



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y
HUMANIDADES
UNIVERSIDAD DE CHILE

Depto. De Literatura. Mención Literatura Hispánica 2019

Seminario de Grado: Feminismos y escrituras contemporáneas

horror Queer: Diálogo sobre la sujeción *queer* a partir de lo monstruoso en el horror.

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lingüística y Literatura Hispánica, con mención en Literatura

Profesoras Guía: Soledad Falabella y Kemy Oyarzún

Rocío Isabel Hernández Orozco

Santiago, diciembre de 2020

“I want to be heard.

I want my voice to echo through the woods, haunting lost travelers.

I want to be an unseen tale of foreboding terror.” – Gaudies Patronus

Agradecimientos

Quiero agradecer a mi madre por apoyarme en este camino tan complejo y tumultuoso, incluso cuando había momentos en que yo quería darme por vencida. Ella constantemente me impulsa a tratar de superarme y me inspira a esforzarme al máximo.

Gracias a mis amigas Monserrat, Fernando, Nadia, Valentina y Emma, por estar ahí cada vez que no entendía algo o que necesitaba apoyo moral para continuar con la carrera. Por todas las cosas que aprendí de ustedes sobre la vida y el mundo y por ayudarme a salir de mi zona de confort. Ustedes hicieron de mi experiencia universitaria una de las más enriquecedoras de mi vida.

Gracias a mis amigas y amigos de enseñanza media, sin ustedes este largo camino que comenzó hace más de cinco años no habría existido. Su amistad es un gran regalo que me ha dado la confianza para ser yo misma y, por consiguiente, para intentar este informe que ha ratos se me hizo tan personal.

Finalmente, quiero agradecerles a las profesoras Soledad Falabella y Kemy Oyarzún por todo lo aprendido en el seminario que me ayudó a definir este informe, por tener tanta paciencia conmigo durante estos años tan caóticos y por apoyar esta idea tan fuera de lo que se acostumbra en un informe de grado. Estudiar con ustedes fue un honor y un agrado y sin este seminario no creo que podría sentirme tan orgullosa del trabajo que realicé.

Título, resumen y palabras clave

horror Queer: Diálogo sobre la sujeción *queer* a través de lo monstruoso en el horror.

Palabras clave: Disidencia sexual, monstruoso, represión, teoría queer, trauma.

Keywords: Sexual dissidence, monstrous, repression, queer theory and trauma.

Resumen

Este trabajo es el Informe Final de una investigación que tuvo por objetivo analizar críticamente y desde la teoría literaria, especialmente la feminista, cómo ocurre la constitución de sujetos *queer* en la literatura de horror. Este análisis fue hecho a modo de diálogo filosófico pues lo *queer* carece de una forma reglamentada y el uso de tres personajes me permite hacer un análisis complejo desde las diversas perspectivas que yo misma he desarrollado a lo largo de mi vida. Mi hipótesis de trabajo durante la investigación fue que la constitución del sujeto *queer* ocurre por medio de la identificación del discurso de las obras con lo monstruoso, es decir desde su condición como aquello que debe permanecer en el margen de la sociedad. Por medio de un diálogo entre tres personajes especulares, que encarnan tres aspectos que en su conjunto constituyen una sola subjetividad, me propuse analizar críticamente el horror, lo monstruoso y su relación con el sujeto *queer*. Primero Prometeo presenta su análisis desde la perspectiva literaria; en segundo lugar, Perséfone presenta la perspectiva social respecto de la literatura; y, finalmente, Hyde analiza desde el trauma que informa dicha literatura.

Índice

Cap. 1: Introducción	pág.6
Cap. 2: La Obra	pág.10
Acto I: Diseño de Guion (o Marco Teórico)	pág.17
Acto II: The horror	pág.28
Acto III: El Espejo	pág.35
Acto IV: La Cadena	pág.45
Acto V: Liberación	pág.54
Capítulo 3: Conclusiones	pág. 56
Referencias Bibliográficas.....	pág.60

Capítulo 1: Introducción

“[...] if you want to make a human being into a monster, deny them, at the cultural level, any reflection of themselves” (Díaz, Junot)

En el siguiente documento cuestioné la relación entre el género del horror y su incidencia en la comprensión y formación de los sujetos *queer*, comprendiendo que la relación se ha hecho tanto sobre literatura como el cine de horror, principalmente con la figura del vampiro. El objetivo de mi investigación fue desarrollar un diálogo filosófico en el que investigué este problema tanto desde la teoría como de la escritura. Para ello, construí un escenario donde, por medio de un diálogo entre tres personajes complementarios, desarrollo un discurso teórico-investigativo *queer* que ilustra el ciclo desde la identificación con el monstruo hasta la constitución del sujeto. Así, haciendo uso de la teoría del performance y la fuerza actancial de las palabras creé un escrito donde debaten Prometeo, Perséfone y Hyde, quienes representan perspectivas complementarias respecto al horror, lo monstruoso y su relación con el sujeto *queer*.

Mi hipótesis de trabajo fue que para lograr ser “visibles” en lo social, los individuos *queer*, considerados “raros” o inaceptables en la sociedad, se reapropian de lo monstruoso para constituirse y poder ser visibles y libres en la sociedad. Así es que surge la subjetividad *queer*, y uno de los escenarios donde ocurre esto es en el género literario del horror.

Como tal, esta investigación se enmarca en una discusión teórica sobre literatura, cine, homoerotismo y lo monstruoso, donde se vincula el género del horror con el trauma. Ya en 1994, la investigadora Talia Schaffer hace la relación entre el horror como modo de expresar el trauma y la experiencia *queer* en su libro "A Wilde Desire Took Me: The Homoerotic

History of Dracula” donde señala que la vida de Bram Stoker como un homosexual escondido durante el juicio por sodomía de Oscar Wilde influenció notoriamente su obra *Drácula*. También, Henry M. Benshoff, crea una genealogía de las alegorías *queer*, realizando una cronología sobre la evolución de éstas en el cine en su texto “*Monsters in the closet.*” y el académico inglés Richard Dyer, en 1988, analiza la similitud entre el vampirismo y la homosexualidad en “*Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism*”, por nombrar unos pocos. De este modo podemos ver que la asociación del sujeto *queer* con el monstruo del horror no es nueva, sino que tiene una larga historia de discusión académica, sin embargo, en cuanto a la academia chilena estos análisis son mucho menos frecuentes.

Ahora bien, Como modo de análisis, creé un diálogo filosófico en la línea de las obras de Calderón de la Barca, donde a través de un debate entre personajes desarrollé mi investigación. Seguí, para ello lo postulado por el crítico Mijaíl Bajtín en relación al dialogismo en *Problemas de la Poética de Dostoievski* (1929). De esta manera, Prometeo, Perséfone y Hyde discuten de forma dialógica, es decir “*no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias... esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento ... y hace participante, por lo tanto, también al observador.*” (Bajtín, 32-33). En suma, su discusión me permite como autora explorar diversos puntos de vista a la vez que le permite al lector participar por medio de alguno de los mencionados personajes.

Consideré pertinente usar un formato creativo donde se da una discusión de voces donde la diversidad puede aparecer. En este caso, esta diversidad de voces logra complementarse

especularmente entre sí, exponiendo las ideas en torno al tema de la tesis: lo *queer*, lo monstruoso, el horror y las subjetividades que se constituyen en estos escenarios.

Por lo tanto, dado que se trata de una discusión sobre lo *queer*, es decir, dado que el tema central busca romper con la norma en un ciclo de cambio constante (*Gender Trouble*, 161-162), el modo de análisis más provechoso para desarrollar estas ideas también debe alejarse de lo tradicional y entrar a lo performático, para así valerse también del poder actancial del lenguaje, las experiencias personales de su autora, así como de la historia performática de la comunidad *queer*.

En esta línea, tenemos ejemplos chilenos de cómo el performance es el medio discursivo más apropiado para la problematización *queer* y también para el movimiento feminista contemporáneo. Tenemos a las recordadas Yeguas del Apocalipsis creadas por el escritor Pedro Lemebel y el artista Francisco Casas en 1998. Otro gran acontecimiento performático fue la presentación de la actriz Patricia Rivadeneira en 1992 crucificada con la bandera chilena. Luego, están los performance, videos y charlas de la artista escénica Hija de Perra (2013). Finalmente, tenemos la performance de “un violador en tu camino” del colectivo feminista Las Tesis (2019). Todo lo cual señala que, tanto en el feminismo como en la diversidad sexual, Chile tiene una poderosa historia performática a la que considero importante rendir tributo con una tesis creativa.

De esta forma llevé a cabo una práctica creativo-escritural *queer*, que se hiciera cargo de “encarnar” o “incorporar” (*embodied writing*) una discusión que es no tradicional tanto en su contenido como en su forma. Para mí, esto fue necesario porque el término *queer* en sí

mismo encapsula la necesidad de subversión, de reflexión y diversificación de la norma, como reflexiona la filósofa feminista Judith Butler

If the term "queer" is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage and in the direction of urgent and expanding political purposes. ("Critically queer", 228-229)

Entonces, utilizando a cada personaje como encarnación de algunos conceptos, me permito desarrollar la discusión tanto teórica como prácticamente al hacer que los personajes vayan cambiando sus formas de pensar y de ser, haciendo así que el texto mismo sea *queer*.

Ahora bien, para poder realizar una lectura amplia de los contextos sociales, entendí *queer* como un término general para referirse a cualquier persona que sea parte de una sexualidad periférica o disidente, es decir, aquellas sexualidades consideradas anormales o antinaturales ya sean homosexuales, bisexuales, transgénero, no-binarios, entre otros. Esto pues me baso fuertemente en los movimientos *queer* de los 80 y 90 como la organización activista Queer Nation, que en su manifiesto explica "*Using "queer" is a way of reminding us how we are perceived by the rest of the world. It's a way of telling ourselves we don't have to be witty and charming people who keep our lives discreet and marginalized in the straight world*" (1990).

Por último, si bien hoy en día la academia humanista chilena se encuentra enfocada marcadamente en la escritura de *papers* y artículos (Santos, 2012) hoy sigue habiendo en las humanidades variadas prácticas discursivas tales como la crónica, la carta, el poema y los

diálogos, entre otros. Por esta razón es que, a mi razonamiento, el diálogo filosófico resultaba una forma mucho más provechosa para discutir un tema tan delicado y tan poco tratado en la academia chilena como es la sujeción *queer*. Llevar a cabo esta investigación incluyendo la escritura en cuánto a práctica discursiva resultaba necesario para lograr poner por escrito las diferentes ideas de tal forma que “encarnaran” la complejidad misma de la identidad *queer*.

Capítulo 2: La Obra

Sin más preámbulos, presento el argumento de la obra y sus personajes:

En el presente diálogo filosófico PROMETEO, Titán del conocimiento prohibido, inicia un monólogo mientras espera la llegada del águila que lo castiga sin falta cada día. Así, él pondera la relación que tiene la comunidad queer con el horror y, en especial, con los monstruos de dicho género. Para su infinita molestia, el Titán es interrumpido por la Diosa PERSÉFONE quien pasea por el Cáucaso de noche, aprovechando su momento de libertad entre su paso del Inframundo a los campos de su madre. Ambos comienzan entonces a dialogar sobre la relación de lo monstruoso, el horror y lo queer. Finalmente, HYDE, figura monstruosa de aquello que se busca reprimir, se hace presente para contradecirlos y obligarlos a confrontarse a sí mismos.

Entre Espejos (deformados): Sublimación del Esperpento

PREÁMBULO

PROMETEO, Titán de piedra

PERSÉFONE, Diosa de las flores

HYDE, Monstruo de sombras

Yace PROMETEO encadenado en una gran roca en la estéril cima del Cáucaso. La noche es fría y el sol está a horas de salir. El Titán, aburrido, se esfuerza por moverse.

PROMETEO: *(contemplando el cielo con tristeza, las cadenas crujen cuando logra moverse)*

¡Oh, Monstruos del mundo! ¿pueden ustedes comprender mi sufrimiento? ¿Pueden acaso observar en mi semblante a un ser merecedor del rechazo y castigo al que soy sujeto? Sujeto, ¿acaso puedo considerarme sujeto cuando la única alma que en mi posa sus ojos es una bestia que se deleita descarnándome? Mas algo en los confines de mi ser me dice que sí, soy comprendido, por aquellos quienes también son ignorados y malentendidos. Ustedes me verían y comprenderían mi pesar, el miedo que me mantiene atado a esta inhóspita roca.

