

MARC BERDET

Universidade de São Paulo

marchberdet@gmx.com

Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de *Caliwood*¹

Tropical Gothic and Surrealism. Caliwood's Thriller

En los años 1980, los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina, emblemáticos del grupo de “Caliwood”, realizan películas de género bajo la bandera del “gótico tropical”, una estética fantástica que les permite criticar las relaciones de dominación coloniales y postcoloniales del Cono Sur. Antítesis de las fantasmagorías urbanas del capitalismo importado de Estados Unidos, estas fantasmagorías negras retoman el potencial subversivo de la novela negra inglesa tal y como fue reconocida por los surrealistas. Este texto explora su origen como un especie de reto lanzado en 1970 por Luis Buñuel a Álvaro Mutis, así como parte de la estética vampírica que ronda, en esos años, las historias del cinéfilo Andrés Caicedo.

PALABRAS CLAVE: cine, literatura, Colombia, surrealismo, novela negra.

In the 1980s, Colombian filmmakers Carlos Mayolo and Luis Ospina, emblematic members of the “Caliwood” group, created genre films under the banner of “Tropical Gothic,” a fantastic aesthetic that allowed them to criticize the relationships of colonial and postcolonial domination in the Southern Cone. The antithesis of urban phantasmagorias of capitalism imported from the United States, these black phantasmagorias revive the subversive potential of the English Gothic novel as it was recognized by the surrealists. This paper explores the origins of this aesthetic as a sort of challenge launched in 1970 by Luis Buñuel at Álvaro Mutis, as well as part of the vampire aesthetic that, in those years, permeated the stories of cinephile Andrés Caicedo.

KEYWORDS: cinema, literature, Colombia, surrealism, roman noir.

¹ Traducido del francés por María Ordóñez Cruickshank

Fecha de recepción: 12 de octubre de 2015

Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2016

¡Esto no parece una guaca!

Carne de tu carne (1983)

El calor es el origen de toda una estética
ÁLVARO MUTIS

Introducción

El campesino planta su machete en el humus de los helechos; enseguida escapa, desde las profundidades de la tierra, el grito sordo de una criatura que degüellan y de la herida sale una llamarada de humo.

La misma bruma invade la jungla colombiana. A contrapunto sonoro, un locutor comenta la manifestación de solidaridad que reacciona ante el atentado terrorista: “se cierra un capítulo trágico —dice con optimismo— de la historia de la ciudad de Cali. [...] se abren nuevas esperanzas para que en un futuro reinen la paz, la justicia y la libertad”.

La cara del agricultor se estremece de miedo. Una mano ensangrentada surgida del suelo lo retiene. El hombre se suelta, escapa lleno de pánico mientras sale de la tierra, con el ritmo lento de un autómatas, una cara harinosa, tumefacta, después un cuerpo: el de la joven Margaret. Su hermano resucita del mismo modo a su lado. La pareja de muertos vivientes, de ahora en adelante incestuosos por toda la eternidad, da algunos pasos con una embriaguez fantasmal. Las dos sombras contemplan amorosamente su tierra prometida que desde ahora tiene la forma de un horizonte crepuscular. Cantos de ultratumba tapan la voz radiofónica, y la palabra “fin” se inscribe en letras sangrientas en este paisaje apocalíptico.

La última secuencia de *Carne de tu carne* (1983), del cineasta de Cali, Carlos Mayolo, no es la única que utiliza elementos góticos en un entorno tropical. A esta escena de zombis colombianos, inspirada

en el neogótico norteamericano del estilo de *La noche de los muertos vivientes* (1968), se añaden canibalismos, infanticidios y fratricidios de odio convertidos en relaciones no menos espantosas. Más ampliamente, *Carne de tu carne* sigue los pasos del vampirismo social de *Pura sangre* (1982), realizado por su compañero Luis Ospina en un universo mitológico de serie B. La misma atmósfera de decadencia y de sacrificio se encuentra, de manera más sutil, en *La mansión de Araucaíma*, de 1986. Esta película de Mayolo cierra el ciclo que fue abierto por la novela de Mutis de 1973 (Mutis 1988), en la que se basó el cineasta. El todo forma un conjunto que sus autores llaman retrospectivamente “gótico tropical”.

¿Qué es entonces el “gótico tropical”? Historias de vampiros, zombis, incesto, canibalismo social y antropológico entre clases, sobre un fondo de antiguo esclavismo y colonialismo moderno propio de América Latina. Si se puede llamar retrospectivamente “gótico” a todas las películas y todas las novelas que importan, bajo sus trópicos, el gótico invernal nacido en los castillos de Transilvania y en mansiones victorianas, parece ser que la etiqueta, propiamente dicha, proviene de una denominación de origen adoptada por Carlos Mayolo y sus comparsas. Este género tan particular proviene de una crítica a la *pornomiseria*, la “pornografía de la miseria”. Mayolo y Ospina hicieron con su película paródica, *Agarrando pueblo* (1977), una crítica corrosiva de películas miserabilistas filmadas en América Latina, que transformaban la miseria del pueblo en mercancía para poder exportarla a los países “desarrollados”. Firmemente opuestos a esta mercantilización de la miseria, su elección no tuvo que ver con otro tipo de documentales o películas de autor, sino con el cine de género.

