, el que aporta un impacto simbólico irremplazable, en tanto modo de significar que va más allá del “relato de los hechos” para desplegar sin límites la dimensión de la metáfora, cuyo don es, volviendo a Aristóteles, el innegable privilegio icónico de “hacer ver el mundo de otra manera”. Potencia de la imagen –o de la palabra como imagen, en su textura poética y sensible– que toca otros registros de la percepción y, por ende, de la comprensión (ARFUCH, 2014. p. 75).

Estos trabajos manifiestan la apropiación de géneros cinematográficos foráneos del mismo modo que los reinterpretan: *Carne de tu carne* (1983) es, esencialmente, un filme de zombies; *Pura sangre* (1982) posee elementos del cine negro y, finalmente, *La mansión de Araucaima* (1986) reelabora aspectos del suspenso del gótico literario y de los filmes de terror.

Estas obras se caracterizan por haber marcado una era de producción de la cinematografía colombiana, que mezclan de forma libre la tradición oral de historias de horror, a través de mitos y leyendas urbanas, que a su vez trasladan aspectos ya mencionados de la literatura universal, resignificando las formas de género a aspectos sociales, en un contexto de crítica social y emergencia de memoria histórica coherente con el recorrido de los protagonistas del grupo Caliwood.

De esta forma, palabra e imagen constituyen una red de lectura que aborda los propios temores latentes en la región, para resaltar la explotación de lo siniestro desde el corazón del gótico suramericano, señalar puntos de contacto con otras creaciones que tratan la invención de lo tropical. En las próximas páginas, reflexiono sobre el origen de los términos gótico y tropical separadamente, más allá de las obras puntuales que contempla el término gótico tropical en el contexto colombiano.

Definiendo el gótico

“Gótico” es un término complejo y nada específico, proveniente de *Goth*, palabra que designa los pueblos germánicos que contribuyeron a la caída del imperio romano. Para Aurora Piñero, el término Gótico fue adoptado también por Giorgio Vasari, al escribir la obra *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550), para referirse a las manifestaciones arquitectónicas de la Edad Media que se habrían iniciado en Alemania. Por consiguiente, la autora afirma: “el término gótico fue acuñado para designar una buena parte del arte medieval, a pesar de las imprecisiones históricas y geográficas que implica” (PIÑERO, 2017, p.22). Lo gótico ha venido siendo atribuido de forma atemporal, y casi aleatoria, por lo tanto, no puede encuadrarse en un tiempo-espacio puntuales.

En el campo meramente literario, el término define para algunos autores un movimiento, para otros una forma literaria (HOGLE, 2002; PUNTER, 1980; ELJAIK-RODRÍGUEZ, 2018; SERRAVALLE DE SÁ, 2010). De este modo, me refiero al gótico como un campo de estudio que remite a un repertorio compuesto por imágenes, expresiones arquitectónicas, literarias y personajes que delinear una estética particular que explora la emoción del miedo.

La permanencia del gótico en la literatura ha sido ampliamente discutida: algunos la sitúan entre los siglos XVIII y XIX, en tanto que otros la extienden al finalizar el siglo XX. Algunos autores aseguran que buena parte de sus transformaciones se produjeron a lo largo del siglo XX y, como tal, el gótico puede situarse como un estilo que se ha adaptado a los cambios culturales,

sociales y políticos propios de cada época, extendiéndose hasta nuestros días. Por esta razón, la investigadora costarricense Inés Ordiz afirma: “El gótico crece y se expande, se modela al devenir de la historia y se adapta a sus sociedades, sin renunciar a su propósito evocador de los miedos humanos” (ORDIZ, 2014, p. 29).