Yo que fui castigado por entregar conocimiento prohibido a los mortales y ustedes cuya mera existencia es conocimiento prohibido, relegado a los más oscuros rincones del saber. ¿Puede ser que en su saber yace la clave de mi libertad? Así mis ojos vagan a los monstruos del horror y veo como se relacionan con las audiencias *queer*. Como se ven reflejadas en ellos y pienso, ¿es el horror aquello que os contiene? ¿o es aquello que os hace libres? Para las comunidades Lesbiana, Gay, Bisexual, Transexual y otros (LGBT+ de ahora en más) parece que esta prisión del horror se transforma en un espacio abierto de discusión de todo tipo de temas subversivos, un espacio donde poder hablar sobre su existencia sin miedo al castigo. Ocultarse en lo monstruoso es la clave para ser libre.

Entra PERSÉFONE vagando pensativa por el Cáucaso, se pausa al escuchar una voz profunda suspirar y lo interrumpe:

PERSÉFONE: Disculpa la intrusión amigo mío, pero otros han hablado en el pasado sobre los monstruos escondidos entre los mortales. En *Monsters in the closet*, Harry Benshoff describe la relación entre el cine de horror y las alegorías homosexuales, incluyendo las formas en que dichas alegorías evolucionan de forma según el público se desensibiliza de ciertas imágenes de horror. Asimismo, el doctor en literatura hispánica Daniel Breining en su texto de 2002 *El chicano gay, su identidad y su literatura* habla sobre la dificultad de la comunidad chicana por penetrar en la literatura occidental y la forma en que la literatura chicana gay se define por tener una semiótica tipo y no por ser escrita por un chicano gay, es decir, por tratarse de textos que en su temática o alegorías tratan la homosexualidad del mismo modo que en el cine de horror el monstruo es una alegoría del clóset.

Quizás sea mejor hablar de cómo permanecer escondido afecta a los monstruos más que decir cómo los monstruos son retratados. A fin de cuentas, la literatura de horror, específicamente en Latinoamérica, carece de estos análisis *queer* pese a ser un terreno fértil para estos debates y discusiones. Piensa en cuanto ha avanzado la discusión sobre leyes que amparen a las disidencias sexuales, las leyes antidiscriminación, promulgaciones de matrimonio igualitario, entre otras, que se han vuelto más comunes en Latinoamérica en los últimos años. Piensa en el cine que ha comenzado a tomar estas historias en serio: *Feriado* (Araujo, 2014), *Azul y no tan rosa* (Ferrari, 2012), al punto de lograr filmes reconocidos por la crítica internacional como *Una mujer fantástica* de Sebastián Lelio en 2017. Piensa en que, pese a esa apertura, las agresiones homofóbicas han aumentado, lo que constituye un verdadero horror. ¿Por qué entonces la academia humanista chilena no ha hecho lo propio y tratado el tema cuando es claro que existen los medios y las necesidades para hacerlo? Quizá sea mera falta de interés por parte de los investigadores, pero es necesario cuestionar que las búsquedas de esta

información lleven a las crónicas de Pedro Lemebel, las performances de Hija de Perra y notas sobre relecturas a escritores muertos, no a *papers* ni ensayos hechos por la academia actual.

Se acerca a PROMETEO con curiosidad y gracia.

PERSÉFONE: Venerable titán, lo lamento, pero no pude evitar escuchar lo que decías y me pareció de lo más interesante. Razón tienes en decir que el horror ampara a la audiencia *queer*, sin embargo, no todo es bello y grácil como yo. Verás que hay, en ese amparo, una soledad y desconocimiento que mantiene las ataduras fijas. Ocultarse en lo monstruoso no resuelve el problema real: la apariencia de normalidad.

PROMETEO: (*Sorprendido, para sí*) ¿de dónde surge esta visión? (*Reconociéndola, le habla*) Equivocada eres, ninfa del bosque, pues es la soledad terrible la que aprisiona a las personas, y es la comunidad la que trae dicha y libertad. Saber que existen personas como yo, que sufren en silencio, trae camaradería.

Ahora bien, en obras como *Drácula* de Bram Stoker, *Frankenstein* de Mary Shelley o *Carmilla* de Sheridan Le Fanu

PERSÉFONE: (*Lo interrumpe*) ¿No tendrá ejemplos más recientes? Porque la relación vampiro-homosexual no es nueva ni imaginativa. De hecho, el análisis del vampiro como alegoría para el homosexual ya es analizado por el crítico Richard Dyer en "*Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism*" en 1988 y por el profesor en literatura inglesa James R. Keller en su texto del 2000 *Anne Rice and Sexual Politics: The Early Novels*. Como ve usted, un ser que debe ocultarse en las sombras por sus apetitos antinaturales pero que, a su vez, seduce a sus víctimas gracias a su apariencia es una

fácil metáfora para el homosexual enclosetado. Y ni hablemos del monstruo nacido sin ayuda femenina, en un acto que habla de la lucha ciencia vs naturaleza. ¿Pero no ve que estos monstruos son meras representaciones de algo más insidioso? No es necesaria la vista de un águila para notar que, al relegar a la audiencia *queer* a identificarse con el monstruo, se les vilifica y fuerza a un papel de rechazo permanente en la sociedad (*las cadenas se fijan con mayor presión a PROMETEO*).

PROMETEO: ¡¿Quién pensara en la sociedad cuando el compañerismo solitario es más confiable?! (*Exasperado, se alza y las cadenas crujen*) A nadie han de importarle las opiniones ajenas teniendo la certeza de que se es comprendido, de que el miedo propio es común y el dolor es compartido.

Entra Hyde alzándose amenazador sobre la roca, tapa la luz de la luna con su sombra

HYDE: Miren todos. Una roca deshecha refunfuñándole a una flor marchita. (*Mirando a PROMETEO*) Me pregunto qué clase de dolor se esconde en esos escombros (*Mirando a PERSÉFONE*) y qué miedo controla aquellos pétalos.

Dios nos salve si los grandes poetas de nuestro tiempo tienen su intelecto. ¿Quieren hablar de horror? ¿quieren hablar de horror *queer*? Pues presten atención a lo que el buen James Jenkins, de Valancourt Books, dijo:

la explicación tradicional para la conexión gay/horror es que era imposible para ellos [los autores] escribir abiertamente acerca de temas gay (o siquiera expresarlos, dado que palabras como ‘gay’ y ‘homosexual’ no existían en aquella época), así que las sublimaban y expresaban en formas más aceptables, usando el medio de un género transgresivo como el horror ficticio.

Como ven, niños, el vínculo con el horror parece ser la consecuencia inevitable de querer plasmar, literariamente, la existencia *queer*. No es de sorprender que dicha audiencia se sienta tan atraída por estas historias, si hasta parece que relatan sus propias vidas. ¿Y saben qué es lo mejor?

El horror *queer* es el trauma mismo (*Las cadenas se afianzan en PROMETEO*). Las experiencias de los monstruos son las propias y pronto los monstruos del mundo se alzarán y

PROMETEO: (*Lo interrumpe, enfurecido*) ¡Basta! Iros ambos y dejadme a solas con mis pensamientos. Sus ideas de comunidad y traumas me turban. Ser descarnado por la bestia es preferible a sus habladurías.

PERSÉFONE: (*Suplicante*) No son habladurías, se trata de que es imposible ser individuo sin que otra persona te inflencie en la formación de identidad. Ya lo dijo el profesor en literatura inglesa Frederick L. Greene: “*Our identities, how we recognize ourselves and are recognized by others, is ... an articulation of historical demands on an already discursively mapped body. The most deeply experienced and personal sense of individuality and interiority is always already social*” (331). Por ende, es imposible ser sujeto *queer* si los únicos modelos son criaturas viles

HYDE: (*La interrumpe alzándose sobre ella*) ¡Pero son estas criaturas las únicas capaces de romper esas cadenas! Tratar de ganar la aprobación de quien te encadenó en primer lugar es ridículo e imposible, la profesora en filosofía Joyce Trebilcot lo explica en su propio texto:

Victim’s Guilt. That my very identity [...] means that I must be perpetually in a state of guilt and shame. [...] I am super motivated to try to please them (even knowing I cannot) and I

am busy-busy-busy trying to escape them, trying to please them, and punishing myself -too busy and too battered, they hope, to get calm and get organized and get guts enough to effectively resist. (32-33)

Creer que podemos ganar su respeto es una herramienta más de opresión para asegurar que no podamos alzarnos como sujetos ¿Acaso no es preferible morir de pie que vivir encadenado?

PROMETEO: (*Perdiendo la paciencia*) si los hados me advirtiesen de estos peligros por reflexionar a los vientos, libre sería ahora de aquestos intrusos.

PERSÉFONE: Si no te gusta escuchar nuestras ideas, ¿por qué te interesa hablar sobre el horror *queer*? Divagar sobre tu dolor no lo aminorará, tan solo te recordará lo solo que estas aquí, sin alguien que te escuche.

PROMETEO: ¿Por qué?... porque ¿qué otra cosa haría? Aquí me hallo cada día, triste, mudo y pensativo, cuestionando si no ha habido algún alma en la tierra que escribiera estos mis pesares, mi soledad y mi inexistencia. Sois los primeros en escuchar mi voz en siglos, y lo primero que habéis hecho es cuestionar mis palabras, ¿qué me depara el mundo si mi pensar ya no es verdadero? Pensé por un breve instante que mis cadenas cederían si vislumbraba la verdad sobre estos monstruos, pero con cada palabra que sale de vuestros labios, ellas se ciñen más a mí. ¿De qué sirve hablar sobre esto? (*Desanimado, se deja caer al piso*)

HYDE: (*Baja de la roca*) Es necesario hablar del horror *queer* porque la experiencia *queer* implica miedo cuando se vive en un mundo en que ser homosexual es una marca de *Algos*, dolor y pena.

ACTO I - Diseño de Guion (o Marco Teórico)

La noche avanza y PROMETEO teme que ya no podrá deshacerse de PERSÉFONE y HYDE hasta que llegue el águila, por lo que decide complacerlos y comenzar la discusión esperando que lo entretengan con sus ideas sobre los monstruos queer.

PROMETEO: (*Sentándose, mira a PERSÉFONE y HYDE*) Muy bien, hablad entonces. Pero dejaré en claro ciertas cuestiones si os parece correcto. Viendo que mi principal deseo con esta reflexión es ver la relación entre el horror y su influencia en la sujeción de los sujetos *queer*, me parece de suma importancia plantear parámetros que sirvan de ejes conceptuales sobre los cuales apoyar la discusión, de modo cual todos podamos comprender las mismas cosas. Para comenzar me gustaría definir horror. Si bien, de acuerdo con la Real Academia de la lengua española, el horror se define como un “*Sentimiento intenso causado por algo terrible y espantoso.*” o una “*Aversión profunda hacia alguien o algo*”, y sin duda hay cientos de personas que estarían de acuerdo en que el horror es principalmente un sentimiento de miedo extremo, es necesario comprender qué significará para nosotros en el contexto de un análisis literario.

En palabras de la profesora de literatura y filosofía, Margarita Cuéllar, el horror:

nace de la aprensión que sentimos frente a la oscuridad la presencia del mal que suponemos habita en ella. En esta medida considero que la palabra horror es más apropiada para hablar del contenido de las películas ya que el terror se ajusta a lo que siente el espectador frente a lo monstruoso del cine de horror. (227)

De este modo, el horror es aquello que busca generar angustia, miedo, suspenso y ansiedad en su público, en lugar de generarlo por accidente o como segundo objetivo. Es así como la

obra pretende asustar por medio de descripciones que dan paso a la incertidumbre y desolación o imbuyendo al lector en un viaje psicológico que lo invite a la paranoia, ambos componen horror pues ambos hacen uso de las ansiedades del público para causar terror.

Como señala el erudito en horror, Mathias Clasen en su paper “Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories” publicado el 2012, lo monstruoso, y la figura del monstruo, es central en la iconografía de horror pues desde lo monstruoso emana el miedo, la ansiedad y el suspenso de las obras (223-227). Pienso entonces que la presencia de un ‘otro’ entendido como un ente maligno, sea este físico o delirio mental que afecta la psique de los protagonistas, permite que la obra sea más que un libro de suspenso y lo transforma en una experiencia personal e individual.

Y, si bien el monstruo en sí se define según distintos criterios, varios de éstos son encarnaciones de lo monstruoso. En nuestro caso, nos atenderemos al filósofo Noël Carroll, quien establece en *Filosofía del terror o paradojas del corazón* los siguientes criterios para definir al monstruo: primeramente, debe ser un ser que nazca fuera de las convenciones científicas reinantes (48), es decir, su creación debe escapar lo que se entiende como natural según su contexto. Segundamente, esa existencia que desafía a la ciencia debe ser vista por la audiencia como peligrosa e impura (53): no basta con que sea antinatural, debe existir una razón para creer que es maligno. Y, finalmente, para que sea impuro el monstruo éste debe ser “*categorialmente contradictorio, incompleto o carece de forma*” (44).

