

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y
LITERATURA
ESCUELA DE COMUNICACIÓN

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN
LITERATURA

ADAPTACIÓN DEL GÓTICO LITERARIO EUROPEO A LA
CULTURA AMERICANA EN LA NOVELA SALEM'S LOT DE
STEPHEN KING.

Autor: Diego Andrés Ayala Ayo

Directora: Dr. Ana Estrella Santos

Quito, 2021

Índice

1.	Introducción	4
2.	Capítulo I: El género gótico y los elementos de la novela gótica europea:	10
2.1.	El género gótico	10
2.2.	Elementos de la novela gótica europea: espacios y escenarios.....	12
2.3.	El castillo gótico	13
2.4.	Naturaleza grotesca	18
2.5.	Lo desconocido, el otro y el invasor.....	20
2.6.	Irrracional VS racional.....	24
3.	Capítulo II: cultura <i>americana</i> , y los aspectos que dan forma a lo americano	31
3.1.	¿Qué es cultura <i>americana</i> ?	31
3.2.	Aspectos que dan forma a lo americano: capitalismo y consumismo	35
3.3.	Lucha de clases sociales.....	38
3.4.	Pesimismo Vs Optimismo.....	43
3.5.	Etnocentrismo	47
4.	Capítulo III: Salem's Lot y el gótico americano	52
4.1.	El gótico americano:.....	52
4.2.	Salem's Lot:	56
4.2.1.	Novela	56
4.3.	Jerusalem's Lot:	60
4.4.	La casa de los Marsten, la versión del castillo gótico en la cultura americana	66
4.5.	Ben Mears: la visión del fuereño	71
4.6.	Arquetipos góticos en <i>Salem's Lot</i>	75
4.6.1.	El vampiro.....	76
4.6.2.	Richard Straker, the thing without a name	81
4.6.3.	Hubert Marsten, el fantasma	85
4.6.4.	Kurt Barlow, el maestro	87
4.7.	Los lugareños, un reflejo de la cultura americana	90
4.7.1.	Etnocentrismo Vs pluralismo	92
4.7.2.	Lucha de clases	100
4.7.3.	La corrupción	106
4.8.	Fe y Racionalidad	108
4.9.	El papel del héroe	114
4.10.	El pueblo fantasma	120
5.	Conclusiones	127

6. Recomendaciones	136
7. Referencias.....	139

1. Introducción

La presente disertación se enfoca en los elementos de la novela gótica europea y cómo estos se trasladan a la novela *Salem's Lot* de Stephen King. Dicha traslación transforma y adapta escenarios, construcciones y personajes con el fin de conseguir el mismo efecto que, en su momento, obras como *Drácula*, *El vampiro* y *Los misterios de Udolfo* provocaron en la Inglaterra victoriana y los lectores de la Europa de principios del siglo XIX. En el imaginario occidental la novela gótica reinterpreta la realidad, y convierte al mundo en un escenario complejo y misterioso, plagado de amenazas sobrenaturales que inquietan y perturban el orden natural de los elementos (Barella, 1994).

A pesar de la relevancia que *Salem's Lot* tiene en la academia anglosajona, los análisis que la academia ecuatoriana ha realizado sobre la obra de King no se enfocan en las influencias del gótico literario europeo, sino que se centran en la forma en la que King expone el costado menos popular de la Norteamérica del siglo XX y XXI. En Ecuador se han realizados investigaciones sobre *Drácula*, *El vampiro* y varias obras que forman parte de la tradición gótica europea, pero la influencia que este género tuvo en las novelas de King ha quedado en segundo plano. Ante la carencia de trabajos que investiguen el papel que desempeñaron los relatos de Stoker, Polidori, Lewis y Radcliffe a la hora de moldear el mito del vampiro que King adopta y adapta, la presente disertación busca demostrar la relación que existe entre la novela gótica europea y la cultura americana en *Salem's Lot*.

Por lo tanto, los objetivos que se busca alcanzar son los siguientes: analizar cómo se trasladan y adaptan los elementos característicos del gótico literario europeo a la cultura americana en *Salem's Lot*. Simultáneamente se identificarán los elementos que caracterizan al relato gótico europeo, posteriormente se observará cómo se adaptan los

elementos del relato gótico europeo a la cultura *americana* de la década de los setenta, luego se procederá a comparar el relato gótico europeo con el relato gótico estadounidense. Para conseguir este objetivo se describirá qué elementos del gótico europeo se adaptan a cultura *americana* en la novela *Salem's Lot*; gracias a esto se conseguirá demostrar la influencia del gótico europeo en la novela del autor norteamericano Stephen King.

En este punto cabe recordar que Stephen King, autor de más de 60 novelas, es uno de los escritores que más destacan dentro del género de la narrativa de horror. En sus obras convergen elementos propios del gore, los relatos policíacos y el suspense. En el imaginario norteamericano Stephen King es uno de los autores que mejor representa el crisol social y cultural de la Norteamérica del siglo XX y XXI, pues en sus relatos convergen diversos rostros de la sociedad americana. King ha sido capaz de retratar los desafíos de los estratos más humildes, y al mismo tiempo, las crisis de las clases más pudientes y situar ambos espectros en un ambiente plagado de elementos supernaturales (Nikam y Biraje, 2019). En este contexto cabe mencionar el papel que ocupa *Salem's Lot* en la obra del autor, escrita en 1975, la novela traslada el clásico relato gótico del Conde Drácula a un pequeño pueblo rural de Maine, donde los conflictos y la idiosincrasia de sus habitantes hacen que el relato supere las barreras de la típica novela de suspense y se adentre en una colorida radiografía de la sociedad americana. El conflicto entre clases sociales, etnias y puntos de vista políticos siempre ha estado presente en los relatos de King, pero en *Salem's Lot* estos conflictos constituyen la primera aproximación entre el retrato de una sociedad heterogénea y el relato gótico.

Si la novela gótica está compuesta por una red de enigmas que alteran la vida de los protagonistas (Ramos Gómez, 1988), entonces los elementos que componen la novela gótica tendrán que readaptarse a diversos contextos y momentos históricos. Así lo que

alguna vez fue un castillo en una escarpada montaña en medio de los Cárpatos, tendrá que convertirse en una vieja casona abandonada, donde detalles como las telarañas, las plagas y la suciedad fungirán como hilo conductor o punto en común con el castillo descrito en *Drácula* y *Los misterios de Udolfo*. Reconfiguraciones como esta son necesarias para la verosimilitud (Kundera, 2000), pues reflejan la cultura en la que se desarrolla el relato.

Al igual que *Drácula*, *El vampiro* y *Los Misterios de Udolfo*, *Salem's Lot* expone una tensión entre dos polaridades, un conflicto entre lo diurno y lo nocturno (Foix, 2003), lo conocido y lo desconocido, lo anglosajón y la otredad. Lo nocturno, desconocido u otro comprende parajes poblados de personajes que se mueven en las sombras, seres que habitan mansiones abandonadas, naturaleza agreste, animales nocturnos y personas desequilibradas. Lo diurno, lo conocido, lo anglosajón representa la vida normal, picnics, reuniones familiares, días de verano y amistades que florecen orgánicamente. Por ello, no es casual que en el caso de *Salem's Lot* el relato se desarrolle en uno de los veranos más calurosos de la historia del pequeño Estado de Maine, en Estados Unidos.

Una vez que hemos visto cómo escenarios, objetos y personajes se ven reformulados, pasando de ser elementos característicos del siglo XIX a convertirse en elementos propios de la Norteamérica de la segunda mitad del siglo XX, vemos la influencia de la cultura americana que hace que los personajes, los lugares y las acciones posean un profundo sentido pesimista y a la vez materialista, lo que conforma el dilema americano de la década de los setenta (Mazur, 1997).

Esta disertación parte desde el análisis de los elementos que hicieron de *Drácula* la novela capital de vampiros (Beresford, 2008) y cómo estos se configuraron al Maine rural de mediados de los setenta para formar la novela seminal del género de vampiros

en Norteamérica. Posteriormente, observaremos cómo estos elementos se reconfiguraron para crear un relato afincado en los elementos característicos de la novela gótica, y así podremos responder a la pregunta que dio cabida a este trabajo; ¿Qué elementos del gótico literario europeo se trasladan al relato gótico norteamericano en la novela *Salem's Lot* de Stephen King?

Para lograr un análisis acertado sobre cómo los elementos del relato gótico se trasladan y reconfiguran, se empezará explorando obras y ensayos que versan sobre literatura gótica y el modo en el que se adaptó a la cultura norteamericana del siglo XX. En ese contexto se tratará de entender por qué la cultura occidental reflejada en *Salem's Lot* se ve fuertemente influenciada por conceptos como *americana* y moral victoriana, y cómo al mismo tiempo, contempla la otredad como un conjunto de conceptos negativos donde proliferan rasgos profanos y sobrenaturales.

Al tratarse de un trabajo de naturaleza bibliográfica y documental, se examinarán las siguientes obras, *Drácula* de Bram Stoker, *El vampiro* de John Polidori, *El Monje* de Matthew Gregory Lewis, *Los misterios de Udolfo* de Ann Radcliffe y por supuesto *Salem's Lot* de Stephen King. Además, se investigará el concepto y nacimiento del género gótico literario en Europa y Norteamérica. Estos recursos proporcionan información relevante y han sido conseguidos en diversos formatos (libros físicos y digitales, revistas literarias, publicaciones académicas y artículos de prensa). La modalidad bibliográfica del trabajo se justifica en el análisis que se realizará alrededor de cómo los elementos del gótico literario europeo se adaptaron y reconfiguraron en el imaginario norteamericano del siglo XX y el objeto de estudio, la novela *Salem's Lot* de Stephen King.

Además, al tratarse de un trabajo de carácter descriptivo y analítico, la investigación no se centra en descubrir las causas que provocan el fenómeno: el objetivo central de

este trabajo es presentar las formas y los momentos en los que se produce la adaptación y reconfiguración de los elementos de la novela gótica europea a la cultura americana descrita en la obra de King.