Por su parte, Ordiz destaca en la primera literatura gótica “niveles de miedos históricos contemporáneos a los textos” (ibid., p. 24). La autora enfatiza en el aspecto argumental de la primera fase del gótico, caracterizado por “turbaciones mediante la introducción de numerosos misterios, excesos y secretos de un pasado irracional que amenaza a los protagonistas” (ibid., p.25). A estas características iniciales se suman la presencia de una figura antagonica (humana o sobrenatural), que perpetúa los horrores del pasado al presente, peligros que amenazan, habitualmente, a la co-protagonista femenina y sobrepasan los estándares morales de la época en que las novelas o las películas son creadas (ELJAIK-RODRÍGUEZ, 2017; VÁZQUEZ; ORDIZ, 2012). Estos personajes “antagónicos” se oponen a protagonistas virtuosos, puros o ceñidos a la estructura moral a ser quebrada. Vázquez y Ordiz (2012) y Eljaiek-Rodríguez (2017) mencionan la preponderancia del escenario gótico que por antonomasia remite a un pasado oscuro, ocasionalmente sobrenatural, el cual acentúa la claustrofobia o la angustia. Hogle describe dichas características del gótico contemporáneo de la siguiente manera:

El cuento gótico se lleva a cabo (al menos parte del tiempo) en un espacio anticuado [...] dentro de dicho espacio se ocultan algunos secretos del pasado que persiguen a los personajes, psicológica y físicamente [...] estas apariciones pueden tomar muchas formas, pero con frecuencia asumen características de fantasmas, espectros o monstruos que surgen del espacio anticuado o a veces lo invade desde reinos extraños, para manifestar crímenes no resueltos o conflictos que ya no pueden ser ocultados exitosamente a la vista. En este nivel las ficciones góticas generalmente juegan y oscilan entre lo terrenal de las leyes de la realidad convencional y las posibilidades de lo sobrenatural (HOGLE, 2002, p. 2).

Marc Berdet (2016, p.45) identifica la aparición del gótico en un contexto de confrontaciones bélicas y conflictos entre las distintas clases sociales europeas, es decir en momentos específicos de ruptura con el pasado y zozobra frente al presente. De la misma manera, Hogle (2002) argumenta que la clase media blanca anglosajona ha sido históricamente el principal público de esta clase de obras. Por lo tanto, ha existido una tendencia a clasificar los personajes góticos desde una perspectiva de la denuncia de las desigualdades sociales o las condiciones de opresión entre las clases, principalmente desde el hemisferio norte, pero no necesariamente exclusiva a este hemisferio.

Las primeras aproximaciones del estudio sistemático del gótico se realizan durante la segunda mitad del siglo XX. En consecuencia, desde la década del ochenta del siglo pasado, autores como David Punter (1980) y Julia Kristeva (2004) abordan lo gótico tomando como referencia la teoría psicoanalítica sobre “lo ominoso”.

En el ensayo “Lo ominoso” (en alemán *Das Unheimlich*), escrito en 1919 por Sigmund Freud, el autor explora la sensación de angustia y la dinámica de sus causas. De esta manera, aborda los conceptos *Heimlich* y *Unheimlich*, los que a pesar de ser antónimos plantean similitudes semánticas y adquieren significados iguales, especialmente en algunos contextos de su uso en el idioma alemán. Inicialmente, *Unheimlich* se refiere a lo siniestro y, por tanto, a lo extraño o sobrenatural. Aunque, a partir de una revisión bibliográfica, el autor encuentra que el término *Heimlich* puede denotar tanto familiar e íntimo como también privado o disimulado y todo aquel-

lo que debería permanecer escondido. En ese sentido, Freud plantea que la repetición de una situación que en el pasado era familiar, pero indeseada, al ser revivida se transforma en ominosa, potencialmente temible, tal como resultan los complejos infantiles grabados en el inconsciente. Asimismo, los estímulos externos que producen el retorno de pulsiones o creencias irracionales que han sido reprimidas se transforman en angustiantes al tornarse evidentes o duplicadas. Por lo cual, el autor demuestra la proximidad de los dos términos, inicialmente antagónicos, pero también, los mecanismos por medio de los cuales lo aterrador no emana de una exterioridad aparente, sino de los propios procesos de represión psíquica sobre aspectos familiares denominados como impropios, que devienen en una sensación de “inquietante extrañeza” y angustia.

Los autores contemporáneos coinciden al afirmar que la permanencia del gótico hasta el presente se debe a la hibridación con diversos géneros literarios, así como en el desplazamiento del origen del miedo en cada época. En nuestra contemporaneidad, el origen del miedo se ha venido desplazando a la distorsión de la realidad. De este modo, percibimos una transformación de los motivos y una nueva dinámica de lo insólito en que los monstruos amenazan no solo lo cotidiano, las tradiciones, sino que cuestionan la propia naturaleza humana y los temores cada vez más personales, más íntimos y que se relacionan con la sensación del miedo que supone lo ominoso y los estudios de los ochentas.