De modo que un híbrido como un vampiro o un hombre lobo o una criatura de forma anómala e indescriptible como Yog-Sothoth, el dios cósmico del autor de horror H.P. Lovecraft, es impuro por ser siniestro ante la audiencia a la vez que es peligroso.

HYDE: Y lo siniestro es de suma importancia, pues es esta sensación de inquietud indescriptible la que más pavor provoca. *Lo Siniestro* del psicoanalista Sigmund Freud detalla que se comprende por siniestro o unheimlich, no sólo como algo estético, sino que también abarca lo inquietante, aquello que, desde el inconsciente, genera angustia. Lo siniestro es eso que es conocido, pero, por distintas razones, se vuelve extraño en la psique del individuo, generándole ansiedad. Resulta especialmente importante dentro de nuestro contexto porque Freud toma también el significado adosado por el filósofo Friedrich Schelling: “*todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado*” (Freud, 4).

Considero que estas palabras describen perfectamente al monstruo *queer* en tanto se trata de una criatura cuyas...desviaciones de la norma implican un secreto que jamás debió revelarse. Más aún, ateniéndonos al análisis de Freud sobre el concepto, podemos añadir que lo siniestro es también aquello que genera atracción y repulsión, miedo y familiaridad, al mismo tiempo (*Lo Ominoso*, 224-225). De este modo, el concepto se apega mucho más al monstruo por tratarse de una criatura que es atrayente para su víctima pero que, dentro de dicha atracción, genera terror y ansiedad. Es especialmente evidente su importancia en el tema cuando recordamos que, para el mismo Freud, lo siniestro debía además tener la característica de ser algo que se ha reprimido, como un miedo sexual, un complejo infantil o una creencia desechada.

PERSÉFONE: Maravilloso, pero para hablar de monstruos es necesario hablar de la represión. Me he de valer de los conceptos descritos según el profesor de estudios de cine Robin Wood y el ya mencionado Sigmund Freud pues resultan muy esclarecedores.

Primeramente, la represión según la define Freud es cuando “*El «yo» se siente amenazado*

por las exigencias de las pulsiones sexuales y se defiende de ellas mediante unas represiones que, empero, no siempre alcanzan el éxito deseado, sino que tienen por consecuencia amenazadoras formaciones sustitutivas de lo reprimido” (“Cinco conferencias sobre psicoanálisis”, 213), es decir, se trata de un mecanismo de defensa que se asegura de mantener los impulsos inaceptables o inmorales escondidos en el subconsciente, aunque a veces esta represión puede manifestarse de otras maneras similarmente inaceptables.

Ahora bien, como explica Freud en “Beyond the Pleasure Principle”, la represión ocurría en etapas, con cada etapa diferenciando el momento de la represión. La primera etapa es la represión primaria: consiste en que al representante físico (o ideológico) del instinto se le niega la entrada en la conciencia (610-611). Asimismo, existe una etapa secundaria de represión: la represión propiamente dicha, la cual afecta los derivativos mentales del representativo. Freud distinguía ambas etapas en base al momento en que ocurre la represión, en el primer caso ésta ocurre antes de que manifieste el instinto en el consciente, mientras que en el segundo caso el instinto ha sido consciente antes de ser reprimido (611).

Luego también explica Freud en “The Ego and the Id” que, cuando se internaliza, la amenaza de castigo relacionada a la ansiedad que surge de la represión primaria puede conducir a dicha ansiedad a tomar la forma del Superego (28 y 34), la cual intercede contra los deseos del Ello (que es precisamente la que trabaja bajo principios de placer). De este modo, tenemos una pugna entre los deseos básicos, representados por el Ello, y las normas morales aceptadas socialmente, representadas por el Superego, que terminan por causar ansiedad, miedo y alienación en el individuo *queer*.

Wood por su parte define en su libro *Robin Wood on Horror Film: Collected Essays and Reviews* dos tipos de represiones presentes en la sociedad, la *represión básica* que es necesaria para mantener la armonía y empatía entre los habitantes de una sociedad, y la *represión surplus* que es “*specific to a particular culture and is the process whereby people are conditioned from earliest infancy to take on predetermined roles within that culture*” (Wood, 8). De este modo hallamos que todo lo que no puede ser reprimido por el bien de la sociedad (como el hurto o el asesinato) debe ser reprimido ideológicamente por medio del condicionamiento. Naturalmente esto nos lleva a los monstruos *queer* que, en muchos casos, efectivamente reprimen una parte de sí mismos por condicionamiento social. El monstruo *queer* debe reprimir su verdadera sexualidad para adecuarse a los cánones normados y aceptados por la cultura. Estos conceptos también me llevan a los siguientes conceptos de interés: la importancia de la representación y los posibles mecanismos de sujeción.

Partiendo con el texto de la profesora y autora feminista Donna Haraway, *Las promesas de los monstruos* de 1999, en el cual postula que la representación es la voz privilegiada que habla por los demás (135). Son los hombres quienes hablan por las mujeres, los blancos quienes hablan por los negros y ellos son los dueños de cómo la realidad se presenta y representa frente al mundo. Haraway argumenta que hoy la ciencia tiene ese privilegio por la presunción de objetividad que la hace parecer superior a voces no científicas, sin embargo, esta supuesta objetividad también es parte de una subjetividad por ser creada en base a una narrativa hegemónica que ha cambiado de paradigma con el tiempo (139).

HYDE: (Interrumpiendo) Eso me recuerda a los años en que la frenología, estudiando cráneos, aseguraba descifrar la personalidad de las personas, así como sus capacidades cognitivas y tendencias criminales. Afortunadamente hoy ha caído en desuso y se la

considera una pseudociencia como la astrología, aunque no puedo negar los avances que permitió en psicología.

PERSÉFONE: Efectivamente, lo que me lleva a decir que no existe una objetividad real pues todos los paradigmas existentes se basan en la subjetividad. Sin embargo, dentro de estas visiones que pueden dar forma a la realidad, existe un sujeto cuya visión ha sido negada del campo cultural: el otro impropio o impropiable “*ese ser personal y colectivo al que la historia le ha prohibido la ilusión estratégica de la auto-identidad.*” (Haraway, 154), es decir, ese ser cuya identidad ha sido creada por la voz dominante para hacerlos un “otro” y no por quienes son el “otro”.

PROMETEO: Me temo que no comprendo, ¿cuál es la razón de hablar sobre los impropios?

PERSÉFONE: La razón es explicar por qué la representación es una cuestión tan importante culturalmente para las personas, especialmente aquellas que han sido históricamente marginadas. En general el mensaje de la representación, y de los representados, es uno de dominación y la **única** forma de irrumpir con este mensaje es por medio de conectividad, es decir, el mensaje de los impropios. Esto debido a que los mensajes de dominación solo duplican al “yo” en un proceso redundante y estéril

HYDE: (*La interrumpe burlón*) son clones de la misma historia vista una y otra y otra y otra y otra y otra y otra (*PERSÉFONE le tapa la boca*).

PERSÉFONE: (*Continúa*) mientras que los mensajes de conectividad crean colectivos de otros impropios en un proceso fértil, esto es la articulación (Haraway, 137). Y su nombre tiene mucho sentido cuando consideramos que la unión de varias narrativas en pos de que

éstas adquieran movimiento es la función de las articulaciones del cuerpo. Así, la mejor forma de generar narrativas fértiles que den paso a nuevas formas de representación es por medio de la articulación de los impropriados en esa narrativa hegemónica.

PROMETEO: ¿Y he de suponer que los monstruos *queer* son estos impropriados de los que habláis?

PERSÉFONE: Efectivamente, los impropriados, es decir los monstruos *queer*, generan entre ellos narrativas que irrumpen en la cultura y pasan a formar parte de las voces representadas, generando sus propias narrativas estériles

HYDE: (*La interrumpe*) Kore mía, estoy seguro de que así **no** es cómo funciona la articulación. La articulación, siendo un proceso de conectividad entre quienes no tienen voz, es un terreno plenamente fértil. No puede convertirse en un terreno estéril pues, al ser articulado, tiene varios puntos de unión y desunión que permiten la creación de narrativas diversas frente a las narrativas dominantes al permitir que nuevas voces contribuyan a estas nuevas narrativas, generando así un proceso infinito de narrativas diversas (Haraway, 141). Por ejemplo, en nuestro caso tenemos el horror, el monstruo, la represión y la representación, todos puntos desde los cuales podemos crear historias *queer* muy diferentes pero que, a su vez, dan cabida a narrativas no *queer* como podría ser el tema de la raza, la inmigración o la religión, por nombrar algunos.

PERSÉFONE: (*Le mira con irritación y toma una bocanada de aire*) Es usted un fastidio Hyde, pero reconozco que su definición de articulación puede servir en mayor medida para nuestro debate. Ahora bien, desde la articulación podemos abordar la sujeción, en tanto los mecanismos de sujeción pueden comprenderse como parte de la articulación misma.

La filósofa y teórica feminista Judith Butler explica en *Mecanismos psíquicos del Poder* del año 2001 que la sujeción es la noción paradójica por la cual un sujeto se constituye en su subordinación (12), es decir, un individuo marginal y subalterno utiliza estas mismas nociones para construir su identidad y alcanzar la categoría de *sujeto*. Esto sigue la línea de representación de la articulación de los impropiables, en tanto sus narrativas ayudan a la creación de una identidad en base a esa impropiedad y, finalmente, llevan a la sujeción.

HYDE: (*Negando con la cabeza, murmura*) Estoy rodeado de imbéciles. (*Sonriéndole a PERSÉFONE con sorna*) Pequeña Kore, olvidas un detalle sumamente importante cuando hablamos de sujeción: la performatividad de género. Recuerda el sagrado texto de Butler, *Gender Trouble* de 1990, en el que explica que el género es creado culturalmente, pero al mismo tiempo es el dominio de la agencia y la libertad (9,161-162). Es por medio de la performatividad que los *queer* son capaces de inventar y reinventarse. La performatividad son aquellas formas de comunicación que también constituyen un acto, y la performatividad de género es aquel discurso que puede conformar una identidad perpetuamente mutable (161). Las repetidas acciones estilizadas que conforman tu género no son una expresión de un yo oculto, son el yo mismo.

Gender performativity is not a matter of choosing which gender one will be today. Performativity is a matter of reiterating or repeating the norms through which one is constituted. (*Critically Queer*, 7)

PERSÉFONE: Si bien es cierto que la performatividad del género constituye un pilar central en la teoría *queer*, según entiendo, esta performatividad es dictaminada por los demás, no por uno mismo. Se nos enseña un modelo de género aceptable dependiendo de nuestro sexo desde

la infancia y nos dedicamos a replicarlo *ad infinitum*. Así, incluso cuando uno busca una performance distinta nos topamos con modelos ya establecidos culturalmente por lo cual, si uno viste como mujer, como hombre o como ninguno, no depende exclusivamente del individuo en cuestión decidirlo, sino que se trata de una labor comunitaria.

HYDE: puede ser, pero la comunidad *queer* también tiene sus propias reglas sobre la performatividad. Considera las *house-ballroom* que surgieron en Nueva York en los años '20 y que perduran hasta hoy. En estos edificios de la comunidad *queer* es normal ver personas compitiendo en *balls*, eventos de modelaje con categorías tales como *Executive Realness*, *Schoolgirl/boy Realness* o *Femme Queen Realness* (Paris is burning, 14:13, 13:36, 22:04). Y es en estas categorías que el trauma *queer* se hace patente: la necesidad de mezclarse, parecer ordinario a la vez que se dan señas de la diferencia.

Y por esa razón considero importante la narrativa *queer* para la formación de una realidad “objetiva”, pues el trauma *queer* permea nuestra experiencia de vida y nuestra forma de expresarnos. Esta es la adición más positiva que la comunidad *queer* y sus aliados han añadido al género: una mayor comprensión del ‘otro’. El trauma que experimentan las personas *queer* (y la relación que hay entre el trauma y lo *queer*) es la principal razón de ser mía, tuya y del horror. No hay nada que nos una más como comunidad que esa experiencia compartida de ansiedad, duda y vergüenza y que, plasmada en el papel, se rebela y nos obliga a aceptarnos como los monstruos que somos. En palabras de la profesora de literatura Laura Westengard, “*Trauma shatters established notions of normalcy, disrupting the status quo and creating an anxious flurry of discourse—steeped in gothic tropes and metaphors—that often renegotiates gender and sexual norms.*” (Westengard, 6-7), no se trata meramente del

dolor, sino de cómo ese dolor nos define y nos diferencia de los demás, permitiendo que nos hagamos un espacio propio en el mundo.

PROMETEO: cierto es, eidolon, que el sufrimiento influencia la experiencia propia, pero ¿cómo puede el martirio ser aquello que nos dé un lugar en el mundo cuando ya posemos un lugar más que adecuado en la literatura?