En consecuencia la presente disertación emplea como técnica de investigación el análisis sobre la composición de la novela propuesto por Milan Kundera en *El arte de la novela* (2000), quien consideraba que las obras de narrativa se componen de cinco elementos heterogéneos: la narración novelesca basada en los personajes principales, el relato intimista del protagonista, los reportajes expuestos a modo de flashback, el uso del relato poético y el ensayo filosófico de los personajes principales de la novela.

En el primer capítulo se definirá el género gótico, sus orígenes y asociaciones, a tiempo que se describen los elementos encontrados en las obras seleccionadas. Una vez que se han establecido las particularidades de los espacios y los escenarios, se analizarán las funciones que cumplían dentro del relato los siguientes elementos: el castillo, la naturaleza agreste, la otredad que caracteriza a la entidad invasora y el choque que se presenta entre lo racional y lo irracional. En el segundo capítulo se interpretará en qué consiste la cultura *americana*, partiendo desde factores como: el consumismo vinculado al modelo capitalista predominante en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, el pesimismo que caracterizó a la sociedad norteamericana en los años posteriores a la guerra de Vietnam, la lucha de clases y, finalmente, el conflicto ideológico que representa priorizar lo irracional por sobre lo racional en una cultura tan pragmática como la norteamericana (Campbell y Kean, 2016).

En el tercer capítulo se analizarán los elementos recogidos en el primer capítulo y cómo se reconfiguraron para adaptarse a los paradigmas sociales, económicos y culturales del estado de Maine, Estados Unidos, a mediados de la década de los setenta. En este punto veremos cómo, a pesar de verse condicionados por el contexto

norteamericano, elementos como el castillo gótico, la naturaleza, la amenaza que representa el otro y el choque entre lo racional y lo irracional se mantienen latentes en el relato de King y, por ende, le otorgan un matiz gótico a la novela *Salem's Lot*.

Gracias a este proceso podremos recoger una serie de conclusiones que probarán la forma en la que los elementos característicos del relato gótico europeo se adaptan, trasladan y reconfiguran a la cultura *americana* retratada en la novela *Salem's Lot* de Stephen King.

2. Capítulo I: El género gótico y los elementos de la novela gótica europea:

2.1.El género gótico

En el ámbito de la literatura el género gótico es un movimiento que apareció en Inglaterra a finales del siglo XVIII. Conceptualmente surgió como una reacción a la Ilustración, y a lo largo del tiempo se transformó en un género antagónico, que se oponía a la idea que afirmaba que el ser humano podía alcanzar la felicidad a través del conocimiento y el razonamiento, virtudes que a los ojos de los esteticistas del siglo XVIII eran perfectas (Solaz, 2003). Desde el punto de vista estético, filosófico y emocional, el género gótico expone un relato complejo que muestra una versión distorsionada del mundo (Barella, 1994). En el relato gótico los protagonistas se enfrentan a enigmas que transforman la realidad, y convierte lugares y situaciones en un universo perturbador donde cada objeto y personaje oculta un pasado tormentoso o un secreto que atenta contra la integridad física y espiritual de su ambiente (Ramos Gómez, 1998).

El conflicto que alimenta al relato gótico gira alrededor de lo desconocido y su enfrentamiento con lo civilizado. Punter y Byron, en *The gothic* (2004), otorgan al género gótico una relación directa con la naturaleza primitiva de la época medieval. Este vínculo entre oscurantismo y novela gótica se afianza en su carácter “desordenado e irracional” (Punter y Byron, 2004, p.4), que constituía una oposición directa al carácter neoclásico que dominaba el escenario cultural europeo del siglo XVII y XVIII. En ese sentido la novela gótica presupone un triunfo de la barbarie por encima de la civilización. Punter y Byron; se refieren a esta contraposición de cosmovisiones cuando señalan:

Lo clásico estaba bien ordenado, lo gótico era caótico; (...) lo clásico era simple y puro, el gótico era ornamentado y enrevesado; (...) los clásicos ofrecían un mundo de reglas y límites claros, el gótico representaba el exceso y la exageración, el producto de lo salvaje y lo incivilizado, un mundo que tendía constantemente a sobrepasar las fronteras culturales (p.7).

Simbólicamente la novela gótica aleja su atención de la estética grecolatina enfocada en la medida, la luz, la voluntad y lo divino y se concentra en los parajes oscuros, los personajes complejos, la soledad y lo profano (Kristeva, 1980). En su intento de oponerse a la cultura del orden, el relato gótico sitúa al ser humano en un escenario adverso donde las leyes de la razón no se aplican y las viejas tradiciones eclipsan a la idiosincrasia y los métodos del Siglo de las Luces. Molina Foix (2003), considera que en el relato gótico la derrota de la razón se produce cuando:

El universo luminoso sucumbe ante el poder de las tinieblas; los espacios de la cotidianidad se transforman en espacios claustrofóbicos, espacios de tormento y de muerte; la arquetípica doncella perseguida en la que antaño se centraba el nudo argumental, cede aquí su puesto al villano que la amenaza (p.592).

Esta separación entre lo luminoso y lo distorsionado determina los elementos que darán forma al relato gótico. En *Drácula*, *El vampiro*, *El Monje* y *Los Misterios de Udolfo* veremos espacios deteriorados, castillos imponentes que nos recuerdan el primitivo medieval, manifestaciones grotescas de la naturaleza, personajes física y culturalmente heterogéneos y la constante lucha entre lo racionalidad y lo irracionalidad.

2.2.Elementos de la novela gótica europea: espacios y escenarios

El espacio y los escenarios donde se desarrollan los relatos góticos *Drácula*, *El vampiro* y *Los misterios de Udolfo* configuran el ámbito en el que se desenvuelven los acontecimientos. Santos, en *Teoría de la novela gótica* (2008), considera que el espacio ejerce una influencia directa en la conducta de los personajes, por ende, la descripción del escenario cobra importancia en la construcción del relato. No es azaroso que los eventos climáticos de la novela gótica sucedan en parajes desolados, donde la naturaleza conspira al momento de crear lo que Kant, en *Lo bello y lo sublime* (2013), denominó *espacio terrorífico*: un lugar accidentado, lleno de sombras, donde prolifera aquello que no podemos ver.

Históricamente, el espacio gótico es un lugar donde los protagonistas se ven atrapados en lugares medievales, castillos, iglesias y cementerios que, al verse sometidos al paso del tiempo, adquieren un cariz sombrío. Solaz, en *Literatura gótica* (2003), afirma que la acción del relato gótico se produce en localizaciones cerradas que permiten al lector experimentar la misma sensación de desconcierto y desesperanza que agobia a los personajes. En el contexto de la Inglaterra victoriana, el espacio gótico se fue magnificando: pasó de ser un lugar donde los personajes yacían secuestrados para convertirse en ciudades y sociedades que eran atormentadas por una inteligencia maligna (Solaz, 2003).

Arquitectónicamente, el espacio gótico se muestra lúgubre para crear una atmósfera intranquila, donde los decorados resaltan el estado anímico del o los ocupantes. Santos, en *Teoría de la novela gótica* (2008), afirma que el espacio gótico necesita una escenografía extrema, cargada de teatralidad, para que el lector sienta que está delante de un marco sobrenatural, donde lo imposible se vuelve posible y nadie está a salvo.

La tensión que generan los espacios góticos se plasma en la carencia de límites. En *Drácula* de Bram Stoker, lo que alguna vez fue una fortaleza medieval, se transforma en un nido de vampiros; en *El vampiro* de John Polidori, una idílica aldea griega se transforma en el escenario donde se practican invocaciones satánicas, aquelarres y ofrendas a seres fantásticos. Estos escenarios dramáticos son ideales para la representación del conflicto entre lo divino y lo profano, pues a medida que avanza el relato, el lector comprende que en cada página se adentra más y más en un mundo plagado de habitaciones subterráneas, criptas ocultas y catacumbas malditas. Santos considera que estos escenarios deben ser sumamente complejos porque además de transmitir el estado anímico de héroes y villanos también determinan el desenlace de la acción. En otras palabras, el escenario gótico tiene que ser caótico porque es el lugar donde se defenderá la voluntad y la cosmovisión de los protagonistas.

Ningún lugar condensó más el carácter intranquilo y caótico de la novela gótica que los castillos medievales, que con el tiempo recibieron la denominación de castillos góticos.

2.3.El castillo gótico

El escenario que concentra el caos y la constante amenaza de lo desconocido en *Drácula*, *Los Misterios de Udolfo* y *El Monje* es el castillo. Un espacio que, a ojos de propios y extraños, constituye un lugar profano, cuya sola mención hace que los lugareños y los supersticiosos se persignen y tiemblen.

Cuando le pregunté si conocía al Conde Drácula y si podía decirme algo de su castillo, tanto él como su mujer se persignaron, y diciendo que no sabían nada de nada, se negaron simplemente a decir nada más (Stoker, 1997, p. 2).

Contrariamente a lo que debe representar una fortaleza, el hogar del Conde es lo que Santos, en *Teoría de la novela gótica* (2008), describe como una pesadilla que no

cobija, una prisión que atrapa a las víctimas del vampiro. En el diario de Jonathan Harker, uno de los personajes protagónicos de la novela, el joven comprende cuán vulnerable es su estadía en el castillo del Conde cuando señala: “No hay ningún lugar, a excepción de las ventanas en las paredes del castillo, por el cual se pueda salir. ¡El castillo es en verdad una prisión, y yo soy un prisionero!” (Stoker, 1997, p. 15). Además de ser un espacio infernal, en *Drácula* el castillo es el punto de partida de la acción y posteriormente será el lugar donde se produce el enfrentamiento final. Burke, en *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (2005), considera que existen espacios determinados por los elementos imprescindibles que dan forma al relato, siguiendo esta lógica, el castillo es el lugar donde convergen la oscuridad, la soledad, el silencio, lo grotesco y lo tétrico (Santos, 2008).