Interludio

El llamado “boom latinoamericano” representa el momento de mayor visibilidad de las obras de autores de la región, no obstante, también produjo la generalización de obras con características propias al interior del fenómeno del realismo mágico. Tras el *Boom* buena parte de las obras fantásticas y góticas de la región obtienen mayor visibilidad. Para Casanova-Vizcaíno y Ordiz (2018), la preferencia de Borges por el género fantástico se articuló como una “política literaria”, la cual exportaba la literatura latinoamericana a los circuitos internacionales de comercio y crítica literaria. Esta postura del autor se distanciaba de la tradición del realismo e historicismo que imperaba hasta entonces, y que cuestionaba hasta cierto punto la necesidad de un arte centrado en la identidad nacional (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ, 2018). En este escenario, el boom conciliaba la idea de una literatura autóctona y rural, sumando algunos elementos fantásticos. Este fenómeno fue exitoso gracias al impulso del capital editorial de la época, como la aceptación del público lector del hemisferio norte:

Según Carpentier, la concepción de la realidad en América Latina es intrínsecamente diferente que en Europa y los Estados Unidos; mientras que el último está dominado por la razón y la lógica, el primero acepta la existencia de lo sobrenatural en lo ordinario. Las teorías de Carpentier, junto con los escritos de otros críticos (como Uslar Pietri y Miguel Ángel Asturias), fueron de gran influencia en el proceso de definición de una cierta identidad literaria latinoamericana que tuvo lugar durante los años cuarenta y cincuenta (en manos de autores tales como Octavio Paz, Leopoldo Zea, por Lezama Lima) (CASANOVA-VIZCAÍNO; ORDIZ 2018 p. 3).

La división de los hemisferios norte y sur establecida por la preponderancia de la razón y la emoción respectivamente en esos hemisferios, ayudaron a legitimar las diversas formas literarias emergentes y posibilitaron la circulación internacional de autores que presentaban rasgos fantásticos, góticos o realistas-mágicos, que se presentaban bajo una misma categoría. A su vez, la distinción entre el gótico y la literatura fantástica es menos habitual, por causa de las hibridaciones de los dos géneros a lo largo del siglo XX.

Algo inquieta en el panorama del *Boom*, es la aceptación de un público a partir de las diferencias entre los dos hemisferios norte y sur, fruto del tradicional binarismo que supone el pensamiento moderno-hegemónico, que en dicho momento se plantea como “natural”. Asimismo el realismo mágico funcionó como llave reduccionista y subrayó dichas diferencias entre razón y emoción, que al final se instalan en los repertorios del paisaje tropical y caribeño que suponen automáticamente América Latina y discuto más adelante.

Eljiaiek-Rodríguez (2017) sitúa a autores como Leopoldo Lugones, Macedonio Fernández y Horacio Quiroga como autores directamente influenciados por el gótico, quienes además jugarían con elementos geográficos propios de sus lugares cotidianos o de origen. Por su parte, *Vlad* (2010) o *Aura* (1986), de Carlos Fuentes, en México, representan casos de esta apropiación y heterogeneidad de las formas góticas en América Latina.

Los estudios sobre el horror y las manifestaciones que pueden definirse como góticas aún resultan recientes, los motivos y las preocupaciones de los autores en la literatura latinoamericana, hablan de la ausencia de una definición monolítica del gótico o del lugar de enunciación de dichas obras, esto se aplica tanto en la literatura como en diversas manifestaciones artísticas.

Aunque en el campo audiovisual el término gótico no es ajeno al séptimo arte. Algunas de las primeras experiencias del cine de horror se originaron gracias a la transposición de obras góticas como son las obras: *El golem*; *Nosferatu* y *El gabinete del doctor Caligari*. Sin embargo, no podemos afirmar que existe un género gótico y sí un campo del horror cinematográfico.