HYDE: Simple, terrón gagá, porque la literatura es una excusa para juntarnos. Plasmar tu dolor no basta, tienes que compartirlo y asegurarte de que los verdugos sepan que ya no tolerarás ser un mero eslabón. El trauma, cuando no te destruye, te vuelve poderoso.

PERSÉFONE: Pienso que sería preferible no tener que sufrir en primer lugar... Sin mencionar que el trauma como característica distintiva es muy reduccionista. Cambiar la imagen del monstruo es primordial para ganar ese espacio cultural

HYDE: (*La interrumpe*) ¡Inclinándose a sus caprichos! Tú quieres relegarnos a ser sumisos y abnegados ciervos de quienes nos verían morir con alegría. ¿Por qué hemos de intentar cambiar sus mentes con gentileza cuando forzarlos a aceptarnos es más sencillo e igual de efectivo?

PERSÉFONE: ¿Por qué forzarlos cuando puedes abandonar al mundo y vivir en paz sin esfuerzos? Porque la vida en sociedad es importante y replantear las apariencias del mundo para lograr unificarnos es el camino más certero a la aceptación.

HYDE: Jamás te aceptarán, sin importar cuantas veces reniegues de los tuyos sólo porque se alejan de **su** norma.

PERSÉFONE: Eso tu no lo sabes.

HYDE: He vivido años entre ellos, intentando complacerlos. Créeme, sólo se contentarán cuando tu existencia sea invisible nuevamente

PROMETEO: *(Les detiene)* ¡Basta! *(Las cadenas se aflojan ligeramente)* Si queréis pelear como críos, adelante. Pero pienso que hay mérito en ambas vuestras ideas. ¿Por qué no las discutimos con mayor detenimiento?

ACTO II – The horror

“La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft, Howard Philips)

El ambiente en el Cáucaso es frío y poco acogedor. PERSÉFONE mira a HYDE con desagrado mientras elle la mira con sorna, PROMETEO toma la oportunidad para hablar antes de que discutan de nuevo.

PROMETEO: Permitidme hablar, pues quisiera regresar a la discusión del horror. Aquellas obras que causan en sus lectores un miedo indescriptible. La principal obra de horror para mí será la escrita por el afamado autor Bram Stoker en 1897, *Drácula*. La más famosa de las obras sobre vampiros, estableció muchas de las nociones sobre vampirismo que perduran hasta hoy como el modo en que uno se convierte en vampiro, la debilidad ante la luz del sol, la necesidad de beber sangre y tener que asesinarlos con una estaca de madera.

Pues bien, lo horroroso en *Drácula* parte con las extrañas cosas que suceden durante el viaje de Jonathan Harker hacia el castillo del Conde. Desde la señora que le entrega el crucifijo para protegerse, pasando por el conductor del Conde que parece controlar a los lobos hasta la falta de espejos en todo el castillo. Estos eventos llevan directamente a sospechar de las excéntricas actitudes del Conde, como la curiosa manera de las sombras que parecen moverse solas y el hecho de que no se refleja en el pequeño espejo de Harker.

Estas sospechas solo crecen a medida que Harker interactúa más con el Conde, con la manera en que relata batallas de hace siglos o la aparente soledad del castillo, cosa que lo hace suponer que era él quien manejaba el carruaje y quien controlaba a los lobos. Todo esto llega a un punto álgido cuando Jonathan ve al Conde arrastrarse desde una ventana por el muro del

castillo como una lagartija. Es en este punto que la humanidad del Conde realmente es puesta en duda, pues ahora incluso Jonathan debe admitir lo sobrenatural de su anfitrión. Es en este capítulo que Jonathan tiene su primer encuentro con el vampirismo cuando, en un intento por escapar, se topa con las esposas-hijas del Conde y estas tratan de consumir su sangre. Aquí se vuelve aparente el subtexto homosexual de *Drácula* cuando el Conde entra furioso a la habitación y aleja a las vampiresas gritando “*¡Este hombre me pertenece!*” (Stoker, 40), señalando la posesividad erótica por Harker en un momento en que éste actúa especialmente pasivo.

Este subtexto se vuelve más patente cuando Drácula llega a Londres y se dedica a seducir a Lucy y Mina, intentando poseer y destruir a los hombres por medio de ellas “*Las mujeres que todos ustedes aman son mías ya, y por medio de ellas, ustedes y muchos otros me pertenecerán también...Serán mis criaturas, para hacer lo que yo les ordene y para ser mis chacales cuando desee alimentarme.*” (Stoker, 311), transformando a Jonathan en el único hombre que es seducido y amenazado por Drácula con la maldición del vampirismo. Esto no es casual pues, como podrían ver un lector victoriano y uno moderno, el vampirismo puede correlacionarse a enfermedades asociadas a lo desviado. Es el mal de la anormalidad que se esparce e infecta a las personas y cuyas víctimas tratan de decidir si esconder los síntomas o revelarlos a sus más cercanos, angustiados bajo la amenaza de ser rechazados por sus seres queridos.

Es fácil entonces hacer la conexión entre el vampirismo y las enfermedades de transmisión sexual como el VIH o el sífilis. En el caso del sífilis, según señala la crítica literaria Ruth Bernall Yeazell en su obra de 1991 *Sex, Politics and Science in the nineteenth-century novel*, la conexión yace en tanto el vampiro se presenta como un ser seductor, haciendo emerger el

deseo reprimido de las mujeres y corrompiéndolas. Mujeres como Lucy o las esposas de Drácula, quienes tienen una cierta libertad contraria a la aceptada en la Inglaterra victoriana. Lucy por querer casarse con sus tres pretendientes y las esposas por querer alimentarse de los hombres que visitan al Conde en su hogar, como Harker.

En el caso del VIH, tenemos una conexión mucho más potente, en tanto el VIH se transmite por la sangre, aquella sustancia de la que el vampiro se alimenta, y durante la década de los 80 fue fuertemente asociado a los hombres homosexuales. La crítica de estudios mediáticos y cultura popular, Carlen Lavigne, explica en su ensayo del 2004 *Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV* que esta conexión no es antojadiza pues los mismo miembros de la comunidad LGBT+ adoptaron la imagen del vampiro en su relación con la sangre y el VIH.

Finalmente, lo siniestro es parte de todo lo que rodea al monstruo, en ese umbral ambiguo entre lo conocido y lo desconocido. Desde el desconocido paraje en que habita su castillo, pasando por el mismo Conde quien, debido a su vampirismo, siempre parece ser lo bastante humano para seducir a sus víctimas, pero nunca lo suficiente para pasar desapercibido ante la investigación de Van Helsing. Es en su apariencia de normalidad que el vampiro se esconde y en su anormal actuar que se descubre su verdadero ser.

PERSÉFONE: Hablando de lo siniestro, H.P. Lovecraft tiene excelentes textos tratando con el miedo a lo desconocido, el miedo al conocimiento y lo que habita más allá de nuestro alcance. En su novela de 1936 *La Sombra sobre Innsmouth*, en específico, tenemos a un narrador descrito como un forastero en el mundo y pueblo que visita. Este narrador comienza la historia aislado de sus amigos, familiares y sociedad y culmina la historia aislado incluso

de sí mismo. En primera instancia, su aislamiento es voluntario pues se encuentra viajando por Nueva Inglaterra trazando antigüedades y su historia genealógica. Esto lo lleva al remoto pueblo de Innsmouth, aislado y misterioso, el lugar está habitado exclusivamente por personas de extrañas características: piel escamosa, ojos saltones que parecen no cerrarse y agallas en sus cuellos. Rápidamente se construye una sensación de paranoia al encontrarnos con otros forasteros que parecen compartir la opinión de que el pueblo y su gente son extraños y confirmar estas sospechas con el modo en que actúa y lucir de la gente. *“Las gentes aquí tenían más acentuada su deformidad que las del centro. Varias veces me recordaron, de manera confusa, algo tremendo y grotesco que no conseguí identificar. Evidentemente, la proporción de sangre extranjera era en éstos mayor que en los de los demás barrios, a no ser que la «pinta de Innsmouth» fuese una enfermedad, en cuyo caso debía estar causando estragos en este sector”* (Lovecraft, 13). Tanta es la desconfianza que un trabajador joven le aconseja al narrador mantenerse alejado de ciertas partes del pueblo por miedo a que la gente del pueblo lo desaparezca.

No resulta extraño entonces que, cuando el narrador aprende la historia de cómo los pobladores adquirieron sus peculiares rasgos físicos por medio de un borracho nombrado simplemente como viejo Zadok, ese conocimiento prohibido lo hace ser perseguido por todo el pueblo. En este punto, la paranoia se torna ansiedad certera pues el conductor del bus ha declarado el vehículo, único medio para escapar del pueblo, inutilizable. Eso fuerza al narrador a alojarse en un hotel que, curiosamente, no tiene cerrojo. Estas coincidencias que aterrorizan al narrador se confirman con la llegada de la noche y, con ella, de un grupo de cacería que intenta irrumpir en su cuarto. Así, cada oleada de perseguidores que el narrador

encuentra reafirma el horror de la historia: la hibridación de Innsmouth con los Profundos, criaturas aberrantes imposibles de comprender.

En efecto, la persecución por Innsmouth ahonda en ese miedo desde su inicio en el sentir de ladridos y groares inhumanos provenientes de las calles hasta los grupos de personas que cada vez lucen menos y menos humanos, culminando con criaturas extrañas inhumanas que parecen dirigirse al pueblo. Finalmente, cuando logra escapar hacia un puente ferroviario, el narrador puede ver a sus perseguidores: figuras que flotan, saltan, croan y bailan con piel verde grisácea, cabezas similares a peces y largas garras palmeadas. La hibridación es espantosa y, a la vez, atrayente.

Pero aún queda un horror final en la historia: el narrador descubre ser descendiente de las mismas criaturas. De pronto, el llamado del océano se hace presente, así como se remarcan las características físicas que antes no había notado en su familia. El narrador comienza su transformación en uno de ellos, su salud y apariencia empeoran, sus ojos ya no cierran y los sueños se vuelven acogedores incluso en la vigilia.

En poco tiempo pasa de ser el forastero que rehúye de Innsmouth a ser parte del pueblo y su gente. Nuestro protagonista es, efectivamente, algo siniestro que no debería existir y cuya mera existencia amenaza el equilibrio del mundo tal y como lo conocemos.

HYDE: Muy bien, pues ya que para mí la ansiedad y la angustia existencial son los pilares del horror, considero la obra *Entrevista con el Vampiro* publicada por Anne Rice en 1976 como la ideal para esta discusión. Esta obra toma varios elementos del mito impulsados por *Drácula* y los moderniza además de, curiosamente, humanizar al monstruo.

El vampiro Louis recuenta su historia desde sus últimos días como un humano y su larga travesía, tanto interna como externamente, siendo un vampiro. En este caso, la homosexualidad de los personajes no es cuestionada pues Louis siente una poderosa atracción erótica hacia el vampiro que lo convirtió, Lestat, y más tarde el poderoso vampiro Armand. Atracción que constantemente es emparejada con su desprecio a su naturaleza vampírica.

Es en esta narración que vemos que uno de los mayores horrores para Louis es ser un monstruo que debe alimentarse de sangre humana, a tal punto que durante un tiempo se alimenta solo de animales como gallinas y ratas. E incluso cuando eventualmente se alimenta de humanos, siempre es con un cargado sentido de culpa, razón por la cual lo oculta de Lestat, el vampiro que lo convirtió. Así, el horror se constituye casi exclusivamente de la criatura en la que Louis se ha convertido y la culpa que lo carcome por abandonar su humanidad para convertirse en un monstruo inmortal. Del mismo modo, una gran parte de la narración trata sobre la lucha interna que mantiene Louis por no sucumbir a su sangrienta necesidad y las consecuencias que esta vergüenza trae, se alimenta de una pequeña niña enferma y, al ser descubierto por Lestat, huye, dejando a la pequeña moribunda del mismo modo que él fue dejado por Lestat antes de su transformación. Tiempo después ambos llegan al hospital donde la niña agoniza y la llevan consigo, Lestat la transforma en un vampiro dándole de beber su propia sangre y así Claudia es finalmente concebida por ambos hombres.

Nuevamente Louis se horroriza por la transformación vampírica, considerando que Claudia era demasiado pequeña para perder su humanidad, lo cual es demostrado por la extensa crueldad de la niña, tan grande que incluso el inclemente Lestat la considera peligrosa.

Así, durante el resto de la novela vemos cómo distintos vampiros se destruyen mutuamente con tal de ganar el afecto de Louis, el más humano de ellos, mostrándonos que la importancia que Louis le da a su ética es efectivamente valorada por los otros monstruos, en un intento por acercarse a la humanidad que ellos mismos perdieron. De este modo Claudia planea asesinar a Lestat y luego Armand asesina a Claudia, rompiendo el corazón y las esperanzas de nuestro protagonista. Louis termina vagando por años por Europa y América, tratando de conectarse consigo mismo y recuperar el deseo de vivir y termina su narración advirtiendo sobre la terrible decisión que fue abandonar su humanidad.