Este escenario desmedido, donde todas estas connotaciones negativas son exageradas al extremo, transgrede los límites de lo posible y lo imposible. Jonathan Harker, el personaje a través del cual conocemos la morada del Conde, describe la construcción de la siguiente manera:

Un inmenso castillo ruinoso en parte, de cuyas altas ventanas negras no salía un sólo rayo de luz, y cuyas quebradas murallas mostraban una línea dentada que destacaba contra el cielo iluminado por la luz de la luna (Stoker, 1997, p. 8).

El castillo es una contradicción estética, alejado de la gloria y solemnidad que en la cosmovisión anglosajona debe transmitir. En *Drácula* el castillo es un lugar en ruinas, situado en lo alto de una montaña escarpada, aislado del resto del mundo, como si se tratara de una representación de un pasado olvidado. El mismo Conde Drácula demuestra el rasgo arcaico de su hogar cuando dice:

Me alegra que sea grande y vieja. Yo mismo provengo de una antigua familia, y vivir en una casa nueva me mataría. Una casa no puede hacerse habitable en un día, y, después de todo, qué pocos son los días necesarios para hacer un siglo. (...) Yo no busco ni la alegría ni el júbilo, ni la brillante voluptuosidad de muchos rayos de sol y aguas centelleantes que agradan tanto a los jóvenes alegres. Yo ya no soy joven; y mi corazón, a través de los pesados años de velar sobre los muertos, ya no está dispuesto para el regocijo. Es más: las murallas de mi castillo están quebradas; muchas son las sombras, y el viento respira frío a través de las rotas murallas y casamatas. Amo la sombra y la oscuridad, y prefiero, cuando puedo, estar a solas con mis pensamientos (Stoker, 1997, p. 14).

Molina Foix, en *El Monje* (prólogo) (2003), ve al castillo gótico como una construcción que acarrea el germen de la destrucción. Bajo esa percepción estamos delante de un espacio que, además de ser una prisión para Harker o cualquier personaje que caiga en las garras del Conde, funge como una representación de las emociones y las experiencias individuales de los personajes (Santos, 2008). Julia Kristeva (1980) considera que la inusual estructura del castillo busca representar el dolor y la falta de humanidad que caracteriza al ser que habita en su interior, pues su composición nos permite vislumbrar “las criptas y sótanos como símbolos del deseo reprimido, y las torres y campanarios como signos de la neurosis” (p. 58-59).

Además de sus cualidades estéticas el castillo determina el destino de los personajes del relato gótico. Lovecraft, en *El horror en la literatura* (1984), considera que el ambiente del castillo predetermina el tono del relato, pues al tratarse de un escenario inverosímil no es azaroso que se usen corredores angulosos, catacumbas que avizoran la muerte de los protagonistas, habitaciones prohibidas y parajes vertiginosos que informan la proximidad de la catástrofe. En *Drácula* de Bram Stoker y *Los misterios de*

Udolfo de la novelista británica Ann Radcliffe los castillos son lugares sombríos donde el silencio magnifica aquello que no podemos ver y vuelve aquello que sí podemos ver en un agente tétrico.

En su diario personal Jonathan Harker describe de la siguiente manera al castillo del Conde bajo la luz del sol.

Después del desayuno hice una pequeña exploración en el castillo. Subí por las gradas y encontré un cuarto que miraba hacia el sur. La vista era magnífica, y desde donde yo me encontraba tenía toda la oportunidad para apreciarla. El castillo se encuentra al mismo borde de un terrible precipicio. ¡Una piedra cayendo desde la ventana puede descender mil pies sin tocar nada! Tan lejos como el ojo alcanza a divisar, solo se ve un mar de verdes copas de árboles, con alguna grieta ocasional donde hay un abismo. Aquí y allí se ven hilos de plata de los ríos que pasan por profundos desfiladeros a través del bosque (Stoker, 1997, p. 15).

El aura misteriosa del castillo gótico es en simultáneo “una sinécdoque de la noche, una representación de las angustias y opresiones” (Santos, 2008, p. 207). En *Drácula* el Conde lanza una advertencia que revela las dos caras de su morada. “Es viejo y tiene muchas memorias, y hay muchas pesadillas para aquellos que no duermen sabiamente” (Stoker, 1997, p. 19). En *Los misterios de Udolfo*, Radcliffe vincula a la construcción con el estado emocional de su ocupante, la angustia de St. Aubert queda en evidencia cuando la narración indica: “La presencia de su mujer había santificado cada rincón del castillo y, cada día, mientras se suavizaba gradualmente la intensidad de sus sufrimientos, se dejaba llevar por el tierno encanto que le unía a aquella casa” (Radcliffe, 2012, p.13).

Santos (2008), amplía el espectro de la dualidad que define al castillo gótico cuando establece sus dotes protectores y a la vez opresores. Para el Conde Drácula el castillo es un refugio donde puede curar sus heridas y recobrar sus fuerzas de cara al enfrentamiento final que sostendrá con los héroes de la novela. Por el contrario, para Abraham Van Helsing la morada del vampiro es un lugar malsano, un laberinto lleno de trampas y amenazas donde: “La atmósfera era sofocante; parecía que había en ella algún ácido sulfuroso que, a veces, me atontó un poco” (Stoker, 1997, p. 222). Lo que para el conde es una fortaleza diseñada a su imagen y semejanza, para aquellos personajes que tratan de asesinarlo, el castillo constituye un horror donde sus mayores temores se materializan.

En lo que respecta al plano arquitectónico, el castillo gótico desafía las convenciones estructurales pues se muestra lleno de pasadizos secretos, habitaciones cerradas, cementerios y criptas subterráneas. En *Drácula*, Jonathan Harker describe las catacumbas donde el Conde descansa duran el día y reacciona con horror ante su descubrimiento.

La puerta que empujé estaba abierta, y me condujo a través de un pasadizo de piedra hacia una escalera de caracol, que bajaba muy empinada. (...) En el fondo había un pasadizo oscuro, semejante a un túnel, a través del cual se percibía un mortal y enfermizo olor: el olor de la tierra recién volteada. (...) Finalmente, abrí una pesada puerta que estaba entornada y me encontré en una vieja y arruinada capilla, que evidentemente había sido usada como cementerio. (...) ¡Allí, en una de las grandes cajas, de las cuales en total había cincuenta, sobre un montón de tierra recién excavada, yacía el conde! (Stoker, 1997, p. 27)

Gracias a su complejidad estructural y hermetismo el castillo es un espacio que determina la esencia de las novelas góticas (Santos, 2008), pero no es el único elemento

que configura la singularidad del espacio, pues cabe recordar que alrededor del castillo prolifera una versión grotesca de la naturaleza.

2.4. Naturaleza grotesca

Alrededor de las imponentes construcciones góticas abundan territorios exóticos, que se vuelven hostiles a medida que se desarrolla el relato. Esa sensación de hostilidad se debe a la tensión que se produce entre la exuberante naturaleza y los límites del espíritu humano (Santos, 2008). En *Drácula*, Abraham Van Helsing describe los extravagantes parajes de Transilvania de la siguiente forma:

Viajamos todo el día de ayer, acercándonos cada vez más a las montañas y recorriendo un terreno cada vez más agreste y desierto. Hay precipicios gigantescos y amenazadores, muchas cascadas, y la naturaleza parece haber realizado en alguna época su carnaval (Stoker, 1997, p. 219).

En *Los misterios de Udolfo* los personajes constantemente se refieren a los parajes del sur de Francia y el norte de Italia como espacios salvajes donde la naturaleza presagia desventuras.

Su mente se vio dominada durante algunos momentos por la ansiedad y el temor al pensar en su padre y no sintió los suyos, hasta que la oscuridad se fue haciendo más profunda en medio de la enramada, y lo agreste del lugar le trajo la idea de su aventurada situación (Radcliffe, 2012, p.24).

Además de fungir como advertencia, la naturaleza parece conspirar con las intenciones de los protagonistas, en el relato gótico vemos lugares donde los árboles, los ríos y el suelo se han degenerado, demostrando que la perversión que habita en Transilvania, Francia, Italia y España no se limita a las construcciones artificiales. En diversos pasajes de *Drácula* la naturaleza obedece los designios del Conde. Tomemos por ejemplo el desafortunado viaje de los tripulantes del Demetrio, la embarcación que

parte desde Verna con destino a Londres transportando al Conde. En un determinado momento, el viento y la marea complotan contra la tripulación, pues a pesar de tratarse de un viaje que transcurre en medio del verano europeo, la bitácora del 28 de julio informa: “Cuatro días de infierno, bamboleándonos en una especie de tifón, y con vientos tempestuosos. Nadie ha podido dormir. Todos los hombres están cansados” (Stoker, 1997, p. 48).

La dureza de los elementos va de la mano con el poder que el Conde ejerce sobre la naturaleza. En distintos episodios de la novela de Stoker vemos el poder que ejerce el vampiro sobre el clima, los animales y las plagas. Mina Harker, una de las protagonistas del relato, habla sobre esta cualidad en su diario:

Ese vampiro (...) puede, dentro de sus límites, dirigir a los elementos; la tormenta, la niebla, los truenos; puede dar órdenes a los animales dañinos, a las ratas, los búhos y los murciélagos... A las polillas, a los zorros y a los lobos (Stoker, 1997, p. 140).

Pero, a pesar de su enorme capacidad para controlar al clima y los animales, su poder se ve limitado se ve sujeto a la protección que su suelo patrio le ofrece, por ello no es azaroso que en cada mudanza lleve consigo varias toneladas de tierra, pues como asegura el doctor Van Helsing, el vampiro no puede descansar en tierra que ha sido consagrada, necesita imperiosamente el amparo del suelo donde han ocurrido tragedias y se ha derramado sangre. “La tierra donde sólo este ser maligno puede morar. Porque no es el menor de sus horrores que ese ser maligno esté enraizado en todas las cosas buenas, sino que no puede reposar en suelo que tenga reliquias santas” (Stoker, 1997, p. 143).