Al igual que en ocurre en la literatura, en el cine podríamos incluir algunas experimentaciones de la ciencia ficción y del cine fantástico, que evocan motivos góticos o exploran la emoción del miedo, el suspenso y la zozobra, como la hibridación del cine de horror con el cine negro (SÁNCHEZ NORIEGA, 2000; CUELLAR BARONA, 2008).

En el cine se perpetúa un repertorio de imágenes y sonidos que tipifican los términos “gótico” y “tropical” como términos donde se invoca la destrucción, de enfermedad física y mental. Ambos lugares comunes que presentan el encierro, el anacronismo y la realidad anquilosada y que, en general, se pueden leer como lugares del horror. Diversas expresiones artísticas vinculan las emociones del miedo con repertorios que son configurados en su mayoría a partir de percepciones hegemónicas frente a la alteridad. En el próximo apartado me propongo delinear el término “tropical”, entendiendo la configuración de su repertorio como un tropo del miedo.

Lo tropical como lugar común

El trópico geográficamente se sitúa al interior del Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio, territorios que incluyen la altitud de los Andes (caracterizada por sus bajas temperaturas), las selvas amazónicas (cálidas y acompañadas por una considerable humedad ambiente), las costas continentales y no continentales y los desiertos. A pesar de esta variedad de paisajes tropicales (y de trópicos existentes) su representación más habitual se sitúa en los paisajes caribeños o bien en la espesa selva amazónica.

Al referirse al territorio americano, Fumagalli, Hulme, Robinson y Wylie (2013) describen en su obra *Agrimensura sobre los trópicos americanos: una geografía literaria de Nueva York a Río*, (en inglés *Surveying the American Tropics: A Literary Geography from New York to Rio*), una versión ampliada del trópico:

No es una designación geográfica bien definida, los Trópicos Americanos se refieren a un tipo de Caribe extendido, que incluye el sureste de los Estados Unidos, el litoral atlántico de América Central, las islas del Caribe y el sureste de América del Sur [...] Comparte un entorno que es Tropical y subtropical (FUMAGALLI; HULME; ROBINSON; WYLIE, 2013, p. 2).

A su vez, los autores destacan como otra de las características regionales el encuentro violento entre amerindios, colonos europeos y africanos, fruto de la colonización. En consecuencia, los investigadores desarrollaron un concepto que delinea la tropicalidad y la traslada del campo meramente geográfico al geopolítico. Esta aparente porosidad del término entendido como tropical, configura un repertorio de ideas, imágenes e historias que son compartidas parcial o totalmente en la geografía americana y que tienen como común denominador la perpetuación de sistemas de dominación violenta entre clases racializadas.

Para el autor poscolonial David Arnold (2000), lo “tropical” es un concepto desarrollado para definir la alteridade, a pesar de no tener, inicialmente, esta intención. Aunque se refiere al caso de África y Asia tropicales, la discusión de Arnold puede ser extendida para la mayor comprensión de América. En palabras del autor, la tropicalidad configura “[lo que es] culturalmente ajeno y ambientalmente distintivo. Los trópicos existían solo en yuxtaposición mental a alguna otra cosa”. Asimismo, menciona cómo “la historia de la tropicalidad se remonta al menos sobre 500 años [...] solo se desarrolló integralmente desde el siglo XVIII, con la presencia cada vez mayor de la Europa septentrional (y luego Estados Unidos) en las regiones ecuatoriales” (p. 130).

El encuentro del hombre blanco proveniente de las tierras “templadas” fue, principalmente, trazado por dos narrativas: de un lado la narración de una geografía exuberante y rica; de otro, la narrativa que describe la falta de moralidad en las tierras tropicales, lugar de la pestilencia y de la propagación de enfermedades, factores ambientales que llevaban al detrimento de la salud mental del hombre blanco (ibid., p.134, 139-140).

Para el autor, estas descripciones comparten la mirada displicente hacia los nativos de los trópicos, caracterizados en términos generales como sujetos perezosos, degradados moralmente a causa de las características del ambiente. Este desgaste físico, mental y moral incapacitaría, simultáneamente, establecer civilizaciones (ibid, p. 144). De esta incómoda relación con el paisaje, se justificó modificar el mismo en pro del saneamiento sanitario y una explotación sistemática del territorio.