Ninguno de estos caminos nos satisfacían a nosotros, pues teníamos lucubraciones sobre un cine independiente, barato. Ojalá que fuera de horror. Que desmitificara los horrores de la violencia y de la miseria pero por otras vías. Queríamos ser alegóricos con una realidad que se presentaba espinosa y casi lacerante. Queríamos películas filmadas en provincia, con pocos personajes. Películas fantásticas, donde los señores feudales devoraban a los obreros, les sacaban la sangre a los obreros. Donde el incesto se convertía en un instrumento de poder y devoraba a los oficiantes como a las víctimas. Eran otras cosas las que nos interesaban. Íbamos hacia un género que desconocíamos (Mayolo: 91).

Heredera a la vez del arte comprometido y del cine de género, la estética que comparten proporciona un buen punto de partida para la exploración *a profundidad* del género gótico tropical.² En el siguiente texto, mostraremos cómo esta estética política consiste en la configuración explosiva de una crítica social y de una antropología del mal que se origina en el surrealismo, y que se remonta a precursores tan inesperados y sulfurosos como Andrés Caicedo.



Carteles de *Carne de tu carne* (1983) y *La mansión de Araucaíma* (1986) de Carlos Mayolo; *Pura sangre* (1982) y *Todo comenzó por el fin* (2015) de Luis Ospina.

1. Mutis, Ospina, Mayolo: tres personajes en busca de un género

Cronológicamente, *La mansión de Araucaíma*, novela de unas cincuenta páginas escrita por Álvaro Mutis en 1973, es la primera obra que puede ser considerada bajo el término “gótico tropical”. El autor lo había subtítuloado *Un relato gótico de tierra caliente*. La adaptación de Mayolo, de 1986, de esta historia sobre una joven sacrificada en una hacienda perversa del valle de Cauca, es la última obra —y quizás la más emblemática— de este género. Entre los dos momentos se encuentra *Pura sangre*, de 1982, inspirada en una leyenda popular de Cali sobre el monstruo de los Mangones que rapta y viola a niños antes de abandonarlos en la periferia de la ciudad. La película pone en escena la historia de un viejo aristócrata propietario de una plantación de caña de azúcar

² Dicho de este modo para no perdernos extensamente en un intento infinito por incluir o excluir tal o cual obra de dicho género.

quien, al estar enfermo, necesita la sangre de los pobres asesinados por sus matones. Como leemos en un texto de propaganda, se trata de un vampirismo menos mitológico que social: “En Cali, como en las aldeas de Cluj, Bistrita y el Paso Borgo [en los Cárpatos y en Transilvania de Romania] existen vampiros de carne y hueso, que hunden sus dientes e inyectan agujas y luego se escapan, no a los castillos o monasterios, sino a un *penthouse*” (Eljaiek Rodríguez: 163).

La mención del *penthouse*, que puede considerarse como una singular fantasmagoría del capital (en este caso una fantasmagoría del interior inspirado en el postmodernismo arquitectónico) (ver Berdet 2013: 155-263 y Preciado 2011),³ no es anodina. Las *fantasmagorías negras* del gótico tropical dislocan, a modo alegórico, la estética compensatoria de las *fantasmagorías blancas* de los que dominan⁴ —por ejemplo la estética de la Mansión Playboy, paradigma del capitalismo consumista norteamericano, o la de los interiores burgueses de Cali, indisociables del capitalismo azucarero de América del sur—. Este desglose de las fantasmagorías blancas bañadas de sangre en un *penthouse* o, en la tercera obra que nos gustaría evocar aquí, *Carne de tu carne* (1983) de Mayolo, este surgimiento de un miembro sangriento en una casa burguesa de Cali, corresponde a la irrupción de la barbarie que sostiene a la cultura de élite en el mismo corazón del hábitat de esta última, hábitat que, no obstante, pretende rechazar tal barbarie, distanciarla de sus puertas. Es la irrupción de la violenta realidad de la que se nutre esta clase elevada como un vampiro en sus cómodos interiores, pero sin querer saber nada al respecto.

La intuición del *penthouse*, que Luis Ospina traduce de manera narrativa a lo largo de la historia de *Pura sangre*, la concentra Carlos Mayolo de manera figurativa en *Carne de tu carne*. En un resumen fulgurante, el principio de la película sugiere la violencia de la explotación de tie-

³ Hemos intentado demostrar qué tanto podían ser complementarias, en relación con las fantasmagorías de los interiores, el análisis post-foucaultiano de Preciado y el análisis post-benjaminiano que es el nuestro: Marc Berdet, “Fantasmagories du capital. Du salon européen du xix^e siècle au penthouse américain du xx^e siècle”, coloquio *Fantasmagorías*, organizado por Georg Otte, *IV Colóquio do Núcleo Walter Benjamin*, Université Fédérale du Minas Gerais, Belo Horizonte, Brésil, 17.09.2014.