La naturaleza del monstruo aquí se muestra entonces como algo trágico a la vez que horroroso. El monstruo es hermoso, deseado por todos e inmortal, pero el rechazo de la vida trae consigo consecuencias terribles. Louis pierde su hogar cuando ya no puede ocultar su vampirismo, luego pierde a su amante cuando desea mayor libertad y eventualmente pierde a su hija y a su nuevo amante por celos y venganza. Y es importante notar que las acciones tomadas por cada uno de estos monstruos son en extremo monstruosas. Claudia envenena y apuñala a su padre Lestat en un intento de alejarse de él para ser libre, Armand corta la cabeza de Claudia y la cose a otro cuerpo para luego arrojarla a la luz del sol que la calcina hasta los huesos y Louis en reiteradas ocasiones quema edificios enteros con personas dentro intentando escapar o vengarse. Y cada una de estas acciones es representada con el mismo horror que se muestra a Louis alimentándose de humanos, dejándonos en claro que sin importar lo etéreos que sean, estos vampiros no son menos monstruosos que el mismo Drácula.

ACTO III: El Espejo

“Hacemos nuestros propios monstruos, luego los tememos por lo que nos muestran sobre nosotros mismos.” (Carey, Mike)

PERSÉFONE nota a PROMETEO mirando al horizonte con gran preocupación cuando HYDE deja de hablar. Le Sombra trata de soltar las cadenas, pero éstas solo se afirman más al Titán, quien suelta un alarido de dolor. La Diosa habla para evitar que peleen.

PERSÉFONE: La represión, según la concibió Freud, se entiende como aquel deseo o impulso que es inaceptable para el Yo y, cuando comienza a surgir, es redirigido hacia otros instintos como un mecanismo de protección. Así, en *La Sombra sobre Innsmouth* el tema de la represión es un tanto sutil al principio, pero muy patente al final: muchos familiares del narrador sufren un mal que, tratando de negar y ocultarlo, los lleva a la locura. Un mal similar al de los habitantes de Innsmouth.

Comprendiendo esto, cuando el mismo narrador comienza a experimentar este mal, explica en sus propias palabras *“... sentía un impulso irracional a apartarme de la vida sana y ordinaria que llevaba, y a lanzarme a las tinieblas y la locura. Combatí este impulso, y mi lucha desesperada fue arruinando mi salud. Finalmente, me vi obligado a dejar mi colocación y a vivir encerrado, como un inválido.”* (Lovecraft, 37), es decir, sabiéndose parte de la comunidad de Innsmouth, el narrador hace lo posible por reprimir esos instintos llegando al punto de debilitarse físicamente. Es muy fácil entender entonces como la represión es sumamente dañina para el individuo.

Afortunadamente, el narrador logra salvarse de la locura al comprender la raíz de su mal, y aunque al principio se espanta, termina aceptando su verdadero ser y deseando compartir este

descubrimiento con su primo. No pasa desapercibido entonces el paralelo con la salida del armario, en que una persona homosexual, bisexual o trans pasa del miedo y ansiedad de sentirse atraído por el mismo sexo o identificarse con un género distinto al asignado al nacer a llegar a la aceptación y liberación que ello conlleva. *La Sombra sobre Innsmouth* entonces presenta una instancia de represión primaria, aquella que ocurre antes de que el instinto sea consciente.

HYDE: Del modo que explicas pequeña Kore, en *Entrevista con el Vampiro*, la represión es mucho más patente: Louis, siendo un vampiro, debe reprimir su deseo consciente por sangre humana y de hecho pasa un tiempo evitando alimentarse de humanos prefiriendo en su lugar beber sangre de ratas y perros. Y mientras él se alimenta de animales, Lestat se enoja con Louis por tratar de reprimir sus instintos y los de él. Louis no se alimenta de un humano en cuatro años, y cuando lo hace solo es porque el hambre y la furia le impiden controlarse por un momento e incluso así este acto le causa una gran angustia “*recordé dos cosas conflictivas y me sentí golpeado por el dolor: recordé el poderoso palpitar de su corazón contra el mío y tuve deseos de poseerlo ... hubiese salido corriendo de la habitación si Lestat no me hubiera agarrado... Pero ahora no se estaba burlando de mí; me estaba confundiendo.*” (Rice, 75). Aquí, la represión es secundaria. Louis es permanentemente consciente de su deseo y hace un gran esfuerzo por evitar sucumbir a éste. Pero también está el aspecto opuesto, el de liberarse al instinto sin consideración. Lestat es presentado así como un vampiro sádico y caprichoso “*Consumido por el odio, miraba hacia atrás. Consumido por la envidia, nada le agradaba, salvo si podía arrebatárselo a los demás; y, una vez que lo poseía, se quedaba frío e insatisfecho, sin amor por esa cosa, y entonces partía a la búsqueda de algo más: la venganza, ciega, estéril y despreciable.*” (Rice, 39), es un vampiro que busca

tener las cosas que tuvo en vida pero que, viéndose superior a quien era antes de su transformación, opta por crear caos y destrucción entre los humanos sin preocuparse por las consecuencias que le podrían traer a él o a Louis.

Entonces esta obra muestra la represión en ambos extremos, el extremo de Louis en que la represión en demasía acaba por debilitar el cuerpo y causar gran angustia, y la libertad completa de Lestat, que daña el espíritu del individuo y de los que lo rodean al poner en evidencia la existencia de lo *queer* en un mundo que lo teme y rechaza.

PERSÉFONE: Por lo que me dices sobre esta obra HYDE, en cuanto a represión social trata, podría decir que en ambos casos tenemos un tipo de represión surplus. Aquella que se hace para mantener un cierto tipo comportamiento fuera de la sociedad, sin embargo, en *La Sombra sobre Innsmouth* la represión se presenta como algo bueno pues los Profundos se preparan para saturar al mundo con su presencia y destruirlo “*Los Profundos no pueden ser exterminados jamás ... Ahora descansan, pero algún día, cuando despierten plenamente, se levantarán de nuevo ... Ese día atacarán una ciudad más grande que Innsmouth. Su intención es extenderse por toda la superficie del globo, y para ello cuentan con algo terrible que les ayudará en la lucha.*” (Lovecraft, 38) de manera que el actuar del narrador de pedir al gobierno que destruyan el pueblo se presenta como lo correcto. Dado que el pueblo se oculta para no tener que reprimirse, es necesario que alguien que sea capaz de reconocer su desviación como la aberración que es, restituya el orden moral y natural destruyendo el pueblo.

HYDE: Es importante esta comparación, Kore mía, porque en *Entrevista con un Vampiro* esa represión surplus se presenta como algo negativo, que le causa infelicidad a Louis y por medio de él a Lestat y Claudia, al punto de que todos estallan en ataques de ira y violencia

autodestructivos. Piénsalo así, Louis se transformó en un vampiro siendo un hombre lleno de culpa y angustia por lo que normalmente se convertiría en un vampiro similarmente lleno de culpa y angustia. Y esa angustia se presenta en cómo se auto reprime para tratar de encajar en esa sociedad humana a la que ya no puede pertenecer, una en que matar es incorrecto y la vida humana tiene un valor espiritual enorme. Esta represión se manifiesta en su deseo de no alimentarse de humanos y de pasar desapercibido utilizando sus poderes sólo para lo más mínimo, cosa que lo lleva a despreciar a Lestat, a quien ve como un ser cruel y arrogante que obtiene placer de ver a los demás sufrir. Louis busca entonces una comunidad vampírica, esperando que serán diferentes a Lestat pues si bien no le gusta estar solo en esta nueva existencia, tampoco quiere permanecer junto al sádico vampiro “-Los vampiros somos asesinos. - Así es como tú lo ves-. -Así es como es-” (Rice, 69). Así, Louis se reprime principalmente por el mal que le causaría a la humanidad si se dejara tentar y por el miedo espiritual que conlleva matar a otro para alimentarse, en suma, por las mismas razones que tantos *queer* son llevados a ocultar su sexualidad del mundo y, del mismo modo que Louis con la comunidad vampírica, los lleva a buscar un grupo que los comprenda y apoye.

PROMETEO: He de decir que el modo en que la represión se presenta en Drácula, toma una forma un tanto diferente. No es el Conde quien se reprime, incluso en su momento más vulnerable al viajar en barco nos enteramos de que ha seguido entregándose a su instinto. No, quienes realmente deben reprimirse en esta obra son Mina y Harker bajo el lente de represión surplus. Drácula hace su naturaleza conocida en su hogar, y tampoco la oculta en Inglaterra, pero son Lucy y Harker quienes ven el condicionamiento de la sociedad cuartar su libertad sexual. Harker por un lado, demuestra su represión durante su estadía en el castillo de Drácula “Tuve miedo de levantar mis párpados ... La muchacha se arrodilló y se inclinó sobre mí, ... Había una voluptuosidad deliberada que era a la vez maravillosa y repulsiva, y en el

momento en que dobló su cuello se relamió los labios como un animal ... cerré mis ojos en un lánguido éxtasis y esperé; esperé con el corazón latíéndome fuertemente.” (Stoker, 40).

Con el acto de cerrar sus ojos, Jonathan demuestra no estar seguro de mostrar o disfrutar su sexualidad mientras que las novias de Drácula lo seducen con su sensualidad abiertamente. Esto demuestra el contraste entre lo que se espera de hombres y mujeres victorianos, pureza y recato, y lo que los vampiros, o en nuestro caso “desviados”, hacen para corromper esa pureza.

En el caso de Lucy en cambio, tenemos a una mujer que se siente cómoda con su sexualidad en una sociedad que espera de las mujeres pureza espiritual y física. Recordemos que ella felizmente habría aceptado casarse con sus tres pretendientes si fuese aceptable para una dama y, cuando Mina la encuentra semidesnuda en la arruinada abadía, su temor no recae en la extraña bestia que creyó ver acechando a su amiga, sino en el qué dirá la gente *“Estaba llena de ansiedad por Lucy, no tanto por su salud ... sino por su reputación en caso de que la historia de lo sucedido se hiciera pública.”* (Stoker, 91). Como tal, cuando Lucy es elegida por el Conde para transformarla en vampira, parece ser un castigo hacia su actitud liberal, pero, al mismo tiempo, parece ser un reconocimiento del Conde de que ella tampoco le permite a la sociedad reprimirla. Es de importancia entonces el hecho de que Lucy muere una vez como humana al ser atacada por Drácula y una segunda vez como vampira al ser brutalmente asesinada por los hombres que la amaron en vida. No pasa desapercibido el que Lucy sea la única víctima de Drácula en la novela que efectivamente muere, mientras que Harker y Mina son atacados por Drácula, pero sobreviven y logran formar una vida juntos. Lucy es una mujer que no teme expresar su sexualidad y es castigada por ello mientras que Harker y Mina reprimen ese deseo conscientemente hasta poder formar una familia juntos y esa es su recompensa.

HYDE: Podría decir que Lucy entonces sufre un destino similar al de Claudia. Ambas, siendo mujeres que no reprimen sus deseos, materiales, emocionales y sexuales, son castigadas narrativamente. En el caso de Claudia el aspecto infantilizante hacia las mujeres también se hace muy patente. Ella tiene muchos arrebatos de ira que son vistos como berrinches por Louis y Lestat pues ven únicamente el cuerpo infantil de la vampira, sin embargo, Claudia lamenta algo mucho más allá de lo material que un berrinche podría sugerir. Ella lamenta tener un cuerpo infantil que no refleja su madurez mental, lamenta que por este cuerpo que le fue impuesto no podrá tener un compañero de vida como Louis tiene en Lestat y, por sobre todo, lamenta que todo el que la ve meramente ve una niña y no una mujer capaz de pensar y razonar como una adulta *“Sería una niña demoníaca para siempre ... su mente... era la mente de un vampiro. ... Empezó a hablar más, aunque jamás dejó de ser una persona reflexiva, y podía escucharme pacientemente durante horas sin interrupción. Sin embargo, más y más su cara de muñeca pareció poseer dos ojos absolutamente adultos; y la inocencia pareció perderse de algún modo entre muñecas olvidadas, y la pérdida de una cierta paciencia.”* (Rice, 83). Claudia sigue la línea de represión típicamente forzada a las mujeres. Del mismo modo que Lucy no puede casarse con más de un hombre, Claudia no puede expresar su deseo por no tener un cuerpo maduro. Ella es tratada como una niña por décadas pese a que su cerebro madura con el tiempo. Ni Lestat ni Louis notan estos cambios hasta que ya la ira y frustración de su situación hacen que Claudia trate de asesinar a Lestat, a quien culpa de su condición vampírica. Todo lo cual le trae repercusiones negativas cuando finalmente se encuentran con una comunidad de vampiros.