Esta relación dicotómica entre el discurso de lo “sublime” alrededor del paisaje y de la “incompetencia” relativa al trabajo de sus habitantes, se alía con el desarrollo de la botánica y la exportación de plantas, que así conforman tres ejes que justifican el expansionismo europeo durante su permanencia en los trópicos, incluyendo los trópicos de América. Los relatos de viajes producto de las expediciones de científicos, políticos y diplomáticos entre los siglos XVI y XVIII en territorio americano configuran buena parte de la imagen y de los discursos que conservamos hasta nuestros días sobre el paisaje caribeño y americano, sobre los recursos del territorio o la exuberancia y de las características topográficas del paisaje.

En ese sentido vale la pena exponer las diferencias entre un trópico oriental a un trópico americano, y es que el trópico americano es desprovisto del valor histórico que posee Oriente, tal como destaca Giselle Roman Medina:

Es cierto que los saberes orientalistas también involucraron teorías evolucionistas y raciales, pero el tropicalismo subraya, aún más que el orientalismo, un objeto de estudio natural que en muchos casos quiere decir desprovisto de lo cultural (lo cual contrasta con la antigüedad cultural que se le reconocía a oriente) [...] Al reclamar que la sobreabundancia de la naturaleza obstaculiza

la civilización y progreso, el tropicalismo se intercepta con primitivismo, que tiene una historia de usos mucho menos específica, y que puede referir tanto a una edad de oro occidental, como a un supuesto estado evolutivo inferior de los habitantes de los trópicos (ROMAN MEDINA, 2020, p. 29).

En palabras, ilustraciones, fotografías e informes oficiales se reúnen buena parte de lo que podríamos llamar como imaginario de la región y, especialmente, de las diferencias entre los hemisferios, la naturaleza, la gente que se distinguen entre norte y sur. En suma, la invención de la tropicalidad estructura un discurso y un repertorio que opera en la escala del cuerpo y la del paisaje tropical americano, a las cuales se les atribuye diferencias étnico-culturales que distinguen automáticamente: lo blanco del no blanco, la civilización de la barbarie e incluso Oriente de América.

Al mismo tiempo que se reducen las características muy diversas de los trópicos, también se exponen las falencias en los discursos que narran, estereotipan e intentan definir lo tropical y lo no tropical monolítica y estáticamente. Lo tropical como una definición que intenta alcanzar todas las diferencias étnico culturales se presenta, simultáneamente, como una definición porosa, un discurso artificial que lejos de catalogar expone las dificultades de reunir en características generales el paisaje, el clima y las gentes. La artificialidad de lo tropical se bifurca en auto-representaciones y auto-identificaciones que superan las ideas hegemónicas de la alteridad tropical y las apropian, como menciona Giselle Roman: “el mundo tropical’ además de transculturar los modelos de norte y el rol típico, pasa a ser una red que exporta modelos estéticos.” (ROMAN, 2020, p.38)

Reflexiones finales

De los repertorios que constituyen e inauguran estos discursos que buscan definir lo tropical más allá de lo meramente geográfico, surgen dos movimientos locales que se oponen, que se tensionan hasta la actualidad. De un lado, las posiciones políticas asertivas a la mirada imperial, colonial o neocolonial descritas anteriormente y, de otro lado, la apropiación de la diferencia como lugar identitario, es decir, aquel que asume la cristalización de los estereotipos como un lugar de reinención y redescubierta propios.

Así pues, tendríamos una narrativa que se traslada desde el hemisferio norte y se instala en la voz de algunos “hombres letrados”, gobernantes, quienes describieron sus países desde una perspectiva colonial eurocéntrica que destaca en ocasiones su origen europeo u oligárquico, fenómeno que tiene origen desde principios del siglo XVIII hasta nuestros días. Estas narraciones de país, de región latinoamericana, generalmente apuntan hacia la realidad rural como la alteridad dentro del propio país, vinculado al interés de incentivar las posibilidades de inversión extranjera, ofreciendo un panorama general de la economía, la naturaleza y el carácter de los recursos humanos que coexisten en el territorio.

De otro lado, la presencia de discursos que atraviesan diversas clases sociales que surgen principalmente a partir del movimiento modernista de principio del siglo XX, que encuentran en movimientos como la antropofagia de Oswald de Andrade, o en la artificialidad de la tropicalidad, un lugar de discusión crítica de la diversidad cultural y de sus problemáticas socioeconómicas.