Así en el relato gótico la naturaleza cumple un papel de herramienta y obstáculo, lo que para el vampiro es una carta a favor, para quienes se enfrentan a él provoca malestar

e incomodidad. Quizás esa impresión sobrecogedora se deba al carácter ajeno de su constitución, recordemos que tanto *Drácula* como *Los Misterios de Udolfo* tienen como escenario países lejanos y regiones desconocidas para el imaginario cultural anglosajón. En el caso de *Drácula*, el castillo se levanta en la accidentada geografía de los Cárpatos, una zona donde abundan los acantilados, los caminos se yerguen entre montañas escarpadas y ríos que parecen infranqueables. En el caso de *Los misterios de Udolfo*, Emily St. Aubert conoce de primera mano los ambientes mediterráneos que más allá de cautivarla la orillan a pensar en su difunto padre, en el recuerdo de su madre y su accidentada relación con Valancourt.

Los miedos y temores de los protagonistas del relato gótico se ven estimulados por el carácter ajeno de Transilvania, Francia e Italia, países que culturalmente eran espacios góticos por antonomasia para la cosmovisión anglosajona del siglo XIX (Santos, 2008). Esta percepción se origina por el aura desconocida que flotaba alrededor de estos lugares. A los ojos de la Inglaterra victoriana, las pequeñas naciones orientales y meridionales eran regiones decadentes, sumergidas en el ocultismo, la superstición y la ignorancia (Lewis, 2003). Por eso no resulta extraño que los héroes de *Drácula*, *El vampiro*, *El Monje* y *Los misterios de Udolfo* se refieran a estos territorios desde el desconocimiento y el temor que genera saberse delante de una entidad desconocida.

2.5.Lo desconocido, el otro y el invasor

Lo desconocido comprendido como un rasgo diferenciador entre los personajes del relato gótico queda en evidencia cuando se le asigna al invasor, al extranjero o sencillamente al otro, un conjunto de asociaciones negativas. En *Drácula* la distancia entre la cosmovisión anglosajona y el mundo oriental se establece en el momento en el que Jonathan Harker arriba a Transilvania. De inmediato remarca las diferencias entre él y los habitantes de una región donde prima la superstición y el oscurantismo.

En la población de Transilvania hay cuatro nacionalidades distintas: sajones en el sur, y mezclados con ellos los valacos, que son descendientes de los dacios; magiares en el oeste, y escequelios en el este y el norte. Voy entre estos últimos, que aseguran ser descendientes de Atila y los hunos. Esto puede ser cierto, puesto que cuando los magiares conquistaron el país, en el siglo XI, encontraron a los hunos, que ya se habían establecido en él. Leo que todas las supersticiones conocidas en el mundo están reunidas en la herradura de los Cárpatos, como si fuese el centro de alguna especie de remolino imaginativo; si es así, mi estancia puede ser muy interesante (Stoker, 1997, p. 1).

Lo primero que Harker hace es explicar las raíces de los habitantes de la región: los enlaza con las tribus que seguían a Atila el Huno y a partir de este momento los vincula con los bárbaros que históricamente han representado la antítesis de la cultura occidental. Posteriormente, cuando se refiere a su rasgo imaginativo, da a entender que los habitantes de los Cárpatos son personas que se inclinan más por lo espiritual que por la lógica, uno de los rasgos de la Inglaterra próspera e industrial de la época Victoriana. Más adelante el mismo Harker demostrará su molestia ante esta cualidad de los habitantes de Transilvania cuando dice:

Con alguna dificultad conseguí que un pasajero acompañante me dijera qué significaba todo aquello; (...) me explicó que era el encanto o hechizo contra el mal de ojo. Esto tampoco me agradó mayormente cuando salía hacia un lugar desconocido con un hombre desconocido (Stoker, 1997, p. 4).

Harker es una lupa que observa las tradiciones y una cultura que le es ajena con aprensión, le cuesta comprender el lenguaje y a pesar de la amabilidad de los lugareños, no comprende el porqué de sus temores. Las diferencias entre la visión anglosajona y lo desconocido se magnifican cuando Harker conoce al Conde y la grieta cultural alcanza

un nuevo nivel. En el momento en el que la idiosincrasia inglesa choca contra principios y objetivos diametralmente opuestos, los héroes (anglosajones en su mayoría) determinan que la naturaleza del Conde no solamente antagoniza con su cultura, sino que además es profana, opuesta a la fe cristiana y por ende maligna.

Van Helsing describe el legado y la identidad del Conde de la siguiente manera:

Ese poderoso cerebro y esa resolución férrea lo acompañaron a la tumba y se enfrentan ahora a nosotros. Los Drácula eran, según Arminius, una familia grande y noble;(...). Aprendieron sus secretos en la Escolomancia, entre las montañas sobre el lago Hermanstadt, donde el diablo reclamaba al décimo estudiante como suyo propio. En los registros hay palabras como..., brujo, y... Satán e infierno; y en un manuscrito se habla de este mismo Drácula como de un "wampyr" (Stoker, 1997, p. 143).

Van Helsing, el personaje más instruido de la novela, encasilla al invasor extranjero como un símbolo que reúne todas las connotaciones negativas del mundo racional y el mundo espiritual. Además de provenir de una etnia bárbara su familia tuvo contactos con el antagonista de la fe cristiana, se lo vincula con la hechicería, la brujería y la muerte. Drácula y su pueblo pasan de ser extraños supersticiosos que practican tradiciones peculiares para convertirse en la antítesis de la fe cristiana. Esa amalgama de prácticas profanas se replica en *Los misterios de Udolfo* cuando Emily encasilla a los habitantes del norte de Italia como operarios inmorales que operan en su contra. “Emily les hizo algunas preguntas relativas al lugar de su destino, (...). Cada vez que mencionó el asunto tuvo la impresión de ver en los rostros de aquellos hombres una expresión maligna y astuta que la alarmó” (Radcliffe, 2012, p.115).

Polidori en su relato corto *El vampiro* da un paso adelante en esta caracterización del otro como una amenaza cuando señala que la reputación de Lord Ruthven y sus amistades italianas constituyen un peligro para la sociedad inglesa del siglo XIX.

Sus tutores insistían en que abandonase inmediatamente a su amigo, (...) en vista de la maldad de tal personaje, a causa de sus casi irresistibles poderes de seducción, que tornaban sumamente peligrosos sus hábitos para con la sociedad en general (Polidori, 1829, p. 4-5).

Esta premisa gana volumen en *Drácula*, *Los misterios de Udolfo* y *El vampiro* cuando vemos que los personajes que se cruzan en el camino del vampiro, los fantasmas y las entidades desconocidas padecen un destino marcado por el dolor físico y el dolor espiritual. Esta ruina corporal y anímica constituye un ataque a la totalidad del ser humano, si, por un lado, las fuerzas desconocidas representadas en el vampiro, los fantasmas y las entidades acaban con la vida de sus víctimas al alimentarse de su sangre y cuerpo, por el otro lado, estos agentes invasores destruyen sus almas al condenarlos a una eternidad alejados del descanso eterno. En el relato gótico lo desconocido trae consigo la materialización del pecado y el castigo perpetuo (Santos, 2008), lo vemos en *Drácula* cuando Lucy Westenra y Mina Harker son sentenciadas a pasar el resto de sus días sirviendo al Conde, lo vemos en *Los misterios de Udolfo* cuando conocemos el destino que padecen los miembros de la casa de Udolfo y lo vemos en *El vampiro* cuando conocemos el desafortunado destino de todos aquellos que se cruzan en el camino de Lord Ruthven.

En las obras de beneficencia del Lord había una circunstancia que quedó muy grabada en la mente del joven: todos aquellos a quienes ayudaba Lord Ruthven, inevitablemente veían caer una maldición sobre ellos, pues eran llevados al cadalso o se hundían en la miseria más abyecta (Polidori, 1829, p. 3).

El que este invasor, este extranjero, este ser desconocido represente un peligro para el cuerpo, el alma y los valores y tradiciones que en ese momento eran considerados pilares fundamentales de la sociedad, abre la puerta para el análisis de la batalla ideológica que enfrenta a lo racional contra lo irracional.

2.6.Irracional VS racional

El relato gótico expone la confrontación de dos nociones antagónicas, por un lado, tenemos el racionalismo optimista que apuntaba al progreso industrial y cultural de la Inglaterra victoriana, por el otro lado, tenemos la irracional esencia que define a los seres sobrenaturales, llámense vampiros, fantasmas o miembros de aquelarres. En el fondo, esta discusión se sustenta en el rol que la muerte ocupaba en el imaginario de la sociedad anglosajona del siglo XIX. Para la concepción racionalista, la muerte es el fin de todos los seres humanos, debido a este rasgo ineludible, la muerte es una fuerza que aterra hasta a el más pragmático de los hombres. Santos, en *Teoría de la novela gótica* (2008), cree que el miedo a la muerte es el catalizador que provocó y continúa provocando una fuerte respuesta de parte del lector.

En los relatos góticos la muerte y sus consecuencias adquieren un carácter omnipresente; en *Drácula* y *El Monje* vemos episodios donde la muerte triunfa y continúa manifestándose a través de seres que violan las leyes de la naturaleza (Santos, 2008). Fantasmas, vampiros y fuerzas demoniacas son personajes que abundan en la novela gótica, y una de las cualidades que define es la ausencia total de coherencia en su proceder, parece que en el grueso de los casos lo único que los motiva es perpetuarse en el extremo superior de la balanza de poder, pero por lo demás nadie es capaz de explicar al cien por ciento por qué se comportan cómo se comportan, ni qué los motiva y en el caso de *El vampiro* resulta imposible determinar su origen. Estos seres inverosímiles son fuerzas que sólo desean alimentarse y atormentar a las personas que viven bajo sus

dominios. Desde un punto de vista más amplio, su irracional comportamiento, a priori los vuelve invencibles, puesto que florecen en detrimento de los inocentes y se ven potenciados por el dolor ajeno.