PERSÉFONE: Perfecto, entonces podemos notar como la represión individual y surplus nos lleva a los impropiables. Porque estamos de acuerdo en que el *queer* es, sin lugar a duda, un ser impropiable. Después de todo, ellos no controlan la narrativa de cómo se cuentan sus

historias, sino que deben aceptar la representación según lo decide la voz privilegiada, que a menudo no es parte del grupo impropio. La articulación es, por tanto, esencial para que los impropios generen sus propias formas de representación pues es la conexión de varias narrativas marginales que crean aún más narrativas marginales.

HYDE: Y gracias a la articulación, cuando se crean estos monstruos, nace un referente fuera del binario hombre/mujer que da paso al intermedio, un intermedio que puede ser andrógono, ángel, no-hombre o no-mujer. Y del mismo modo pasa con la sexualidad, lo hetero y homosexual da paso a lo bisexual, lo asexual y otros tipos de sexualidad, permitiendo que la articulación genere más y más conectividad. La articulación es un terreno fértil, idóneo para crear nuevas y diversas narrativas, mientras que la representación es uno estéril donde se terminan por repetir las mismas narrativas dominantes.

PERSÉFONE: (*Pensativa*) Comprendiendo la conectividad como la explicas tú... pienso que en *La Sombra sobre Innsmouth* puedo ver un caso marcado de conectividad... Tiene sentido. (*Emocionada*) ¡Si! Comprendo al fin por qué los habitantes de Innsmouth miran con recelo a los extranjeros. Es porque saben que su forma de ser no será bien vista en otros lugares, lo que indudablemente traería problemas a su pueblito “*Cuando llegaba al pueblo algún enviado del Gobierno o alguna personalidad, solían ocultar a los tipos más señaladamente repulsivos.*” (Lovecraft, 12). Y ese miedo se demuestra correcto cuando el narrador, habiendo escapado de Innsmouth, avisa a las autoridades quienes hacen bombardear el lugar con todos sus residentes dentro.

Además, cada persona de la comunidad de Innsmouth posee características diferenciadas que, a su vez, los hace parte de dicha comunidad. El mismo narrador experimenta esto cuando

comienza a soñar con reunirse con su verdadera gente “... *comenzaron a aparecer otras formas que me llenaban de horror al despertar, pero que durante el sueño no me causaban el más ligero temor...yo era uno de ellos, llevaba sus mismos adornos ...*” (Lovecraft, 37), y a medida que los sueños se vuelven más y más comunes, más comprende a los habitantes de Innsmouth y su extraña apariencia, pero esto a su vez le causa horror pues sabe que lo transforma en el “otro” que planea corromper al mundo.

El narrador efectivamente tiene un momento de despertar sexual que lo asusta y lo lleva a encerrarse hasta que se da cuenta de que es parte de una comunidad que lo aceptará con los brazos abiertos, momento en el que decide unirse a ellos en lo profundo “*Urdire un plan para que pueda escapar mi primo del manicomio y correremos juntos hacia la mágica ciudad de Innsmouth... Y allí, en compañía de los Profundos, viviremos por siempre en un mundo de maravilla y de gloria.*” (Lovecraft, 38).

PROMETEO: Me apena decir que en *Drácula* hay conectividad pues, al pasar la mayor parte de la novela solo, Drácula no es capaz de manifestar su ser de un modo que genere comunidad. Las únicas otras criaturas de la noche presentes en la obra son Lucy y las novias del Conde, Lucy queda aislada de él y sus novias aparecen meramente en su castillo. No, en lugar de una comunidad se nos presenta el peligro del aislamiento. Mientras que Drácula y sus novias tienen un santuario en el cual están a salvo, e incluso si se aleja de allí el Conde puede permanecer en relativa seguridad gracias a su experiencia, Lucy es dejada completamente sola al no tener un grupo que la guíe y apoye en su nueva existencia. En cambio, quienes en vida la amaron, pero ahora, en muerte, la aborrecen “*Me hizo temblar pensar en la mutilación del cuerpo de la mujer que yo había amado. Sin embargo, el sentimiento no fue tan fuerte como lo hubiera esperado. De hecho, comenzaba a sentir*

repulsión ante la presencia de aquel ser”, se transforman en el mayor peligro para ella. La falta de una comunidad deja a Lucy vulnerable a ser destruida de modo brutal por un grupo que ya no le tiene ninguna simpatía.

HYDE: Finalmente, en *Entrevista con el Vampiro*, no hay una conectividad propiamente tal, pues si bien los vampiros de Armand en Europa basan su seguridad en actos performáticos, siguen aferrándose a modelos binarios que impiden la formación de una comunidad verdadera. Como dice el mismo Lestat antes de que Claudia nazca “... *ellos son depredadores solitarios y no buscan más compañía que los felinos en las selvas. Son celosos de su secreto y de su territorio; y, si encuentras a uno o dos viviendo juntos, sólo será por seguridad. Y uno será el esclavo del otro, del modo en que tú lo eres mío.*” (Rice, 69). Esta descripción señala que los grupos vampíricos aún se rigen en base a jerarquías patriarcales en que un individuo debe dominar a los otros, específicamente para mantener la seguridad del grupo. Así, cuando Louis y Claudia viajan a Europa se encuentran con todo un teatro de vampiros que se rige por reglas y conductas para mantenerse a salvo y que es dirigido por Armand, el más viejo de ellos. Su articulación se evidencia particularmente en su modo de alimentarse, a plena vista de un público disfrazado como un acto teatral que les permite vivir y alimentarse a salvo sin que nadie sospeche sobre su verdadera naturaleza “*los carteles arrugados de vampiros baratos con los brazos extendidos y las capas parecidas a alas de murciélagos ... con toda facilidad pude percibir que el público era enteramente humano; no había vampiros en su seno, ni siquiera el muchacho que nos admitió por último en la muchedumbre*” (Rice, 169). Estos actos performativos que los mantienen a salvo también generan un sentido de comunidad que los obliga a ajusticiar a Claudia cuando se enteran de que ella intentó asesinar a Lestat. De este modo, mientras que para el vampiro Armand y los otros actores el ser parte

del grupo les mantiene a salvo, esto se quiebra cuando asesinan a Claudia, transformando a Louis del hombre pasivo a uno activo. Louis toma venganza por la muerte de su querida Claudia y quema a los vampiros responsables, rechazando de una vez y por todas, la pertenencia a una comunidad.

PERSÉFONE: Y esto nos lleva perfectamente a lo monstruoso como mecanismo de sujeción. Si Louis antes evitaba actuar por miedo a ser un monstruo, ahora que se ve a sí mismo por lo que es, es capaz de apropiarse de todo lo que lo hace vampiro y efectivamente transformarse en un sujeto con agencia. Lo mismo le ocurre al narrador en *La sombra sobre Innsmouth*, quien parte la obra buscando información sobre su familia en una búsqueda de identidad y sólo la halla al final de la obra, cuando se comprende parte de una comunidad diferente a la que siempre asumió. Y, por su puesto, lo mismo ocurre en *Drácula* con Lucy, quien sólo es capaz de ejercer su agencia plenamente cuando se ha transformado en vampira, pese a los problemas que ello le trae. (*Emocionada, abraza a HYDE*) La sujeción *queer* es, en suma, alcanzada al apropiarse del estigma que se señala contra el sujeto *queer*, al verse representado y liberado por lo monstruoso, comprendiendo que ya no es necesario reprimirse por el bien de la sociedad. Que maravilloso es finalmente poder ser uno mismo sabiendo que alguien te comprende y ampara.

ACTO IV: La Cadena.

“El asunto radical, como casi siempre, nace de la libertad, de poder elegir, para lo que previamente es preciso tener conocimiento” (Garciasol, Ramón de)

PROMETEO siente como la cadena se afloja ligeramente, el águila aún no llega, pero el sol comienza a brillar en el horizonte. Pronto su tortura comenzará y hasta entonces, se distrae cuando HYDE comienza a divagar.

HYDE: Todo esto de la sujeción y la articulación me hace pensar en la performatividad de género. La idea de que tu género es una repetición de actos que lo constituyen. En este aspecto, es notorio que la gente trans debe presentar y sobre presentar su género de un modo que la gente cis, es decir quienes se identifican con su género asignado al nacer, no deben hacer. Si un hombre cis tiene una voz más aguda, manos pequeñas o, en general, características asociadas a lo femenino, la sociedad patriarcal como mucho asumirá que es homosexual, pero se lo seguirá asumiendo hombre. Por el contrario, si un hombre trans tiene estas mismas características, será objeto de burlas y vejaciones por no “aparentar” su género en suficiente medida, además de sufrir la presión de presentar una performance de género que no es necesariamente la deseada. Así lo explica la activista trans, Eva Echo, en una entrevista de 2019 con Jacqueline Kilikita:

*"Some people think that no matter what they do, they will not pass. They think, *What's the point?* I recently spoke to a student who desperately wanted facial surgery before going to university out of fear that people would 'out' her there...the way she would look to others was eating away at her and that's really heartbreaking."* (Kilikita, 2020)

En este sentido, la performatividad de género es esencial para comprender la cultura queer porque es a través de la performatividad que, en primera instancia, se expresa la sexualidad y luego la identidad de género.

El estereotipo del hombre homosexual como un hombre afeminado surge basado en una performance de lo que comprendemos socialmente como femenino: pintarse las uñas, vestir tacones, hablar con una voz aguda, etc. Y lo mismo ocurre con las mujeres lesbianas y el uso de ropa “masculina” o cabello corto. Y esto ocurre típicamente se asocia el ser mujer con sentirse atraída por hombres y ser hombre con sentirse atraído por mujeres. Entonces, al presentarte como un hombre feminizado, la sociedad entiende que debes sentirte atraído por hombres y viceversa.

PROMETEO: De ser así HYDE, ¿qué tiene que ver la performatividad de género con la identidad de género?

HYDE: Es muy simple la verdad. La performance de género se aplica a la gente trans al cuestionar su identidad de género, por ejemplo con las mujeres trans vistiendo de acuerdo a lo que se espera de una mujer y entrenando su voz para que suene más aguda de lo que originalmente es, o con la gente no-binaria vistiendo de modo andrógino, ni masculino ni femenino, para asegurar que la sociedad no pueda reconocer a la persona como hombre o mujer.

PERSÉFONE: Hasta ahora solo apoyas mi argumento anterior. Es la sociedad y la cultura quienes determinan el tipo de performances de género que podemos realizar. Si la sociedad determina que una mujer debe usar tacones, entonces para comprender que alguien se identifica con las afecciones femeninas o como una mujer, usar tacones le parecerá correcto

y necesario para que los demás también comprendan su identidad. La youtuber trans Natalie Wynn lo explicó muy bien al hablar de la performatividad trans “*We're using cultural signifiers of femininity to prompt others to see us for what we are.*” (Wynn, 9:26-9:32), así que aun cuando se intenta crear algo nuevo, estamos perpetuando los estereotipos de género.

PROMETEO: ¿Entonces es por eso por lo que la gente trans binaria, como las mujeres trans, hacen una performance de género tan hiper femenina? Porque culturalmente, esta forma es asimilada a "mujer" y para una persona que quiere ser reconocida como tal es muy importante no ser identificada erróneamente.

HYDE: (*Emocionade*) ¡Exacto! Pero va más allá. A través de la performatividad de género se significa que alguien no se siente como un hombre o mujer, sino que hay una salida de ese binario, tal como explicaba PERSÉFONE con Haraway y los impropiables: desde el binario hay otras aristas, lo intermedio, lo opuesto y lo que está afuera. Y todo esto se representa por medio de la expresión de género que, a su vez, le permite a la comunidad *queer* generar nuevas formas de expresarse. Si al principio se entendía la homosexualidad como un “hombre afeminado” por la performatividad que se hacía, hoy se comprende la homosexualidad como una persona que se siente atraída por otras de su mismo género y su performatividad puede abarcar muchas expresiones diferentes, desde el binarismo clásico hasta lo que está afuera. Así lo vemos con la gente no-binaria, cuya performance de género no podría haber existido sin antes pasar por las performance estereotípicas.