⁴ Acerca de la oposición fantasmagorías negras / fantasmagorías blancas, confróntese Berdet 2013: 12-36.

rras indígenas y campesinos, después muestra cómo el interior burgués de la élite de Cali suprime de su conciencia esta violencia de la que vive necesariamente. Al inicio de la película, el espectador asiste al pillaje de una sepultura indígena, sitio en el que se escuchan unos balazos que señalan el asesinato de campesinos. Después viene el espectáculo macabro del apilamiento casi industrial de cadáveres. En la secuencia que sigue, el miliciano conservador responsable de estos crímenes —interpretado por el mismo Carlos Mayolo—, penetra en un interior burgués y presenta a su amo la caja proveniente de la sepultura que contiene las orejas de las víctimas. Éste, asqueado, lo corre con vehemencia: aunque estas violencias sirven para enfatizar la explotación, no tienen cabida en este cómodo salón, antecámara de su conciencia. Este montaje representa también una anticipación, a manera de miniatura, de toda la película que parte de un hecho histórico: la explosión, el 7 de agosto de 1956, de un convoy militar cargado con dinamita en el centro de Cali. Este atentado cometido durante la dictadura militar de Rojas Pinilla le permite a Mayolo revelar literalmente, al soplar sobre las casas, los interiores de las familias notables de la región, propietarios de haciendas y otros ingenieros azucareros, y sus raíces en la violencia neocolonial.

De manera más alegórica, la película deja al aire libre los secretos de las familias burguesas de Cali, secretos políticos cuyo espejo desplazado es una hacienda retirada en la zona rural. Este espejo, siempre más fantástico y con reflejos antropófagos y zombies, refleja las alianzas incestuosas por medio de las que esta familia se mantiene en el poder. Comprendemos por qué el título de Mayolo se inspira en *Drácula* (1897) de Bram Stoker: “Y tú, su ser más querido, eres ahora para mí carne de mi carne, sangre de mi sangre, familia de mi familia, mi generoso lagar por un tiempo, y serás después mi compañera y ayudante” (Stoker: 408; ver también André: 104-105). *Drácula* se dirige, precisamente en este momento, a una de sus víctimas, y si Mayolo retoma la idea de un gran linaje de vampiros incestuosos, es para dejar entrever el verdadero horror de las alianzas de poder de donde se alimentan los medios de comunicación que trabajan para los poderosos.

2. Al origen del gótico tropical: la conversación

entre Luis Buñuel y Álvaro Mutis

¿Cómo nació la estética del gótico tropical que desarrolla la novela de Álvaro Mutis y estas tres películas? El género provendría de una especie de desafío lanzado por Luis Buñuel a Álvaro Mutis, el primero, amante del gótico inglés como el de Ann Radcliffe, Matthew Lewis o Charles Robert Mathurin.⁵ A los ojos de Buñuel, era imposible hacer un gótico latino. El siguiente testimonio de Álvaro Mutis puede, en este sentido, hacer las veces de certificado de nacimiento del gótico tropical:

La mansión de Araucaíma 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 [Charles Robert Maturin, *Melmoth el errabundo*, 1820] 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 (1989).⁶

¿La novela gótica debía, entonces, desarrollarse en un ambiente gótico? Desde el escepticismo de Buñuel hasta el testimonio de Mutis, tal como fue comunicado por el periodista de *El Nacional*, parece que el conflicto se transformó en tautología.⁷ No obstante, si creemos en algunas pistas que da Mayolo en sus entrevistas, el fundamento de la reticencia de Buñuel podría ser muy simple: la novela gótica debe desarrollarse en un ambiente invernal, en un blanco eterno donde todo desaparece, y bajo un gélido viento como el aliento de un conde con

⁵ Hay numerosos testimonios a este respecto. Mencionemos éste por ejemplo: “También he sido entusiasta de la novela negra: las de Radcliffe, *El monje* de Lewis, el *Melmoth* de Maturin” (Colina y Pérez Turrent: 98).

⁶ Hemos escrito al periódico que generosamente nos envió este archivo en un correo electrónico del 27 de abril de 2015, para saber si no existían otro tipo de documentos sobre esta entrevista (borradores, grabaciones), pero esta última petición no fue respondida, probablemente por la falta de dichos expedientes.

⁷ Ver nota precedente.

colmillos afilados. Ante el pleonismo de un gótico *invernal*, el gótico *tropical* le parecía, quizás, un oxímoron.

Es posible que, a pesar de él, Mutis quedara impresionado por las reservas de Buñuel. En efecto, parece que no quiere salir del canon del género más allá de la introducción de un paisaje tropical en su narración de sacrificios. Es más —contrariamente a la futura adaptación de Mayolo—, su historia permanece un poco rígida en su estructura. En resumen, la repartición de vicios y virtudes entre sus personajes sigue un maniqueísmo bastante fuerte y un tanto inverso al gótico inglés que, con una perversión todavía georgiana, subvertía la moral victoriana naciente.⁸

Si parece que el resultado le da la razón a Buñuel, el siguiente argumento de Mutis va más allá de la imitación del género en cuanto a sus fronteras metereológicas: “Para mí el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto. Esto puede suceder en cualquier parte [...]. Entonces, esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí” (1989).