De este último movimiento surge el término gótico tropical, que es la reapropiación de representaciones del horror en Colombia, pero que como se discute a lo largo de este trabajo podría trasladarse a diversos trabajos de horror y terror de América latina y el caribe.

Los autores de Caliwood comprendieron en su momento el enfrentamiento de una realidad rural y cálida que contrasta con el ideal templado de la región andina o las urbes como Bogotá y que se traducen en la desigualdad social y racial, en una división violenta del país. El entendimiento de dicha realidad se entretiene con repertorios personales, que se evidencian en los distintos tonos y la exploración de diversos géneros cinematográficos y literarios que los autores presentan en sus obras.

En sintonía con estas afirmaciones, el nexo del gótico tropical a partir del diálogo con diversas estéticas cumple una función social, un reconocimiento alegorizado de las memorias traumáticas y de la configuración de la violencia en Colombia. Al tiempo que propone una relectura de manifestaciones del horror foráneo que invierten sus sentidos y protagonistas, basándose en repertorios sobre la tropicalidad y la propia reconfiguración de la memoria individual.

Estos aspectos constituyeron también uno de los principales propósitos de Mayolo a lo largo de su trayectoria artística. Aunque, en el caso cinematográfico, buena parte de sus memorias remiten a la región pacífica y al Valle del Cauca, las narrativas góticas tropicales oscilan sobre los traumas causados por la conformación de la identidad nacional, como lo describe Juana Suárez:

Mayolo quien acuña el término “gótico tropical”, que resume la negociación con el género y caracteriza esta nueva hibridez: no se trata de ajustarse literalmente a los dictámenes del viejo tema literario y artístico de lo gótico sino de apropiarse y devolverlo con elementos asociados con el trópico, construcción esencialista y colonial de América Latina. Como tal, las convenciones del género, en combinación con los trazos particulares de la región (incluyendo la historia, los mitos y el imaginario popular), se ponen al servicio de un lenguaje simbólico que permita un relato visual complejo (SUÁREZ, 2009 p. 310).

La colonia no solamente fue un periodo histórico, constituye un sistema de reordenamiento global que categoriza y fronteriza las comunidades y los sujetos a partir de la raza, el sexo, el lugar de origen, que se desplegó en la forma de entender el mundo, nuestras historias y la conformación de las sociedades. De allí que el lugar de enunciación del ejercicio de lo que podríamos denominar como “colonial” se transforma a su vez en un síntoma del presente, en un lugar de constante reflexión sobre las deformaciones morales de nuestra sociedad y las reverberaciones artísticas que las cuestionan. La transformación del gótico en nuestro territorio, al igual que la de otros géneros, ubica en el epicentro todo aquello que nos parece obvio de la imposición colonial y ha sido silenciado en cuanto tal.

La artificialidad que comparten tanto el término gótico como tropical, desde los ámbitos sociales y culturales de los cuales emergen nos hacen pensar en el trabajo de autoras contemporáneas como Mariana Enriquez con sus cuentos que componen la obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2017) o *Distancia de rescate* (2015) de Samanta Shweblin, quienes trabajan con un repertorio de realidades contemporáneas latinoamericanas. O bien en las películas como *La llorona* (2019) de Jayro Bustamante, *Feral* (2018) de Andrés Kaiser o *Bacurau* (2019) de Kleber Mendonça Filho y Juliano Dornelles, quienes buscan diferentes formas monstruosas para representar nuestro lugar en el mundo, así como la imposición de un sistema opresivo entre las clases y sus resultados históricamente violentos.

Aunque no afirmó que dichas obras hagan parte del gótico tropical, pienso que la aproximación al término y a su implicación híbrida contribuye a sus posibilidades de estudio desde América Latina y, si se quiere, a su análisis geopolítico gracias a su porosidad y constante transformación.