Pienso entonces en *Paris is Burning*, un documental de 1990 sobre la cultura de los *house-ballroom*, lugares en que se reunían personas *queer*. Homosexuales, personas trans, gente

bisexual y demases, quienes en su mayoría eran personas de color (negros y latinos). En estos lugares tenían lugar los *ball*, una fiesta de pasarela en que se competía en distintas categorías y se juzgaba la performance, tanto la puesta en escena teatral como la capacidad para mezclarse en la sociedad cisgénero y heterosexual. “*In a ballroom you can be anything you want. You’re not a real executive but you look like an executive. And therefore you’re showing the straight world that I can be an executive...if I had the opportunity I could be one*” (*Paris is burning*, 14:39-14:51). La idea es pasar desapercibido en un espacio en que la disidencia no será castigada. Si todos en un *ballroom* son homosexuales, pobres y de color, vestirse con tacones, brillo o trajes de corbata y ropa deportiva sólo sirve para expresar las mil maneras en que tu identidad se construye basándote en los estereotipos de género. Es una réplica, sí, pero también es una reconstrucción hecha a la medida del sujeto *queer*. La deformación que se hace de masculinidad o feminidad le da un nuevo significado a la no-masculinidad o no-feminidad, y sólo por medio de estas deformaciones podemos llegar a nuevas construcciones de género como lo no-binario, lo sin género, etc. Ese es el terreno fértil que se adquiere por medio de la articulación, de la comunidad.

HYDE: Y, para no ser menos, la performatividad de género en *Entrevista con el Vampiro* es sumamente notoria. En primer lugar, tenemos a Louis, quien debe de hacerse cargo de su familia como el hijo mayor, sin embargo, cuando muere su hermano menor desecha esas responsabilidades, cosa que lo lleva a ser convertido en vampiro por Lestat. Y, siendo vampiro, su relación con Lestat transforma su performatividad. Pasa de ser el hombre a cargo de la familia, a ser el sumiso de la relación porque Lestat se presenta como el hombre dominante entre ambos, aunque no necesariamente masculino del modo que comprendemos estereotípicamente “*Yo sabía que lo mataría tan pronto como regresara con las llaves del*

hotel. Y lo hizo. Me senté en el carruaje observando cómo el hombre se iba debilitando y finalmente moría; su cuerpo se derrumbó como una bolsa de patatas cuando Lestat lo soltó. —Adiós, dulce príncipe —dijo Lestat—, y aquí están tus cincuenta dólares.” (Rice, 59), como se ve, Lestat es dominante pero burlesco, tiene un amor por el dramatismo y la arrogancia que lo hacen ser percibido feminizado frente al más apaciguado Louis. Esta reversión de roles luego se hace más patente cuando, temiendo que Louis lo deje, Lestat convierte a la pequeña Claudia en vampira y pasa los próximos 65 años jugando a ser una familia con ambos. Louis y Lestat cuidan de Claudia como si fuera su hija, en una dinámica donde Lestat es el padre que le enseña a cuidarse sola y Louis es la madre que le enseña a ver la belleza del mundo y se preocupa por su bienestar, además, cuando Claudia comienza a madurar y querer ver el mundo, Louis debe interceder por ella para evitar que Lestat reaccione con furia ante la rebeldía de la niña “—¡Maldita sea! —exclamó Lestat, y yo lo tomé del brazo y lo mantuve a mi lado usando toda mi fuerza. —¿Qué piensas hacer con ella? —insistí—. ¿Qué puedes hacer? Ya no es más una niña que hace lo que le decimos, simplemente porque se lo decimos. Debemos enseñarle.”, solidificando aún más su papel como la estereotípica madre, veladora del bienestar de su familia antes que de su propia felicidad.

Pero en el caso de Louis, esta performance se basa señaladamente en su trauma. Un trauma con el que muchas personas *queer* pueden identificarse. La sensación de alienación, aislamiento, confusión sobre la propia identidad y vergüenza internalizada. Tener que ocultar una parte tan integral de tu identidad genera trauma: desconfianza, vergüenza y angustia. Esto se refleja en Louis en tanto toda su existencia como vampiro se ve afectada por el trauma de ser un monstruo. “*Esa pasividad mía ha sido el meollo de todo, el verdadero mal. Esa debilidad, esa negación a comprometer una moralidad estúpida y fragmentada, ¡ese orgullo espantoso! Debido a eso, permití que me convirtieran en lo que*

soy, cuando sabía que estaba mal. ... ya no soy más esa criatura pasiva, débil, que ha tejido mal tras mal hasta que la telaraña se volvió tan vasta y densa, mientras que yo sigo siendo su ridícula víctima.” (Rice, 239), claramente Louis adopta el papel pasivo en su relación con Lestat y Claudia por temor a lo que supondrá para él, como individuo católico, tomar un papel activo en los actos de vampirismo como beber sangre humana o convertir a otro humano en un vampiro. Sin embargo, esta ilusión de superioridad moral se rompe cuando el trauma lo sobrepasa. Cuando Louis comprende que por su pasividad frente a la volatilidad de Lestat y Claudia su pequeña hija ahora ha muerto, Louis rompe su fachada y se decide por primera vez en su vida a actuar como un vampiro: quema a quienes mataron a Claudia y deja París para regresar a Nueva Orleans, donde se sentía a gusto, e incluso al encontrarse con Lestat nuevamente, Louis es capaz de mantenerse firme y no permitirle a su antiguo compañero arrastrarlo de vuelta consigo. En suma, el trauma de Louis constituye su mayor carga, pero también aquello que, por lograr superarlo, le hace más fuerte.

PERSÉFONE: Lovecraft es interesante de leer para una persona *queer* porque el horror existencial que permea a los Profundos, y a tantas otras criaturas incomprensibles para el ser humanos, no se traduce en horror para nosotros, al menos no de la misma manera.

Mientras que para Lovecraft a menudo se plantea el miedo a lo que yace más allá de la comprensión humana y la locura que surge de intentar comprender. Para el sujeto *queer*, la comprensión es liberadora. El horror viene del desconocimiento, propio y de los demás, mientras que el conocimiento da paso a la validación y liberación. ¿Cuántas veces no te has sentido confundido y angustiado por tener sentimientos que no puedes explicar y que la sociedad se rehúsa a aceptar como sanos y naturales? ¿Cuántas veces ha crecido esa

ansiedad al no poder ocultar eso que te diferencia y que te hace horrendo a los ojos de los demás?

El narrador lo demuestra claramente en su diario “*Nunca es agradable contemplar los lentos estragos que produce la enfermedad, pero en mi caso había algo más, algo sutil e inexplicable. Mi padre debió notarlo también, porque comenzó a mirarme con asombro y casi con espanto.*” (Lovecraft, 37). Pese a que el narrador tiene una idea de donde proviene el inicio de su metamorfosis, se niega a aceptar la verdad por espanto de en qué lo transformaría. El narrador se siente confundido por la felicidad que sienten en sueños con esa gente extraña pues estando desierto no siente más que asco y miedo...pero entonces los sueños le muestran la maravillosa ciudad a la que podría acceder si se aceptara a sí mismo y las pesadillas pasan a ser sueños agradables “*Cuando estoy dormido oigo y hago cosas más bien raras, y me despierto exaltado, gozoso, sin la menor sombra de temor. Creo que no debo esperar como los demás a que me venga la metamorfosis. Si lo hiciera, probablemente mi padre me encerraría en un sanatorio*” (Lovecraft, 38). El trauma lo sobrepasa al punto de que liberarse de la angustia, el miedo y la confusión es más fácil que seguir pretendiendo, y, a la larga también más seguro.

PROMETEO: Si me permitierais erar la discusión sobre el trauma, en *Drácula* se ve sutilmente reflejado en Luc y Mina, ambas mujeres víctimas del Conde, acechadas por largo tiempo antes de que comenzara a atacar a Lucy y, por medio de ella, también a Mina y los hombres de la obra. El trauma se representa como un trauma sexual en que Lucy es atacada por un depredador sin apenas comprender lo que le ha pasado pero que la hace volver a Drácula una y otra vez, algo sumamente común en el colectivo LGBT+ en tanto varios han sido abusados sexualmente en su infancia y como resultado desarrollan un

trauma difícil de superar. Además, es Mina quien sufre psicológicamente por ver a su mejor amiga sufrir una enfermedad extraña y no saber cómo obrar, y cuando ella también es victimizada por el Conde y forzada a beber su sangre, Mina se siente sucia, corrompida y avergonzada. Entonces hay dos instancias de trauma: el trauma oculto de Lucy y el trauma reprimido de Mina. *“Espero haber obrado bien al no decirle nada a la señora Westenra; nunca me podría perdonar a mí misma si algún acto mío, aunque fuese por descuido, le hubiese causado daño a mi pobre Lucy. Espero, también, que el doctor Van Helsing no me culpe a mí; he tenido tantos problemas y tanta ansiedad últimamente, que siento no poder soportar más de momento.”* (Stoker, 178), efectivamente, para Mina parte del trauma nace de sentirse responsable de cuidar de su mejor amiga y, al no poder hacerlo, la culpa comienza a mermar en su salud física y mental. Incluso estando en este estado de ansiedad, Mina por ser mujer debe atender a las necesidades de los hombres a su alrededor y embotellas sus miedos para mantener a los demás contentos, cosa que solo aumenta su trauma. Luego, cuando se entera de que ha sido corrompida por el Conde, su ansiedad estalla, llevándola al llanto *“¡Sucia! ¡Sucia! ¡Incluso el Todopoderoso castiga mi carne corrompida! ¡Tendré que llevar esa marca de vergüenza en la frente hasta el Día del Juicio Final!”* (Stoker, 300) y es que una vez que el trauma se hace presente, difícil ignorarlo más.

Creo que fueron ustedes quienes me dijeron que los sujetos *queer* a menudo deben embotellar sus verdaderos sentimientos, causando en sus pobres corazones un dolor incompañable que cala desde dentro hasta que estalla...como estalló en Louis y como estalló en el narrador de Innsmouth. Pero he aquí la diferencia, Mina aún tiene un escape: su escritura. En efecto, uno de los actos agenciales de mayor importancia en la novela de

Stoker y que le permite a Mina un ápice de libertad y terapia es su escritura, al retratar ella lo que acontece en su diario, logra reflexionar sobre lo que le pasa a ella y sus amigos y así ir superando su trauma con la ayuda de ellos. La literatura entonces toma un papel terapéutico en tanto ayuda a reconocer y resignificar los momentos traumáticos.

Pero incluso más allá de Mina, he notado que el Narrador escribe los sucesos de su transformación en un diario a modo de permitirse analizar los cambios a su alrededor, como una crónica de su metamorfosis, algo que sigue siendo catártico sin salir de su área literata como hombre. Y de un modo similar, Louis relata su vida a un entrevistador para asegurarse de que su sufrimiento y culpa sirvan de advertencia contra la tentación de volverse vampiro. Él cree que, compartiendo su trauma, otros evitarán sufrir su mismo destino. Louis, similar a una mujer, debe relegar su historia a otra persona para asegurarse de que sea vista por el mundo, y al igual que con muchas mujeres a lo largo de la historia, su narración cae en oídos sordos cuando el entrevistador le suplica que lo convierta en vampiro.

Así, el trauma se comparte en la medida de lo posible según como uno es percibido en sociedad. Para Mina escribir el diario es algo privado que solo ella debe ver, por lo que puede escribir sus más terribles pensamientos sin miedo a la censura. El Narrador debe enmarcar su diario como una observación cuasi científica para justificar la inclusión de pasajes íntimos y Louis depende de otro para contar su historia si desea hacerla pública por ser percibido como femenino frente a sus antiguos compañeros. Mas siempre que se llega a plasmar el trauma, uno comienza a notar las cadenas para luego liberarse.

ACTO V: Liberación

En el horizonte se divisan los primeros rayos del sol, pronto el águila vendrá y el castigo de PROMETEO se reanudará. Pero antes de que llegue ese momento, el Titán toma un momento para agradecer a sus compañeros por la compañía y por enseñarle a comprender a sí mismo un poco mejor.

PROMETEO: *(Sonriéndole a PERSÉFONE y HYDE)* Gracias, camaradas míos, por esta interesante charla. Veo ahora que el ser *queer* no significa la condena eterna de la soledad, sino que se trata más bien de una lucha, una lucha que debe hacerse en comunidad para llegar a quienes nos rechazan y mostrarles que nuestro ser no puede ser borrado ni ignorado por siempre. Los monstruos siempre estarán ahí para darnos su fuerza y la literatura, el teatro y el arte en general siempre serán nuestros medios para expresar nuestros males, identidades y preocupaciones incluso cuando no podemos ser nosotros mismos en nuestro día a día. Y es ese pequeño rayo de esperanza el que me permitirá enfrentar al águila hoy sin tanto pavor.

HYDE: *(Le coloca una mano en el hombro al Titán)* No es necesario que enfrentes este castigo ya más amigo mío. Porque como hemos dicho, llega un punto en que el trauma estalla y tu decisión de no dejarte humillar más te da la fuerza para liberarte. Rompe tus cadenas y hazle ver al mundo que ya no te silenciarán.

PERSÉFONE: *(Le coloca una mano en el otro hombro)* Recuerda querido PROMETEO, cuando se tiene una comunidad que te apoya y te comprende, puedes experimentar con ser tu verdadero Yo, de una manera que te sientas cómodo y libre, explorando todo lo que antes no tuviste el coraje de explorar.