Solaz, en *Literatura gótica* (2003), explica que el conflicto entre lo racional y lo irracional en la novela gótica sirve para determinar el papel de los héroes y los villanos. *Drácula*, *Los misterios de Udolfo* y *El vampiro* cumplen con este precepto cuando usan a caballeros ingleses y doncellas y los enfrentan a condes surgidos de una oscura región de Europa Oriental, aldeanos dedicados a cultos sacrílegos, gitanos y piratas que marchan rampantes en el norte de Italia y el Sur de Francia.

Históricamente el primer ejemplo del villano irracional aparece en la novela *Clarissa or the History of a Young Lady* de Samuel Richardson. En la novela Robert Lovelace actúa como un libertino que no se detiene ante nada para satisfacer sus deseos. A los ojos del público europeo, Lovelace es un violador serial que enceguecido por la pasión decide raptar a la heroína de la historia. Y aunque sus motivos pueden ser entendidos, su papel de atormentador resultaba inexplicable para una sociedad donde los caballeros debían comportarse de cierta forma y cualquier desviación era considerada inmoral y negativa (Solaz, 2003).

Siguiendo estos parámetros, personajes como el Conde, Lord Ruthven, los gitanos, los piratas y los adoradores sacrílegos se vuelven atormentadores que en algún momento de su vida fueron atormentados, pero que dentro del relato se mueven por impulsos oscuros que llaman la atención del lector, pero que en ningún momento le hacen creer que sus acciones son justificables. El lector que se encuentra por primera vez a *Drácula*, *El vampiro*, *El Monje* y *Los misterios de Udolfo* no sentirá simpatía por el vampiro, los fantasmas, los piratas y los miembros del aquelarre, porque comprende

que son fuerzas irracionales que atentan contra la fibra de la realidad y se oponen al arquetípico final feliz victoriano (Frenzel, 1980).

Si los villanos son criaturas irracionales, entonces sus contrapartes son personajes que abrazan la razón y el conocimiento, y que a lo largo del relato demostrarán que no están sujetos al absolutismo ideológico, razón por la cual se permiten aceptar realidades diferentes y posibilidades que escapan a su comprensión. Esta cualidad de adaptarse y cambiar los empuja a aceptar el peligro que se cierne sobre sus vidas cuando comprenden que tarde o temprano su camino chocará con el camino del antagonista (Campbell, 1959). A través del proceso deductivo, los héroes del relato gótico comprenden que se hallan delante de un momento histórico singular, y que su comportamiento determinará el destino inmediato de sus congéneres. A través de la investigación, el descubrimiento y el estoicismo, los personajes que se enfrentan a vampiros, fantasmas y adoradores de lo prohibido recolectan evidencia, miran al pasado y escrutan a sus rivales con el fin de otorgarle algo de sentido al mundo y así devolverle equilibrio a un universo que como hemos visto antes, está plagado de deformaciones, este objetivo se ciñe a lo expuesto por Campbell, en *El héroe de las mil caras* (1959). “Puesto que el héroe se ha centrado en la fuente, hace visible el reposo y la armonía del lugar central. Es un reflejo del Eje del Mundo” (p.192).

Los personajes que se interponen al triunfo de lo desconocido son individuos que no se circunscriben a un solo concepto. En *Drácula* y *Los misterios de Udolfo*, los héroes son personajes que combinan racionalidad y fe, en distintas proporciones. Por ejemplo, en la novela de Bram Stoker el personaje de John Seward el médico a cargo de un hospital psiquiátrico londinense es una mezcla de razón e incredulidad, con el personaje de Van Helsing sucede todo lo contrario, el anciano emplea razón, fe e imaginación en partes iguales. Por su parte Radcliffe le otorga al personaje de Ludovico dosis iguales de

razón, valor y lealtad mismas que lo llevarán a resolver el misterio que atormenta a Emily y el resto de personas que creen que el castillo de Udolfo está encantado. El punto en común que empata a estos tres hombres es su capacidad de razonar en momento críticos, sin dejar de lado la intuición y la fe.

Esta capacidad de combinar la fe espiritual con la fe en lo real, lo tangible y lo conocido se vislumbra en *Los misterios de Udolfo* cuando Emily encuentra paz en un convento, rodeada de objetos santos y tradiciones que le son familiares.

Durante la estancia de Emily en el convento, la paz y la santidad que respiraba el lugar, la tranquila belleza del escenario en que se encontraba y las delicadas atenciones de la abadesa y de las monjas, fueron circunstancias tan favorables para su ánimo que casi estuvo tentada a abandonar un mundo en el que había perdido sus más queridos amigos y dedicarse al claustro (Radcliffe, 2012, p.31).

Sin embargo, y a pesar de que Emily es el personaje central de la novela de Radcliffe, la joven decide limitar su visión al plano de la fe, por eso el personaje que soluciona el misterio termina siendo Ludovico y no la joven hija de St. Aubert. Emily se queda a mitad de camino, acepta que está en medio de un mundo que le es desconocido, pero no se decide a actuar; en ese sentido su reticencia es similar a la primera reacción de John Seward en la novela *Drácula*. Van Helsing expone este estado de inacción o negación cuando trata de explicar la naturaleza del vampiro a su antiguo estudiante.

Usted es un hombre listo, amigo John; y tiene un ingenio agudo, pero tiene también demasiados prejuicios. No deja usted que sus ojos vean y que sus oídos escuchen, y lo que está más allá de su vida cotidiana no le interesa. ¿No piensa usted que hay cosas que no puede comprender, y que sin embargo existen? ¿Qué algunas personas pueden ver cosas y que otras no pueden? (...) Yo supongo que usted no cree en la transferencia corporal. ¿No? Ni en la materialización. ¿No?

Ni en los cuerpos astrales. ¿No? Ni en la lectura del pensamiento. ¿No? Ni en el hipnotismo... (Stoker, 1997, pp. 111 -112)

Seward reacciona con horror a las insinuaciones de Van Helsing y algo muy similar sucede en *El vampiro* de Polidori, con el joven Aubrey, quien pierde la cordura y cae en un espiral descendente cuando finalmente acepta que se enfrenta a un ser que no puede morir. “Aubrey empezó a dar señales de desequilibrio mental. Si antes su cerebro había estado sólo ocupado con un tema, ahora se hallaba totalmente absorto en él, teniendo ya la certidumbre de que el monstruo continuaba viviendo” (Polidori, 1829, p. 14). Si bien el desenlace de estos personajes es distinto, cabe señalar que ambos comparten altos grados de incredulidad al principio de sus respectivos relatos, sin embargo, cuando la abrumadora evidencia les impide negar la existencia de vampiros y seres fantásticos cada uno opta por luchar aun cuando esto representa un grave peligro para ellos y su círculo íntimo.

Seward y Aubrey deciden enfrentarse a lo desconocido, motivados por el sentido de rectitud que caracteriza al héroe victoriano (Rodríguez Ledesma, 1991), pero antes de enfrascarse en una lucha dispareja, primero deben dejar de lado su incredulidad y creer. En *Drácula*, John Seward y compañía deben aceptar que la recientemente fallecida Lucy Westenra se levantó de su tumba y atacó a un grupo de niños que residen en Hampstead. En *El vampiro*, Aubrey debe aceptar la superstición campestre de Ianthe y su familia, quienes afirman haberse cruzado con infantes que despiertan con huellas de mordidas en el cuello. Llegado a este punto los personajes deben refugiarse en la fe, la templanza y el valor. En *Drácula*, Van Helsing se refiere a este conjunto de cualidades de la siguiente forma: “La mejor cosa que hay en este mundo cuando una mujer está en peligro, es la sangre de un hombre valiente. (...), el diablo puede trabajar contra

nosotros (...), pero Dios nos envía hombres cuando los necesitamos” (Stoker, 1997, p. 86)

Y aunque el conflicto que constituye creer en aquello que parece imposible continúa representando un desafío para el resto de personajes, Van Helsing es el primero en mezclar fe y lógica cuando comprende que la única forma de derrotar al vampiro es aprovechando las debilidades que dan forma a su errático comportamiento.

El criminal siempre trabaja en un crimen..., ese es el verdadero criminal, que parece estar predestinado para ese crimen y que no desea cometer ningún otro. Ese criminal no tiene un cerebro completo de hombre. Es inteligente, hábil, y está lleno de recursos, pero no tiene un cerebro de adulto. Cuando mucho, tiene un cerebro infantil. Ahora, este criminal que nos ocupa, está también predestinado para el crimen; él también tiene un cerebro infantil y es infantil el hacer lo que ha hecho (Stoker, 1997, p. 206).

Algo muy similar sucede en *Los misterios de Udolfo*, cuando Ludovico deja de lado sus temores y emplea el pensamiento racional para desenmascarar a los piratas que se hacen pasar por fantasmas en el interior del castillo. Sin embargo, fe y racionalidad no son los únicos elementos que los héroes usan para resolver sus respectivos misterios. En *Drácula*, cuando Van Helsing y Seward comprenden que se les está acabando el tiempo, usan el irracional poder del vampiro en su contra cuando buscan la asistencia de la joven Mina Harker.

El conde es un criminal (...) y, como criminal, tiene un cerebro imperfectamente formado. Así, cuando se encuentra en dificultades, debe refugiarse en los hábitos. (...) en una ocasión, antes, cuando se encontraba en lo que el señor Morris llamaría "una difícil situación", regresó a su propio país de la tierra que había ido a invadir y, entonces, sin perder de vista sus fines, se preparó para un

nuevo esfuerzo. (...) Así, fue a Londres, a invadir una nueva tierra. Fue derrotado, y cuando perdió toda esperanza de triunfo y vio que su existencia estaba en peligro, regresó por el mar hacia su hogar (Stoker, 1997, p. 206).