Aquí Mutis es más surrealista que Buñuel (e incluso va a convencerlo):⁹ percibe que, más allá de un contexto geográfico (y, anticipémoslo desde ahora, de un contexto político y social), el género gótico es, antes que nada, una *antropología del mal*, como aquella que podemos percibir al leer la *Antología del humor negro* de Breton o, es más, en los testimonios de admiración de los surrealistas por el gótico inglés. Antonin Artaud, por ejemplo, traduce y adapta en 1931 el libro de Matthew Lewis, *El monje* (1796) (Artaud 1931).¹⁰ En un prefacio de 1943, Paul Éluard rinde homenaje, un poco antes que Benjamin Péret, a la primera novela negra, *El castillo de Otranto. Una historia gótica* (1796), de Horace Walpole (Éluard 1943). André Breton introduce con

⁸ Sobre la moralidad victoriana, confróntese Gay 1987.

⁹ “Y para demostrárselo escribí un primer tratamiento de la Mansión. A él le gustó muchísimo. Me dijo que escribiera definitivamente el libro como obra literaria” (1989).

¹⁰ Conviene notar que Buñuel y Jean-Claude Carrière escribieron un guión basándose en la obra de Lewis. La película realizada más tarde, en 1972, por Ado Kyrrou, fue mal recibida (agradezco a Luis Ospina por este dato). Encontramos una lectura del guión (en 2009) hecha por Jeanne Moreau en este sitio: <<http://url1.ca/ogsm1>>.

el título “Situación de Melmoth”, la obra de Charles Mathurin, *Melmoth, l’homme errant* (Breton 1954).

En *Los vasos comunicantes*, Breton encomia una vez más a Lewis, Walpole y Ann Radcliffe, quien continúa la tradición con *Los castillos de Athlin y Dubayne* (1789) o *Los misterios de Udolfo* (1794):

Nada más excitante que esta literatura ultranovelesca, archirrebuscada. Todos aquellos castillos de Otranto, de Udolfo, de los Pirineos, de Lovel, de Athlin y de Dunbayne, recorridos por grandes grietas y roídos por los subterráneos, en el rincón más tenebroso de mi espíritu persistían en vivir su vida ficticia, en presentar su curiosa fosforescencia (1965: 102).

Y, sin embargo, el gótico no se queda en esta *antropología del mal*, la persistencia inmemorial del pacto de Melmoth con el diablo, sino que llega a transformarse en *crítica social*, y puede ser que Buñuel, más allá de la crítica que hemos visto, piense en esto cuando conversa con Mutis. Las narraciones, en la novela negra inglesa, de jóvenes inocentes aplastados por terroríficas máquinas escondidas en los subterráneos de las mansiones familiares, de castillos o de conventos, encarnan también las críticas del orden patriarcal, de la propiedad y de la religión. A tal punto que un semanario francés, el *Mercure Francais* del “10 thermidor” (según el calendario revolucionario) de 1797, agradece, algunos años después de la revolución, a una autora de novelas góticas por su terrorífica descripción de los crímenes de los religiosos (Le Brun 1982: 226).

Como escribe Breton acerca del *Monje* de Lewis, un vez más en “Situación de Melmoth”: “Tuvieron que concurrir en un corazón de veinte años [...] todas las brasas que el viento loco de 1789 a 1794 había reanimado en el fondo de los principales crisoles del mundo occidental” (1989: 78). O todavía:

Las ruinas aparecen tan bruscamente cargadas de significado sólo en la medida en que expresan visualmente el derrumbamiento del poder feudal; el fantasma inevitable que las ronda, marca, con particular intensidad, la aprensión del regreso de las fuerzas del pasado; los subterráneos emulan el recorrido lento, peligroso y oscuro del individuo humano ha-

cia el día; la noche tormentosa sólo transpone el ruido, apenas intermitente, del cañón (1992: 910).¹¹

Asimismo, el gótico no expresa solamente las fuerzas profundas de un deseo reprimido —que incluye también el deseo de hacer el mal—, sino también una situación histórica. Situación histórica que Mutis tiende a disolver cuando considera que se trata de hacer una obra de imaginación: “en *La muerte del estratega*, evito la precisión histórica y la biografía, porque el personaje es totalmente imaginario” (Mutis 1989) —al contrario de *La nieve del almirante*, que parte explícitamente del asesinato de Luis de Orleans— (cfr. Mutis 2011 y 2012). Sin embargo, el primero, a diferencia del segundo, está situado históricamente (en la época del Imperio bizantino de Irene). Quizás se deba comprender la oposición de esta manera: en *La nieve del almirante*, el espíritu de aventura de Maqroll (y por lo tanto la instancia narrativa) se nutre de las lecturas históricas como aquella del asesinato del duque de Orleans; en *La muerte del estratega*, la ebriedad de íconos del militar (y la imprecisión histórica de la narración) lo separa de su tiempo y lo proyecta hacia una melancolía metafísica: como en el Barroco alemán estudiado por Benjamin (2012), la historia parece transformarse en un paisaje natural marcado por el sello del Mal.¹² Aunque podamos considerar que, siendo frustradas frecuentemente las aventuras de Maqroll, tal atmósfera de *vanitas* (la historia replegada a la naturaleza) brilla con su astro negro en el universo de Mutis; uno debe, sin embargo, admitir que *La mansión de Araucaíma* sobrepasa a *La muerte del estratega* en esta suspensión apocalíptica del tiempo histórico. Como Mutis opone precisión

¹¹ N. de T. En el original: “Les ruines n’apparaissent brusquement si chargées de signification que dans la mesure où elles expriment visuellement l’écroulement de la puissance féodale; le fantôme inévitable qui les hante marque, avec une intensité particulière, l’appréhension du retour des puissances du passé; les souterrains figurent le cheminement lent, périlleux et obscur de l’individu humain vers le jour; la nuit orageuse ne transpose que le bruit, à peine intermittent, du canon”.