Entonces algo verdaderamente maravilloso ocurrió. PROMETEO, alzándose en todo su poder, rompe la roca y con ella las cadenas. Sangre brota de él, bañando la estéril montaña, trozos de cadena aún cuelgan del Titán, fusionados con su piel por el paso del tiempo, haciendo ruido con cada laborioso paso de PROMETEO.

HYDE cacarea de risa, mutando su ser. Su sombra se alarga hasta cubrir al Titán y la Diosa, su rostro se desfigura hasta ser irreconocible y su voz retumba por todo el Cáucaso. PERSÉFONE, imitando a sus compañeros, revela su verdadero ser. Una criatura de hueso y flora, gélida al tacto, pero de una belleza atrayente, guía a PROMETEO por la oscuridad del mundo, siguiendo a su vez las risotadas burlescas de la Sombra.

El mundo tiembla y el sol se desvanece por un instante, dejando todo en una penumbra glacial.

Para cuando el sol asciende en el horizonte nuevamente y el águila aterriza en donde alguna vez hubo una solitaria roca, ya es demasiado tarde. Un árbol torcido ha comenzado a brotar de la sangre y a la distancia se escuchan tres distintivas voces discutiendo apasionadamente.

FIN

Capítulo 3: Conclusiones

Para poder reflexionar mejor sobre el informe completo, me parece necesario explicar brevemente mi proceso de creación de la obra. Para comenzar, la elección de personajes no fue azarosa. Prometeo fue elegido por tratarse del titán del conocimiento prohibido en la mitología griega, aquél que fue castigado por enseñarle a los hombres algo que no debían conocer. Como tal, en la obra él representa la curiosidad inicial hacia el horror y lo monstruoso, notado en sus varias interrupciones, tanto a Hyde como a Perséfone, para hacer preguntas. Por estas razones, Prometeo habla del horror y lo monstruoso, algo que le resulta fascinante desde su posición aislada del mundo. Pero también habla de la propiedad catártica de la literatura, de cómo escribir las experiencias traumáticas permite procesar esos sucesos para alcanzar la libertad. Por estas razones él estudia a *Drácula*, obra escrita de modo epistolar, en que los personajes pasan por situaciones traumáticas en que la posibilidad de convertirse en el monstruo es el peor destino.

Perséfone por su parte fue elegida pues su figura mitológica se presenta como una dualidad, siendo hija de la diosa de la agricultura y reina del inframundo, Perséfone es mostrada como una autoridad respetada en el inframundo a la vez que es la diosa de la fertilidad. Esta dualidad de imagen hace que Perséfone se preocupe del aspecto social de lo *queer*, ser aceptada y representada con dignidad en la sociedad, abogando por la sumisión hacia el poder dominante. Así, cuando Perséfone habla de la represión, lo hace siendo algo que ella debe hacer para mantener su imagen dual en la tierra y el inframundo. También analiza la representación, cosa que ella sostiene como un imperativo que debe ser positivo para ser aceptados en la sociedad. Ella analiza cada tópico por medio de *La Sombra sobre Innsmouth*, una obra en que el sujeto *queer* se muestra en sufrimiento por su transformación, pero no de

modo compasivo, pues el narrador se convierte en un monstruo deseoso de conquistar el mundo, reflejando así las ansiedades personales de Perséfone. El temor de ser un monstruo y que ello implique ser desterrada de la sociedad.

Hyde, siendo la representación del lado monstruoso del Dr. Jekyll, así como cada deseo denegado con el afán de mantener una reputación respetable en sociedad, se presenta aquí como aquello que es reprimido. Hyde, como el trauma que se busca ocultar, resulta mucho más combative y, teniendo una visión completamente opuesta a Perséfone, discute principalmente con ella, aunque en su diálogo también es posible notar un tono burlesco hacia Prometeo. Por estas razones, Hyde habla de la performance positivamente, pues por medio de ella puede liberarse al tomar cada insulto que se ha lanzado contra él y usarlo como una armadura, además de hablar del trauma, aquello que representa y se rehúsa a seguir reprimiendo. Por estas razones, Hyde elige *Entrevista con el Vampiro*, pues esta obra es de las más notorias del horror en humanizar al monstruo sin ignorar el mal que pueden cometer, a la vez que muestra distintas performances de género en sus varios protagonistas.

Todo lo cual me trae de vuelta a la performance mencionada durante la introducción y retomada en el Acto IV. Como diálogo filosófico, el poder actancial de la obra reside principalmente en el lenguaje de los personajes, sus voces se diferencian en primer lugar por su modo de hablar, Prometeo usa un español más antiguo que Perséfone y Hyde es mucho menos formal que ambos, y en segundo lugar por el modo en que discuten cada tema. Mientras que Prometeo actúa como un mediador entre las voces, Hyde y Perséfone se muestran como visiones en conflicto. Perséfone considera que la performance de género no es liberadora sino estereotipadora mientras que Hyde defiende su cualidad subversiva y liberadora de las expectativas ajenas.

De este modo, cada personaje logra ilustrar en mayor o menor medida el ciclo de sujeción que parte con el horror. Esto, considero, fue lo más importante y dificultoso de lograr pues cada personaje debía percibirse como una entidad separada de las otras, complementarias en su argumentación sin ser unificadas, y que pese a esto lograran llegar a un punto intermedio en algunas cuestiones. Los tres personajes terminan por crear una comunidad entre ellos, liberándose al final, mostrando cómo funciona el ciclo de sujeción analizado durante toda la obra.

Ahora, comprendiendo el proceso de creación de la obra, puedo volver a lo introducido en el capítulo 1. La necesidad de hacer esta investigación de modo no tradicional. Como ya mencioné durante la introducción, *queer* es subversión de la norma, una perpetua reinención y diversificación cuyo término mismo está en constante cambio. Y a medida que avanzaba en la escritura de la obra, más patente se hacía la necesidad de ilustrar por medio de los personajes mismos algunas de las cuestiones tratadas, así como el ciclo de sujeción que da cierre a la obra. La investigación, en suma, me llevó a ver las fortalezas y dificultades que un ensayo tradicional tiene en el campo académico, especialmente en el área de estudios *queer* y de género, lo cual a su vez me permitió una mejor comprensión de lo *queer* como teoría para expandir el conocimiento de la academia sin restarle importancia a las experiencias personales.

Lo que me lleva a las fortalezas y dificultades a la hora de escribir la obra en sí. Si bien por un lado la ilustración de la performance, el poder actancial del lenguaje, y la sujeción resultaron útiles para organizar mi análisis y definir a los personajes, hubo varias aristas de análisis que debí dejar de lado por la complejidad de incorporarlas a la obra, como la evidente

escasez de subjetividades de mujeres en las obras o los modos en que la raza podría afectar la comprensión del horror, el deseo de representación o la necesidad de comunidad.

En este sentido, espero poder realizar futuros análisis en distintos y variados formatos, ya sean o no de temática queer, pues mientras que en este caso hice uso de un diálogo filosófico, hay aún una gran variedad de formatos que podrían haber rendido reflexiones y voces diferentes respecto a los temas tratados, como la alegoría o la crónica. Sin duda estos otros formatos presentarán sus propios desafíos a la hora de incorporarlos a la academia, pero considero que su uso permitirá expandir nuestro entendimiento de los sujetos subversivos, así como del modo en que la academia chilena actual realiza sus estudios.

Finalmente, para cerrar este texto, me parece importante recalcar nuevamente que en la academia chilena y latinoamericana no se han realizado estudios abundantes sobre lo *queer*, especialmente en el ámbito literario, pese a que ha habido una apertura social considerable en los últimos años respecto a los sujetos *queer*. Por esta razón, espero que mi tesis pueda servir como punto de unión entre las organizaciones *queer* y feministas de la región y la academia chilena, viendo cómo lo performático se utiliza para analizar la complejidad de nuestra identidad en la literatura del horror.

Referencias Bibliográficas

Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Tr. Bubnova, Tatiana. Fondo de Cultura Económica de México, 1929.

Benshoff, Harry M. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the horror film*. University of Southern California, 1996.

Butler, Judith. "Critically Queer" en *Performance Studies*, pp.152-165. 2003.

Butler, Judith. *Gender Trouble*. Routledge, 1990.

Clasen, Mathias. "Monsters Evolve: A Biocultural Approach to Horror Stories" en *Review of General Psychology*, Vol. 16, no. 2, pp. 222–229. 2012

Córdoba García, David. "Identidad sexual y performatividad". Universidad Autónoma de Barcelona, Athenea Digital Núm. 4, 2003.

Cuellar Barona, Margarita - *La Figura del Monstruo en el cine de horror* en *Revista CS* núm. 2, pp.227-246. 2008.

Deerie, Bobby. "Sex and Lovecraft" en *Sex and the Cthulhu Mythos*. Hippocampus Press, 2014. Recuperado de <http://www.hippocampuspress.com/h.p-lovecraft/about-hp-lovecraft/sex-and-the-cthulhu-mythos>

Dyer, Richard. "Children of the Night: Vampirism as Homosexuality, Homosexuality as Vampirism". En Susannah Radstone (ed.). *Sweet Dreams: Sexuality, Gender, and Popular Fiction*. London: Lawrence & Wishart Ltd. 1998.

Freud, Sigmund, "Cinco conferencias sobre psicoanálisis" en: Obras Completas, Vol. XX, Amorroutu, B. Aires 9ª. Edición 1996.

Freud, Sigmund – *La represión*. 1915.

Freud, Sigmund - On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis: '*Beyond the Pleasure Principle*,' '*The Ego and the Id*' and Other Works. Penguin, vol.11. pp.147 – 184. 1991.

García, Natalia Amaya - *Lo Femenino y Lo Monstruoso* en Corpografías estudios críticos del cuerpo. vol.1 núm. 1. 2014.

González, José - *Configuración Semiótica del cuerpo terrorífico en el cine de horror* en Sincronía, no. 74. 2018.

Greene, Frederick L. "Introducing Queer Theory into the Undergraduate Classroom: Abstractions and Practical Applications." *English Education*, vol. 28, no. 4, pp. 325–339. 1996. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40172908.

Haraway, Donna - *Las promesas de los monstruos una política regeneradora para otros inapropiados/bles*. 1999.

Trebilcot, Joyce. *Dyke Ideas: Process, Politics, Daily Life*. 1994.

Kilikita, Jacqueline. "As A Trans Woman, I Understand The Pressure To Pass. But It's Holding Us Back." *Refinery29*, 19 Nov. 2020.

Künnecke, Lucas. *Blood, Sex and Vampirism: Queer Desires in Stoker's Dracula and Le Fanu's Carmilla*. 2015.

Lavigne, Carlen. *Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV*. 2004.

“LGBT Youth: Voices of Trauma, Lives of Promise” Youtube, subido por NCTSN, 23 de Julio de 2017. Recuperado en www.youtube.com/watch?v=aPV_UeEMZz0&t=681s

Lovecraft, Howard Phillip. *La Sombra sobre Innsmouth*. 1936.

Paris is Burning. Dirigida por Jennie Livingston, Miramax Films, 1991.

Podonsky, Amanda M. “Bram Stoker's Dracula: A Reflection and Rebuke of Victorian Society”. Vol. 2 no. 02. 2010.

Queer Nation. "The Queer Nation Manifesto". History Is A Weapon, en <https://www.historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>. Accedido el 22 de Diciembre 2020.

Rice, Anne. *Entrevista con el vampiro*. Alfred A. Knopf, 1976.

Santos, José. “Tiranía del *paper*. Imposición institucional de un tipo discursivo” en Revista chilena de literatura, no. 82, pp.197-217. 2012.

Sedgwick, Eve. *Performatividad Queer The art of the Novel de Henry James* Tr. Rodríguez, Víctor Manuel. 1999.

Schaffer, Talia. "'A Wilde desire took me': the homoerotic history of Dracula." *ELH*, vol. 61, no. 2, pp. 381-425. 1994.

Stoker, Bram. *Dracula*. New York: Archibald Constable and Company, 1897.

Westengard, Laura Elizabeth. *Queer Monsters Within: Trauma and the Emergence of the Gothic Discourse in U.S. Cultural Production, 1945-2011*. UC Riverside, 2012.

Wood, Robin, et al. *Robin Wood on the horror Film: Collected Essays and Reviews*. Wayne State University Press, 2018. Project MUSE.

Wynn, Natalie. "Gender Critical – Contrapoints". *Youtube*, subido por Contrapoints, 30 de Junio 2019. Recuperado en www.youtube.com/watch?v=1pTPuoGjQsI&t=459s.

Yeazell, Ruth Bernal. *Sex, Politics and Science in the nineteenth-century novel*. 1991.