Así, la respuesta que constituye la llave para acabar con el Conde no surge de las ilustradas mentes de Van Helsing o Seward, surge de la intuición y la conexión sobrehumana que Mina sostiene con el vampiro. Cuando Van Helsing comprende que Drácula es un ser limitado por el egoísmo y la visión a corto plazo, los héroes vuelven a utilizar el pensamiento racional y la planificación para acorralar al Conde antes de que este se refugie en su castillo. “Su mente infantil no fue más allá, (...). Puesto que ahora que cree que está libre de nosotros y que no ha dejado rastro (...) su cerebro infantil lo hará dormir” (Stoker, 1997, p. 207). Pero como se trata de personajes que en este punto han aprendido de las experiencias previas, sus acciones y planes combinan razón, intuición, fe y medida. “Nosotros no somos egoístas, y creemos que Dios está con nosotros durante toda esta oscuridad (...). Debemos seguirlo, y no vamos a fallar; incluso si nos ponemos en peligro de volvernos como él” (Stoker, 1997, p. 207).

Esta capacidad de emplear una amplia gama de herramientas lógicas y espirituales termina siendo determinante en los distintos tipos de desenlaces que conforman la novela gótica. Y aunque en relatos como *El vampiro* y *El Monje* la naturaleza irracional del villano triunfa por encima de la razón, en *Drácula* y *Los misterios de Udolfo* sucede lo contrario, lo racional se impone por encima de lo irracional en el momento en el que Ludovico resuelve el enigma que rodea al castillo de Udolfo y el Conde muere decapitado.

3. Capítulo II: cultura *americana*, y los aspectos que dan forma a lo americano

3.1.¿Qué es cultura *americana*?

Carpenter, en *Revive us Again: The Re-Awakening of American Fundamentalism* (1997), define a la cultura americana como un entramado que, en la mayoría de los casos, tiende a mirar superficialmente los conflictos históricos, culturales y sociales que determinan los grados de división existentes en la sociedad estadounidense. Tópicos como el estilo de vida, los conflictos entre clases sociales, los roces étnicos y el rol de la diversidad escapan del escenario macro y no son vistos como factores determinantes a la hora de construir el imaginario cultural estadounidense. Históricamente, Estados

Unidos ha tratado de conciliar sus conflictos internos a través de la conformación de ideales vinculados al principio de una nación indivisible con una identidad marcada; pero en los últimos veinte años las diferencias preexistentes han resurgido, demostrando que, en el núcleo, la cultura americana está tan unida como dividida (Campbell y Kean, 2016).

En su afán de conformar una cultura consolidada, el papel del estado central se ha enfocado en tratar de enmascarar las discrepancias, con el fin de crear narrativas donde ciertos grupos tienen más influencia que otros y forja un modelo ideal que representa el estilo de vida americano o *american way*. Este modelo platónico construye sus pilares en factores como la capacidad adquisitiva, las limitaciones que determinan el destino inmediato de los individuos, la balanza que separa a la sociedad y las disyuntivas que separan a los defensores del *American way* de quienes se niegan a aceptar el absolutismo cultural.

A lo largo del tiempo se ha tratado de limar asperezas a través de un proceso de homogenización conocido como *Americanisation*, que consistió en forjar una identidad única a través de un discurso que trató de controlar áreas como el lenguaje, la religión, los valores y la ética (Campbell y Kean, 2016). Este proceso homogeneizador fue evidente cuando *The Americanisation Department of Connecticut*, una entidad a cargo de consolidar los principios norteamericanos en la primera generación de estadounidenses nacidos de padres extranjeros, señaló que: “in 1919 that ‘America was in danger of being not a unified America, but a polyglot boarding house’” (Campbell & Kean, 2016, p. 62). Ante la amenaza de un choque entre grupos que practicaban distintas tradiciones se empleó la instrucción escolar para inculcar en el corazón y la mente de los niños valores orientados a la defensa de la historia, las prácticas y el lenguaje anglosajón.

Lo cierto es que, a inicios del siglo XX, la inmigración creó un escenario adverso donde la perspectiva de los padres, nacidos en el extranjero, pero residentes en las grandes ciudades, y la perspectiva de sus hijos, nacidos y educados en suelo norteamericano entraron en conflicto. La solución fue naturalizar a los extranjeros, otorgándoles derechos de ciudadanía, siempre y cuando ellos y sobre todo sus hijos, se acoplaran a lo que significaba ser americano. En las áreas más pobladas, el proceso de asimilación fue exitoso pues se vinculó a la *Americanisation*¹ con los beneficios que acarrea vivir en un país que garantizaba la libertad como un derecho fundamental. Por supuesto que el verdadero legado del proceso de *Americanisation* fue conseguir que la primera generación de extranjeros nacidos en Estados Unidos hable inglés, ejerzan y respeten las obligaciones propias de cada ciudadano y apoyen, tanto en acción como en elección las decisiones políticas, formando individuos leales a Norteamérica y a sus objetivos (Capozzola, 2008).

En el centro del proceso de asimilación, estaba la primera generación de migrantes nacidos en suelo estadounidense; en ellos se intentó erradicar cualquier rastro de tradiciones y vinculaciones con el país de origen de sus padres. Por supuesto, esta misión no siempre fue fácil, pues en diversas ocasiones, la *Americanisation* encontraba resistencia en aquellos migrantes que se negaban a dejar atrás su cultura, idioma y cosmovisión. Estas colisiones ocasionaron un nuevo grupo disidente de individuos que se sentían ajenos en el lugar al que llamaban hogar y nunca se sintieron parte de la sociedad americana (King, 1995). Si bien la consolidación de la sociedad norteamericana vino de la mano de la glorificación de lo americano en detrimento de aquello que no lo era, resulta innegable ver los resultados del proceso de

¹ Se usa el término "*Americanisation*" porque es la terminología usada por Campbell y Kean para describir el proceso que forjó los aspectos primordiales de la identidad norteamericana, a inicios del siglo XX.

Americanisation. A raíz de los esfuerzos en materia de educación, economía y cultura se lograron implantar con éxito valores que habrían de mantenerse a lo largo del tiempo.

Los esfuerzos detrás del proceso de *Americanisation* establecieron un modelo que pregona los beneficios del coraje individual, la persistencia, la determinación, la resiliencia y la perseverancia (Campbell y Kean, 2016). Así, la cultura americana se formó en partes iguales por el romanticismo que rodeaba al mito del individuo voluntarioso que nunca se da por vencido y el pragmatismo del ciudadano educado en el sistema escolar que creció viendo como su lenguaje, ideología, visión y misión eran superiores a los de sus padres y abuelos quienes migraron de diversos rincones del mundo. Gradualmente, el ser parte de la cultura americana se asoció a una condición de privilegio y singularidad, ser ciudadano de los Estados Unidos equivalía a tener un estatus superior al de aquellos grupos que no se asimilaron al proceso de *Americanisation* con éxito (Singh, 2009). Esta diferencia entre lo americano y aquello que todavía tenía matices heterogéneos, fue el pilar para los conflictos posteriores que enfrentaron a los norteamericanos leales con los nativo-americanos, los afroamericanos y los inmigrantes. A los ojos de la cultura americana de principios del siglo XX, los grupos que no se alineaban con el ideal americano (*american way*) representaban una amenaza, pues su diversidad atentaba contra los intentos de homogeneización y consolidación de la sociedad norteamericana.

En el plano social, la cultura *americana* se erigió en una serie de valores que, hasta la primera mitad de la década de los setentas, priorizaban lo local sobre lo foráneo y que, a través del cine fueron magnificando su influencia, y atrajeron a nuevas generaciones al encanto real o imaginario del estilo de vida americano y la posibilidad de alcanzar el *american dream*. La promesa de seguridad y bienestar que Estados Unidos ofrecía se sustentó en la solidez del modelo económico capitalista que alcanzó

su máximo esplendor en la primera mitad de la década de los cincuenta y de nuevo en la primera mitad de la década de los ochenta. Kuisel, en *COMMENTARY: Americanization for historians* (2000), considera que la estabilidad social y la certeza económica fueron los elementos claves que hicieron de la cultura americana la piedra angular del poder político, cultural y económico de Estados Unidos.

La economía del capital y el consumo es un aspecto que formó y continúa formando parte de la fibra cultural norteamericana, razón por la cual fue uno de los pilares del proceso de *Americanisation*.

3.2.Aspectos que dan forma a lo americano: capitalismo y consumismo

El triunfo del proceso de *Americanisation* está íntimamente ligado al triunfo del modelo económico que se expandió después de la Segunda Guerra Mundial y alcanzó su pináculo con la caída del Muro de Berlín. En la primera mitad de la década de los ochenta, el éxito del capitalismo fue asociado a la bonanza financiera, en el imaginario norteamericano, se construyó la imagen de una nación sólida, con una moneda fuerte que presuponía el triunfo de los valores americanos (Luce,1999). A los ojos del mundo la cultura americana y capitalismo se expandían en partes iguales y en el debate interno, diversos grupos creían que el crecimiento económico bastaría para limar las asperezas que el proceso de *Americanisation* introdujo en ciertos sectores de la sociedad setenta años antes.

Crockatt, en *America Embattled: September 11, anti-Americanism and the Global Order* (2003), establece una relación directa entre el creciente poder de la cultura americana con el auge del capitalismo internamente e internacionalmente. Sin embargo, esta prosperidad no logró disminuir las diferencias entre los grupos históricamente rezagados y las clases sociales dominantes. Los grupos que fueron aislados por mostrarse adversos al ideal del *american way* recibieron una nueva connotación

asociada a su rol subordinado, ya no únicamente desde el plano cultural, sino también desde la capacidad adquisitiva. El paradigma de la relación de poder entre lo americano y lo que todavía no conseguía ser cien por ciento americano volvió a insuflarse gracias a las brechas económicas y el aumento del consumismo: una actividad que hacía de lo americano más americano y excluía más a los grupos rezagados.

A mediados de la década de los cincuenta, varias voces expresaron su preocupación por la tenue línea que separaba al capitalismo del consumismo, el primero visto como una respuesta y el segundo como un exceso. Durante una entrevista, el poeta Allen Ginsberg formuló una pregunta que resonó entre los intelectuales norteamericanos de la década de los sesentas y setentas: “Are you going to let your emotional life be run by Time Magazine?” (Charters, p.75). Esta interrogante abrió la puerta a un nuevo foco de debate que pasó de la teoría a la práctica durante la época de la reaganomía y el incremento de las enormes diferencias económicas (Ackerman, 1982). La duda que Ginsberg expresó, desnudó los rasgos desproporcionados del consumismo. Si el capitalismo era la herramienta que prometía estabilidad, el consumismo era la herramienta convertida en arma, que, gracias a los medios, el avance tecnológico y la época dorada de la publicidad formaron una imagen que afirmaba que una parte sustancial de la cultura americana estaba sujeta a la capacidad adquisitiva.