¹² Esta disolución de la historia recuerda las sesiones de fantasmagorías de Robertson que, a finales del siglo XVIII, transfiguraban el desfile de personajes históricos (Robespierre, Marat) en un ballet mítico y fantástico (a lado de Diógenes o la monja sangrienta) (cfr. Berdet 2013: 11-24). Precisamente Benjamin acercó los términos fantasmagoría y alegoría desde este punto de vista (cfr. Berdet 2014: 81-107 y 139-203).

histórica y creación imaginaria, una novela gótica que trata sobre el mal universal debe borrar todo contexto histórico. Ahora bien, si el gótico inglés refleja, con su grandioso imaginario, los oscuros objetos de un deseo inmemorial, también refleja el estado de la violencia de la nación inglesa entre los siglos XVII y XVIII, mientras el país participa en veinte guerras mundiales —de las cuales diez suceden en Europa—. La novela negra inglesa, cuando no se limita a la introducción superficial de un toque gótico en historias convencionales, es, antes que nada, una protesta contra un orden político (en este caso monárquico) que produce osarios. Asimismo, la novela negra encarna una protesta contra la racionalidad instrumental de la Ilustración (ya sea una versión cinematográfica, documentales destinados a ilustrar una realidad social o una tesis, como lo afirman en entrevistas Ospina y Mayolo; cfr. Acosta y Arbelaez: 7-14; Bernal: 19-24; Blanco: 31-34), racionalidad que corta peligrosamente los poderes de la imaginación, abandonando las fuerzas antropológicas del deseo y rechazando las pulsiones de muerte —asunto que presagia peligrosos retornos de lo reprimido.¹³

Sin pretender entresacar una reconciliación entre Mutis y Buñuel (que, por cierto, ya tuvo lugar; ver n. 6) sino, al contrario, elevando la posición de cada quien al grado máximo de oposición explícita, podemos comprender el gótico en su esencia precisamente como la *combinación explosiva de una antropología del mal y de una crítica social*. Mejor dicho, podemos comprenderlo como la dramatización en imágenes de una confrontación entre las fuerzas antropológicas de pasiones y la inercia de estructuras de dominación social. De esta confrontación surge un mal que el género gótico despliega a un nivel fantástico, liberándolo a lo largo de una imaginación radical.

En este sentido, el castillo más perturbador que se esconde detrás de los castillos góticos podría ser el de Silling de Sade —esto ya fue sugerido por Breton,¹⁴ ilustrado por Man Ray y analizado por Adorno

¹³ En palabras de Benjamin Péret: “En el origen de la novela negra, en efecto, hay que plasmar la revuelta contra el mundo exterior, producido por el hombre [dimensión social], y la revuelta contra la condición humana, ese fénix que renace de su propia satisfacción [dimensión antropológica]” (1952).

¹⁴ Sobre esto, ver de nuevo Le Brun, quien inspiró diferentes desarrollos en este trabajo (1982 y 2010).

y Horkheimer (1994)— castillo donde la liberación despliega toda la crueldad de la dominación social de su época, y esto sin dejar de provocar un gozo ambiguo en el lector. Comprendemos entonces por qué Mayolo y Ospina se alejan, como dignos discípulos de Buñuel, de los restos moralistas que encontramos aún, por ejemplo, en Mutis. Ángela, el personaje sacrificado de *La mansión de Araucaimía*, ya no es, en la obra de Mayolo, virgen e inocente, sino mucho más ambigua, un poco exhibicionista y voyerista, incluso perversa y zoófila, mientras que los otros personajes acceden paradójicamente a un tipo de gracia inocente en sus juegos decadentes. Mayolo y Ospina muestran también, en *Carne de tu carne* y en *Pura sangre*, el frío sadismo de algunos personajes, pero sin dejar de manifestar el desencadenamiento de las pasiones en el contexto político colombiano. Tocan de este modo la fuerza esencial, crítico-política, del gótico. Para Mayolo, *Carne de tu carne* es incluso una “alegoría de la *Violencia*”.¹⁵ La mayúscula señala aquí un episodio histórico particular: el de la confrontación sangrienta de los conservadores y los liberales entre 1949 y 1957.¹⁶ *La mansión de Araucaíma* es una “alegoría del poder”¹⁷ a partir de una hacienda del valle de Cauca donde se habla también portugués —alegoría del poder de la economía del azúcar, tanto en Colombia como en Brasil—. Las obras del gótico tropical pueden, así, ser comprendidas como alegorías fantásticas y monstruosas de situaciones políticas concretas y reales que también reflejan el desencadenamiento pulsional inconsciente, tanto en un nivel local (la *Violencia*) como en un nivel más general (las relaciones sociales de dominación colonial y postcolonial), concepción resumida por esta cita de Breton que Mayolo retoma para un libro sobre Buñuel: “Lo más admirable de lo fantástico es que lo fantástico no existe, todo es real” (2008: 79).