Referencias bibliográficas

- ARFUCH, L. Biografía, memoria e historia. **Clepsidra**. Revista Interdisciplinaria de Estudios Sobre Memoria, v. 1, n. 1, p. 68-81, 2014.
- ARNOLD, D. **La naturaleza como problema histórico**: el medio, la cultura y la expansión de Europa. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- BERDET, M. Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de Caliwood. **Acta poética**, 2016, v. 37, no 2, p. 35-52
- CASANOVA-VIZCAÍNO, S.; ORDIZ, I. (ed.). **Latin American Gothic in Literature and Culture**. New York, NY: Routledge, 2018.
- CUÉLLAR BARONA, M. La figura del monstruo en el cine de horror. **Revista CS**, n. 2, p. 227-246. 2008.
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, G. **Selva de fantasmas**. El gótico en la literatura y el cine latino-americanos. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- ELJAIK-RODRÍGUEZ, G. **The Migration and Politics of Monsters in Latin American Cinema**. New York: Springer, 2018.
- ENRÍQUEZ, M. **Las cosas que perdimos en el fuego**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2017
- FREUD, S. **Lo siniestro**. Barcelona: Calamus Scriptorius, 1979.
- FUENTES, C. **Vlad**. São Paulo: Alfaguara, 2010.
- FUENTES, C. **Aura**. México: Era, 1986.
- FUMAGALLI, Maria Cristina et al. (Ed.). *Surveying the American Tropics: A Literary Geography from New York to Rio*. Oxford University Press, 2013.
- FUMAGALLI, M. C.; HUME, P.; ROBINSON, O.; WYLIE, L. (ed.). **Surveying the American tropics: a literary geography from New York to Rio**. Oxford: Oxford University Press. 2013
- HOGLE, J. E. Introduction: the Gothic in Western Culture. In: HOGLE, J. E. **The Cambridge Companion to Gothic Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 1-20.
- KRISTEVA, J. **Poderes de la perversión**. México: Siglo XXI Editores, 2004
- MUTIS, A. **La Mansión de Araucaima y otros relatos**. Bogotá, Biblioteca Familiar Colombiana, 1982.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, I. **Manifestaciones ficcionales del terror**: el gótico contemporáneo de las Américas. Tesis de Doctorado, Universidad de León, 2014.
- ORDIZ, I. Estrategias ficcionales de lo insólito. La literatura gótica frente a la literatura fantástica. **Badebec**, v. 3, n. 6, p. 138-168, 2014.
- PIÑEIRO CARBALLEDA, A. **El gótico y su legado en el terror**: una introducción a la estética de la oscuridad. México: Bonilla Artigas Editores/UNAM FFYL, 2017,
- PUNTER, D. **The literature of terror**. London/New York: Longman, 1980.
- SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. **De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2000.

SERRAVALLE DE SÁ, D. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador, Edufba, 2010.

SUÁREZ, J. **Cinembargo Colombia**: ensayos críticos sobre cine y cultura. Bogotá: Editorial Universidad del Valle, 2009.

SCHWEBLIN, S. **Distancia de rescate**. Bogotá: Literatura Random House, 2015

ROMAN MEDINA, G. **Una tropicalidad atípica**: Molina, Perlongher y Cucurto, Colección litteramericana. Adrogué: La Cebra, 2020.

ORDIZ, F. J.; Javier; ALONSO-COLLADA I. Ecos del gótico en México: Carlos Fuentes y otros narradores contemporáneos. **Siglo Diecinueve**, n. 18, 2012.

Filmografía

BACURAU. Dir: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Brasil, 2019.

CARNE DE TU CARNE. Dir: Carlos Mayolo. Compañía de fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia 1983.

EL GOLEM. Dir: Paul Wegener, Alemania, 1914.

EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI. Dir: Robert Wiene. Alemania, 1920.

FERAL. Dir: Andres Kaiser. México, 2018.

LA LLORONA. Dir: Jayro Bustamante. La Casa de Producción and Les Film du Volcan, 2019.

LA MANSIÓN DE ARAUCAIMA. Dir: Carlos Mayolo. Compañía de fomento cinematográfico, FOCINE, Colombia, 1986.

NOSFERATU, EL VAMPIRO. Dir: F. W. Murnau. Alemania, 1922.

PURA SANGRE. Dir: Luis Ospina. Producciones Luis Ospina, Rodrigo Castaño y Compañía del fomento cinematográfico FOCINE, Colombia, 1982.