Entre 1950 y 1960 el discurso no oficial señalaba que una de las formas de mantener el papel dominante de Estados Unidos en el mundo era fortaleciendo la economía (Campbell y Kean, 2016), y qué mejor manera de hacerlo que consumiendo. En las diversas esferas sociales se produjo un cambio, las familias empezaron a usar artículos que veinte años antes eran considerados accesorios de lujo y para mediados de 1970 la imagen prototípica de la familia americana incluía uno o varios televisores, uno o varios

automóviles y por supuesto, una amplia variedad de electrodomésticos que configuraron para siempre el diario vivir de los hogares norteamericanos.

Este nuevo escenario levantó preocupaciones entre políticos y críticos que miraban con desconfianza a esta nueva versión del proceso de *Americanisation*. De pronto el debate se concentró en la ausencia de límites de la cultura de masas. Siguiendo las teorías de Adorno y Horkheimer, en *Industria cultural* (2013), los críticos del consumismo señalaron que esta derivación del capitalismo era un obstáculo para otro de los principios primigenios de la cultura americana, el individualismo y la libertad. El consumismo en su forma más desmesurada representaba una amenaza para el individualismo y aunque algunas voces se oponían a replicar el discurso que priorizaba el consumo por sobre lo necesario, los medios de comunicación vieron a la cultura de masas como una nueva forma de homogeneización.

Para la prensa, la cultura de masas y el consumismo fueron para las generaciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial, lo que la educación fue para las generaciones que precedieron a la Primera Guerra Mundial. A través del consumo y las tendencias, se fundó un discurso uniforme, que convirtió a las posturas disidentes en entes innecesarios, poco atractivos y que nadie quería comprar. El resultado de este nuevo proceso homogeneizador hizo de la industria cultural, el nuevo agente encargado de consolidar una sociedad uniforme que consumía la misma mercancía y centraba su atención en banalidades que alteraron el modo en el que se concebían la realidad (Strinati, 1992).

Esta nueva forma de *Americanisation* provocó un dilema entre alta y baja cultura, un combate entre lo que estaba en boga y lo que nadie consumía. Y en el ámbito social, alimentó el conflicto entre clases sociales.

3.3.Lucha de clases sociales

Tradicionalmente la percepción prototípica del ciudadano americano se circunscribe a un modelo parcializado, donde el ciudadano promedio es visto como un hombre (o mujer) caucásico, de clase media, generalmente heterosexual y con un nivel de educación de tercer nivel (Campbell y Kean, 2016). Pero esta visión excluye a aquellos sujetos que no se afilian con ninguno de estos requisitos. En la sociedad americana de principios del siglo XX surgió una brecha que separaba a los ciudadanos de diversos estratos y los encasillaba en un papel subordinado y prescindible.

En la novela *Wapes of Wrath* de John Steinbeck, los habitantes de Oklahoma que se ven forzados a migrar a causa del *Dust Bowl* son discriminados por la clase dominante que gobierna el Estado de California, los terratenientes californianos consideran que los migrantes son ciudadanos de segundo orden y se refieren a ellos usando el peyorativo mote *okies*. Cincuenta años después en varios Estados del sur, el proceso de integración que buscaba combatir a las instituciones donde se practicaba la segregación encontró una férrea resistencia en Estados como Mississippi, Alabama y Georgia. En la década de los ochenta las políticas económicas del gobierno de Ronald Reagan generaron un nuevo tipo de segregación vinculada a la aporofobia, la reaganomía aisló a los grupos que no cumplían con los estándares socioeconómicos, discriminándolos y empujándolos a comunidades donde abundaban problemas de inseguridad, drogadicción y salud pública. A principios de la década de los noventa, un nuevo conflicto ocupó a la sociedad norteamericana, cuando los grupos homosexuales trataron de abrirse paso en la esfera pública y encontraron una férrea resistencia de parte de grupos conservadores y religiosos (Riches, 2017). Y aunque resulta innegable que en estas luchas existe una enorme gama de factores, Busfield y Owen, en *The Wire Re-Up* (2009), consideran que en el fondo la raíz de todos estos conflictos se afinca en las

marcadas diferencias sociales que garantizan que un determinado grupo prospere a costa del otro.

Naomi Klein, en *No Logo* (2003), afirma que los procesos de desigualdad se vieron potenciados por la visión privatizadora que garantizó la prosperidad de las clases sociales dominantes a expensas de la clase media y pobre. Esto generó una sensación de desconfianza entre la clase media y la clase acaudalada: los primeros veían a los segundos como individuos que no se preocupaban por el diario vivir de los trabajadores y los segundos no se fiaban de la clase obrera por considerarla poco educada, inculta y propensa a necesitar mayor supervisión (Halle, 1984). Así se creó una brecha que encasilló a la clase media en espacios que perpetuaban el trabajo duro, los turnos de ocho horas, el salario mínimo y un nivel de educación limitado por la capacidad adquisitiva y la imposibilidad de acceder a la educación universitaria.

En la década de los setenta, la distancia entre los grupos con mayor capacidad adquisitiva y la clase media se intensificó con la proliferación de los suburbios y las ciudadelas privadas. Los primeros suburbios eran espacios creados para familias homogéneas, capaces de comprar un auto, un hogar propio y de vez en cuando ir de vacaciones. El que estos espacios fueran diseñados de manera uniforme no fue azaroso, pues era una forma de recordar que cada clase social tenía un espacio determinado que difícilmente podía ser transgredido. Así, los habitantes de los suburbios socializaban con otros obreros, o *blue collar workers*, en espacios comunitarios, cines, galerías y boleramas, mientras que en las ciudadelas privadas las clases altas jugaban golf, tenis y celebraban reuniones de sociedad en los country clubs y las logias privadas.

En las grandes ciudades el proyecto de sectorización fue factible, pero en menor medida, Berman, en *All That Is Solid Melts Into Air* (1983) cree que la resistencia de las urbes más pobladas al proceso de sectorización se debe a la capacidad de reinvención de

los habitantes de dichas ciudades, gracias a su adaptabilidad los barrios que entre 1970 y 1980 eran considerados zonas peligrosas, 20 años después gracias a la gentrificación² se transformaron en un lugares en boga, donde el precio de los inmuebles se multiplicó y fue posible reconstruir el espacio público.

Pero, el conflicto entre clases no se limita a la lucha entre familias acaudaladas y familias formadas por *blue collar workers*, una de sus caras más intensas, demuestra, que, así como en el seno de las familias más acaudaladas existe repulsión por quienes tienen menor capacidad adquisitiva, en la misma clase media existe menosprecio por aquellos ciudadanos que se encuentran dentro del umbral de la pobreza. La falta de simpatía por los pobres es un punto en común que comparten la clase media y alta, a los ojos de ambos grupos, los pobres y desempleados son parásitos, que no contribuyen ni producen y viven de la asistencia del Estado (Halle, 1984).

La percepción general de los *blue collar workers* y las familias acaudaladas ve a quienes viven en el umbral de la pobreza como personas que tratan de evitar el trabajo. En el libro *America's working man: Work, home, and politics among blue collar property owners*, David Halle presenta dos diálogos extraídos de empleados que se identifican como miembros de la clase media y se caracterizan como ciudadanos de mediana edad. El primero, un mecánico de entre cincuenta y sesenta años afirma: “People of welfare? No! They’re not working men. They don’t want to work” (p.212). Mientras que un empleado de fábrica de cuarenta años habla de esta forma cuando se refiere a las personas que dependen de los programas de asistencia social:

And now with welfare. If you come over here and get a job that’s all right, but we’ve got these Cubans and Mexicans and Puerto Ricans and they come over

² The process of improving an area of a town or city so that it attracts people of a higher social class than before.

and go straight on welfare and their children go on welfare and their children's children. (...) They don't want to work. All they want to do is collect their welfare checks (p.212).

Estos testimonios revelan que además de la desconfianza que divide a la clase media de la clase alta, también existe un profundo rechazo a los pobres y a ciertos extranjeros.

Hay quienes consideran que la aporofobia siempre estuvo presente en la sociedad norteamericana. Rose, en su novela *Kill the poor* (1990), expresó el desagrado a todo lo que connota pobreza de la siguiente forma: “No one likes poor people. On the corner heroin is sold for ten dollars a bag... One day there will be a link between the rich section of town and the poor” (p. 18). Este prejuicio era compartido por un amplio número de estadounidenses que asociaban a la pobreza con la delincuencia, la prostitución y la homosexualidad, tres factores que atentaban con el prototípico modelo del ciudadano americano. Para el norteamericano promedio, el sueño americano (*american dream*), equivale a ser propietario de un hogar con varias habitaciones, un patio amplio, una piscina y uno o varios automóviles en el garaje (Beuka, 2004), por ende, todo aquello que no se alineara con esta visión era considerado antiestético y alejado del ideal americano. A los ojos del ciudadano promedio, los guetos y los hogares de asistencia son vistos con reparo, Campbell y Kean, en *American cultural studies: An introduction to American culture* (2016), aseguran que la visión ortodoxa estadounidense desconfía de los programas gubernamentales destinados a asistir a los grupos vulnerables, mientras que la visión progresista se muestra más empática con los programas federales que buscan achicar los índices de pobreza estructural.