¹⁵ “En la película, se devoran los unos a los otros, hasta lograr una alegoría sobre la Violencia” (168). Cfr. también Valverde y Ramos: 8-17; y Valverde: 18-21.

¹⁶ Para una interpretación detallada de la Violencia en *Carne de tu carne*, cfr. Martínez: 63-78. Para una interpretación que compara las obras de Mayolo, Vallejo y Ospina respecto a la violencia, cfr. Gómez: 281-299.

¹⁷ “*La mansión de Araucaíma* is an allegory about power, about the house that represents the State, [where] an innocent arrives and is exterminated” (Madrid Benítez).

Tal concepción del gótico nos autoriza a integrar al escritor Andrés Caicedo como precursor del gótico tropical. En efecto, Caicedo había redactado los guiones que servirían de punto de partida para Ospina y Mayolo (Mayolo 2008: 78). Asimismo, Ospina y Mayolo reconocían el interés que Caicedo, director del cineclub de Cali y de la efímera revista sobre cine *Ojo al cine*, tenía por las películas de vampiros, de zombis y de serie B como por las películas surrealistas húngaras y otras más de autor.¹⁸ Pero, sobre todo, Caicedo era un joven suicida de la sociedad, en cuyo corazón el viento loco de las violencias sudamericanas había reanimado las brasas: no solamente la dictadura militar de Pinilla en Colombia, sino también la de Pinochet en Chile, o incluso en Brasil, Argentina, Bolivia, Paraguay, Uruguay, países en los que los regímenes políticos estaban bajo el yugo de la terrible “Operación Cóndor”, secretamente dirigida por la CIA (Dinges).

Caicedo nos legó numerosas historias que hacen un retrato surrealista y vampírico de una ciudad dividida en clases sociales geográficamente distanciadas por la segregación: Cali, cortada entre el norte burgués y americanizado (representado por una parte de la familia de *Carne de tu carne*) y un sur que vibra al son de la música popular (rechazado junto con el pueblo al principio de la película, pero presente en otras películas de Mayolo como *Cali, cálido, calidoscopio*, *Rodilla negra*, *Aquel 19* o incluso, en la película de Ospina, *Agarrando pueblo* [Caicedo 1982]). Sus cuentos sociales y demoniacos (Caicedo 2014), hacen referencia a la vez al universo gótico de Edgar Poe (como *La caída de la casa Usher* o *El retrato oval*, que se inspira precisamente del *Castillo de Rudolph* de Radcliffe) y a Howard Lovecraft, renovador satánico de la novela de horror inglesa,¹⁹ dos autores que admiraba. En las historias a la vez terroríficas y críticas de Caicedo se mezclan, en el transcurso de un gozo

¹⁸ Sobre Andrés Caicedo y la revista *Ojo al cine*, cfr. Arbeláez: 159-165; Romero y Ospina 1999: 13-19; y Romero 2000: 62-66. Sobre todo este periodo, ver la excelente obra que retrata a detalle, y con un material rico en archivos, la historia de la vanguardia cinéfila de Cali: González Martínez 2014.

¹⁹ Acerca del cual escribió una obra entre 1927 y 1936 (Lovecraft 1969). Lovecraft escribe un libro titulado *El horror sobrenatural en la literatura* (1927-1936), donde expone la evolución de la novela gótica a partir del gótico inglés (Walpole, Radcliffe, Lewis y Maturin); cfr. Sullivan: 272.

sádico aún mayor, una delectable pulsión del mal y de las estructuras sociales incendiadas.

Andrés Caicedo representa un caso límite que nos obliga a abrir una serie de problemas metodológicos. Si seguimos la concepción surrealista del gótico como atmósfera, la estética que le es propia (tanto literaria como cinematográficamente, ya que es el autor de guiones y de críticas filmicas) podría hacer de él un precursor inesperado del gótico tropical. Pero desde el punto de vista de la historia del arte, que interpretaría tal género como uno menor, el fundador lógico sería más bien Álvaro Mutis, aunque su narración no contenga una crítica social muy explícita. Se plantea entonces la cuestión, más allá de las declaraciones de sus autores, de saber lo que es el gótico tropical para nosotros hoy en día. Si el género constituye de entrada una categoría retroactiva, no hay razones para no extenderla histórica o geográficamente, como lo propone por ejemplo Juana Suarez que quiere incluir la película de horror brasileña o caribeña (de Martinica o Cuba) (2014a: 61-82; 2014b: 24-37; 2009: 139-162). Pero, en cuanto a literatura, ¿deberíamos de incluir también esta versión brasileña del siglo XIX, que introduce la decoración gótica de mediocres novelas inglesas por hacer sus historias sentimentales un poco más picantes (Guardini T. Vasconcelos: 95-114)? ¿Cuál es el criterio para extender o no el género del gótico tropical, y cuál sería el objetivo de tal clasificación que puede incurrir en reducirse a una colección de mariposas sin más fosforescencia? Esta pregunta desemboca en un conjunto de problemas metodológicos que abordaremos en otro momento.

Conclusión

Como conclusión provisional e irónica, a la manera de las películas de serie B, utilizaremos un aforismo de Adorno como el epitafio que podríamos escribir sobre la tumba del gótico tropical —sabiendo que su sepultura está siempre lista para reabrirse y denunciar los horrores del siglo:

Hasta el árbol que florece miente en el instante en que se percibe su florecer sin la sombra del espanto; hasta la más inocente admiración por

lo bello se convierte en excusa de la ignominia de la existencia, cosa diferente, y nada hay ya de belleza ni de consuelo salvo para la mirada que, dirigiéndose al horror, lo afronta y, en la conciencia no atenuada de la negatividad, afirma la posibilidad de lo mejor (2004: 29-30).

Lo que la dialéctica negativa de Adorno, transformada en moral mínima, nos enseña aquí, es la misma lección que la de los personajes epistemológicos del “traperero” (Walter Benjamin) y de Atlas (Aby Warburg) que deberemos abordar más tarde para sobrepasar los problemas metodológicos planteados por el gótico tropical. El gótico tropical retrata un paisaje de horror donde todas las relaciones sociales parecen condenadas, e incluso el amor sucumbe ante pulsiones incestuosas y alianzas políticas mortíferas. Sin embargo, mantenerse en este horror, en este monstruoso vertedero de monstruos, permite, una vez que la mirada se acostumbra a la oscuridad, detectar una pepita que no habíamos visto al principio como un astro imprevisto: esta pepita es, quizás, la sobreviviente de la negatividad más oscura, la posibilidad de un mundo mejor, aquella, en el mundo colonial de los *conquistadores* como en el mundo postcolonial de la Operación Cóndor, de la emancipación de los vencidos de la historia. Pero esto es, precisamente, otra historia...

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, JAIME y RAMIRO ARBELÁEZ. “Entrevista con Carlos Mayolo”, en *Arca-dia va al cine*, núm. 6-7, junio-julio 1984: 7-14.
- ADORNO, THEODOR y MAX HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta, 1994.
- ADORNO, THEODOR. §5, que empieza con un verso de Fausto: “Hacéis bien, señor doctor”, en *Minima Moralia*. Madrid: Akal, 2004: 29-30.
- ANDRÉ, JACQUES. *L’Inceste focal dans la famille noire antillaise*. Paris: PUF, 1987.
- ARBELÁEZ, RAMIRO. “La revista *Ojo al cine*, una mirada treinta años después”, en *Nexus*, núm. 2, 2006: 159-165.
- ARTAUD, ANTONIN. *Le moine (de Lewis)*. Paris: Denoël, 1931.
- BENJAMIN, WALTER. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- BERDET, MARC. *Fantasmagories du capital. L’invention de la ville-marchandise*. Paris: La Découverte, 2013.

- BERDET, MARC. *Walter Benjamin. La passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.
- BERNAL, AUGUSTO. “Luis Ospina: entre-vista al desnudo. Caliwood Babilonia”, en *Arcadia va al cine*, núm. 17, nov.-dic. 1987: 19-24.
- BLANCO, DESIDÉRICO. “Entrevista con Carlos Mayolo y Luis Ospina”, en *Hablemos de cine*, núm. 71, abril 1980: 31-34.
- BRETON, ANDRÉ. “Prefacio a Charles Robert Maturin”, en *Melmoth, l’homme errant*. Paris: Le Club français du livre, 1954.
- BRETON, ANDRÉ. *Los vasos comunicantes*. México: Joaquín Mortiz, 1965.
- BRETON, ANDRÉ. “Situación de Melmoth”, en *Magia cotidiana*. Madrid: Fundamentos, 1989.
- BRETON, ANDRÉ. “Situation de Melmoth”, en *Œuvres Complètes IV*. Paris: Gallimard, 1992.
- CAICEDO, ANDRÉS. *¡Que viva la música!* Bogotá: Plaza y Janés, 1982.
- CAICEDO, ANDRÉS. *Cuentos completos*. Bogotá: Alfaguara, 2014.
- COLINA, JOSÉ DE LA y TOMÁS PÉREZ TURRENT. *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*. México: Joaquín Mortiz / Planeta, 1986.
- DINGES, JOHN. *Operación Cóndor: Una década de terrorismo internacional en el cono sur*. Santiago: Ediciones B, 2005.
- ELJAEK RODRÍGUEZ, GABRIEL ANDRÉS. “Transilvania-Cali-Bogotá: ‘Tropicalización’ en tres películas de horror colombianas”, en Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé (dir.). *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012: 163.
- ÉLUARD, PAUL. “Prefacio a Horace Walpole”, en *Le château d’Otrante*. Paris: José Corti, 1943.
- GAY, PETER. *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud, Vol. I-IV*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- GÓMEZ, FELIPE. “La violencia y su sombra. Asomos al género del horror en el cine colombiano: Vallejo, Mayolo, Ospina”, en Díaz-Zambrana Rosana y Tomé Patricia (dir.). *Horrofilmico. Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2012: 281-299.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, KATIA. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Mincultura / Tangrama, 2014.
- GUARDINI T. VASCONCELOS, SANDRA. “Gothique tropical”, en *Cahiers du Brésil contemporain*, núm. 69-70, 2008: 95-114.
- LE BRUN, ANNIE. *Les châteaux de la subversion*. Paris: Pauvert, 1982.
- LE BRUN, ANNIE. *Soudain un bloc d’abîme, Sade*. Paris: Gallimard, 2010.
- LOVECRAFT, HOWARD P. *L’épouvante et le surnaturel en littérature*. Paris: Christian Bourgois, 1969.

- MADRID BENÍTEZ, RAMIRO. “Carlos Mayolo: la lucidez del presente”, en *La palabra*, n. P. Print, 1993.
- MARTÍNEZ, MARÍA INÉS. “Incesto, vampiros y animales: La violencia colombiana en *Carne de tu carne* de Carlos Mayolo”, en *Revista de Estudios Colombianos*, núm. 33-34, 2009: 63-78.
- MAYOLO, CARLOS. *La vida de mi cine y mi televisión*. Bogotá: Villegas Editores, 2008: 91.
- MUTIS, ÁLVARO. “La mansión de Araucaíma”, en *La muerte del estratega: narraciones, prosas y ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- MUTIS, ÁLVARO. “La irresponsabilidad del viajero”, en *El papel literario de El nacional*. Caracas, 24 de diciembre 1989.
- MUTIS, ÁLVARO. *La neige de l’amiral*. Paris: Grasset, 2011.
- MUTIS, ÁLVARO. “La mort du stratège”, en *Le dernier visage*. Paris: Grasset, 2012.
- PÉRET, BENJAMIN. “Actualité du roman noir”, en *Arts*, núm. 361, 29 mayo / 4 junio 1952.
- PRECIADO, BEATRIZ. *Pornotopie. Playboy et l’invention de la sexualité multi-média*. Paris: Flammarion / Climats, 2011.
- ROMERO, REY SANDRO y LUIS OSPINA (dir.). “Andrés Caicedo y el cine”, en *Ojo al cine*. Bogotá: Norma, 1999: 13-19.
- ROMERO, REY SANDRO. “Por Ojo al cine yo regreso a mi ciudad: Lejana aproximación al Cali de Andrés Caicedo”, en *Cinemateca*, núm. 11, 2000: 62-66.
- STANGUENNEC, ANDRÉ. “L’esthétique de l’horreur moderne”, en *Les horreurs du monde. Une phénoménologie des affections historiques*. Paris, Maison des Sciences de l’homme: 2009.
- STOKER, BRAM. *Drácula*. Madrid: Akal, 2012.
- SUAREZ, JUANA. “Disyuntivas visuales: del experimento al gótico tropical”, en *Cinembargo Colombia. Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2009.
- SUAREZ, JUANA. “De casas y haciendas azucareras en el gótico tropical”, en *Carlos Mayolo. Un intenso cine de autor*. Georgina Hernández Samaniego y Enrique Ortega Pareja (eds.). Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 2014a: 61-82.
- SUAREZ, JUANA. “Tropical Gothic: Cinematic Dislocations of the Caribbean Imaginary in South West Colombia”, en *Studies in Gothic Fiction*, vol. 3, issue 2, 2014b: 24-37.
- SULLIVAN, JACK (dir.). *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural*. New York: Viking Press, 1986: 272.

VALVERDE, UMBERTO y G. ALBERTO RAMOS, “Conversaciones sobre *Carne de tu carne*” [Entrevista con Carlos Mayolo y Fernando Cruz Kronfly], en *Tráiler*, núm. 10-11, mai-juin-juillet 1984.

VALVERDE, UMBERTO. “El delirio del incesto” [sobre *Carne de tu carne*, de Carlos Mayolo], en *Tráiler*, núm. 10-11, mayo-junio-julio 1984: 18-21.

MARC BERDET

Doctor de la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne desde 2009, el Dr. Berdet es autor, en francés, de *Fantasmagorías del capital. La invención de la ciudad-mercancía* (Paris, La Découverte, 2013); *Walter Benjamin. La pasión dialéctica* (Paris, Armand Colin, 2014), y *El trapero de París. Walter Benjamin y las fantasmagorías* (Paris, Vrin, 2015). Ha coeditado, en alemán, con el Dr. Thomas Ebke, *Materialismo antropológico y materialismo del encuentro. Recorrer el presente con Walter Benjamin y Louis Althusser* (Berlin, Xenomoi, 2014). Parte del colectivo *anthropologicalmaterialism.hypotheses.fr* y editor de la revista internacional *Anthropology + Materialism* (am.revues.org), trabaja también regularmente para las revistas parisinas *Socio-anthropologie* y *Archives de philosophie*. Actualmente estudia algunas teorías culturales y urbanas de las escuelas alemanas y anglosajonas del siglo xx (Warburg-Schule, Frankfurter Schule, Birmingham School, School of Los Angeles...) en función de fenómenos culturales latinoamericanos como el cine y la arquitectura.