Estas perspectivas diferentes han provocado descenso entre quienes aún se afilian a la visión arquetípica que el proceso de *Americanisation* fomentó y aquellos que ven a Norteamérica como un crisol cultural: un espacio donde coexisten diversas formas de

pensar y actuar (Bourne, 1996). Autores como Mathy, en *Extreme-Occident: French Intellectuals and America* (1993), y Lauter, en *The Heath Anthology of American Literature* (1994) creen que Estados Unidos debe ser visto como una polisemia, un escenario donde confluyen una amplia gama de elementos heterogéneos y, por ende, creer que un mismo modelo de ciudadano debe primar en todos los contextos y comunidades es un error, puesto que los migrantes, la clase trabajadora (*blue collar workers*) y los grupos menos favorecidos son quienes dan forma al verdadero rostro de Norteamérica.

En 1990 Elizabeth Fox-Genovese, señaló que la identidad norteamericana no puede verse definida por los deseos de la clase alta. En su libro *Between Individualism and Fragmentation: American Culture and the New Literary Studies of Race and Gender*, la autora afirma: “The last two decades have . . . witnessed a growing restiveness with any complacent assumptions that the culture of a privileged few could adequately represent the specific beliefs and practices of the many varieties of Americans” (p.7). A los ojos de esta nueva concepción, ser americano implica ser caucásico, latino, afrodescendiente, católico, protestante, judío, rico, pobre, empleado o desempleado.

Esta nueva percepción encontró resistencia en los círculos conservadores y los resultados de este conflicto potenciaron la visión pesimista de aquellos individuos que miran con desconfianza el *american way* y el sueño americano. La lucha de clases y sus consecuencias dividieron a la sociedad americana en más de una forma, entre los ciudadanos de ambos grupos, el conflicto tenía un trasfondo más emotivo, quienes defendían la visión optimista y romántica del ideal norteamericano, no tenían nada en común con aquellas voces que señalaban las enormes diferencias sociales y la sensación de inseguridad entre las comunidades que comparten un mismo espacio físico, pero que

a pesar de ello viven separadas por barreras infranqueables (Copelovitch, Hobolt y Walter, 2020).

3.4. Pesimismo Vs Optimismo

Campbell y Kean, en *American cultural studies: An introduction to American culture* (2016), consideran que el optimismo norteamericano está sustentado en conceptos como nación, imperio, hogar, libertad y patriotismo. A los ojos de los defensores del *american way* y el ideal del sueño americano, Estados Unidos se encuentra a la vanguardia en economía, ciencia, tecnología y defensa de los derechos humanos. Por ello no es casual que los términos patriotismo y libertad se repitan en los discursos de campaña de los últimos cuatro presidentes electos, y si bien en apariencia, existen diferencias entre los gobiernos de Bush, Obama, Trump y Biden, a la hora de cautivar al público los cuatro basaron sus campañas en el orgullo de saberse parte de una nación que avanza a pasos agigantados y se perfila hacia una nueva era de bonanza. Y aunque la llegada de cada presidente presupone un cambio en las políticas de su predecesor, el punto en común que hermana su retórica es recordar que la resiliencia es uno de los factores que hizo de Estados Unidos una potencia mundial (Lauter, 1990).

Esta forma de abordar la política dejó de funcionar con aquellos sectores que se negaban a aceptar el fundamentalismo que no aceptaba que, para los grupos vulnerables, palabras como imperio, libertad y nación no se aplican a todas las condiciones sociales y económicas. Los primeros vestigios de la confrontación entre el optimismo que subyace bajo el lema *en Dios confiamos* y el pesimismo ambiguo que nunca terminó de sentirse parte de Norteamérica se remontan a los días posteriores a la Primera Guerra Mundial (O'Leary, 1998).

En 1930, los primeros fracasos del proceso de *Americanization* se vieron reflejados en las contradicciones que distinguen a una sociedad tan explosiva como el sur

estadounidense. La resiliencia y el ideal del *American way* chocaron con la pobreza, elemento común en comunidades afroamericanas y caucásicas, la segregación, la violencia y la sensación de verse abandonados por el gobierno central. Así mientras en las nacientes urbes norteamericanas se formaba una imagen de nación fuerte que podía sobreponerse a las cicatrices de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión, en las ciudades pequeñas y los poblados que todavía no se sometían al proceso de *Americanisation* los valores comunes de nación, libertad y patriotismo se perdían en las enormes brechas culturales que más que homogeneizar incrementaban la sensación de heterogeneidad.

Agee y Evans, en *Let us now praise famous men* (2001), vinculan el fracaso del proceso de *Americanisation* con la forma en la que se abordó, enviando educadores y periodistas del Noreste del país a las comunidades más pobres del Sur. Por ello, más que una campaña de educación, el proceso de *Americanisation* fue una afrenta contra la dignidad de las comunidades locales. Los autores señalan que:

To pry intimately into the lives of an undefended and appallingly damaged group of human beings, an ignorant and helpless rural family, for the purpose of parading the nakedness, disadvantage and humiliation of these lives before another group of human beings, in the name of science, of 'honest journalism' (whatever that paradox may mean), of humanity, of social fearlessness, for money, and for a reputation for crusading and for unbiased (p. 7).

Esta era la percepción en los hogares caucásicos, en los hogares afroamericanos, la confianza en las intenciones del gobierno no terminaría de cuajar, ni siquiera treinta años después cuando las primeras universidades sureñas se vieron obligadas a someterse al proceso de integración de estudiantes afroamericanos. En septiembre de 1962, la Universidad de Mississippi fue testigo de una batalla campal que enfrentó a estudiantes,

población local y afamados segregacionistas contra más de 120 oficiales federales que fueron enviados a Oxford, Mississippi bajo órdenes directas del entonces presidente John F. Kennedy. A pesar de la presencia de los oficiales, aquellas personas que consideraban que Ole Miss debía continuar siendo una Universidad cien por ciento caucásica atacaron a los federales en una caótica jornada que dejó como resultado dos personas muertas y decenas de heridos.

En los registros, la historia señala que el 1 de octubre de 1962, la Universidad de Mississippi admitió a su primer estudiante afroamericano, pero a los ojos de las comunidades ultraconservadoras del sur, la violencia triunfó esa turbulenta noche de otoño. El estallido social que se vivió en Ole Miss fue para los segregacionistas un llamado de alerta que los empujó al extremismo. Mientras esto sucedía en las zonas predominantemente caucásicas del estado, en el corazón de las comunidades afroamericanas la admisión de James Meredith fue una victoria pírrica, pues las ejecuciones públicas y los linchamientos incrementaron (Heymann, 1998).

Mientras esto sucedía en el sur, en las grandes ciudades el optimismo patriótico se enfrentó a la sensación de inseguridad provocada por el asesinato de John F. Kennedy y la resistencia de los jóvenes que no querían ser arrastrados a un conflicto bélico que desde sus orígenes fue impopular. La guerra de Vietnam fue un punto de inflexión entre el romanticismo optimista americano y el pesimismo de quienes se sabían obligados a combatir en un conflicto que en palabras de Lyndon B. Johnson debía ser resuelto por los habitantes del sudeste asiático (Johnson, 1965).

George Herring, en *From colony to superpower: US foreign relations since 1776* (2008), señala que el poder de Estados Unidos y su influencia en el globo abrieron la puerta para sentimientos de envidia e ira que algunos grupos ortodoxos han denominado antiamericanismo. El pesimismo antiamericano tiende a mirar con desconfianza las

políticas exteriores y las decisiones internas en lo que respecta a economía, bienestar social y salud pública. A finales de la década de los sesenta y principios de la década de los ochenta, el antiamericanismo criticó las decisiones de las presidencias de Johnson y Nixon por el modo en el que abordaron el conflicto bélico en Vietnam y la respuesta que tuvieron frente a las exigencias de los movimientos sociales que peleaban contra el racismo y la homofobia. En la década de los setenta, la percepción pesimista desconfiaba de la integridad del gobierno de Gerald Ford y reaccionaba con vehemencia ante las limitaciones que suponía la crisis del petróleo de 1973. Diez años después, la desconfianza se tejió alrededor de las consecuencias de la reaganomía y su impacto directo en la epidemia del crack (1984 y 1990) y la entonces denominada epidemia del SIDA. Esta última acrecentó la grieta que dividía a los grupos autodenominados conservadores y aquellos grupos que profesaban una visión más liberal y afín a los reclamos de los movimientos civiles afroamericanos, latinos y homosexuales (Campbell y Kean, 2016).

Si Vietnam fue una amenaza para la retórica de la nación libre y todopoderosa, el *Black Monday*³ potenció la sensación de impotencia y desamparo que hacía que cada vez más ciudadanos renieguen la influencia directa de la libertad y la democracia en su diario vivir. El antiamericanismo consideraba que las falencias que dividían a los norteamericanos partían desde un concepto erróneo, la imagen ideal de lo que debía ser Estados Unidos como nación y sus habitantes como individuos. Y aunque en algunos casos las luchas se han multiplicado desde la segunda mitad de la década de los noventa y los primeros años del siglo XXI, el antiamericanismo es un sentimiento que nació casi a la par del proceso de *Americanisation* (Campbell y Kean, 2016). En el fondo de la

³ A chain reaction of market distress sent global stock exchanges plummeting in a matter of hours. In the United States, the Dow Jones Industrial Average dropped 22.6 percent in a single trading session, a loss that remains the largest one-day stock market decline in history.

batalla que separa al optimismo del pesimismo antiamericano subyace el dilema de una nación que se inclina más por el etnocentrismo que por el pluralismo cultural.

3.5.Etnocentrismo

El etnocentrismo y el pluralismo cultural se ven potenciados o minimizados dependiendo de la postura ideológica y política de los gobiernos de turno. En 2003, el discurso oficial que bajaba desde el gobierno y se replicaba en los grandes medios de comunicación rescataba el valor de la libertad, la democracia y el patriotismo, cinco años después, durante la crisis bursátil de 2008, esos mismos valores se vieron avasallados por la sensación de inestabilidad y la impresión de haber seguido los designios de un gobierno que había cometido múltiples errores, sin embargo, meses más adelante en ese mismo año y con la llegada de un nuevo presidente, el antiamericanismo amainó y la pluralidad volvió a ocupar un rol protagónico, al menos durante los primeros meses de la gestión Obama-Biden (Campbell y Kean, 2016).

Para comprender cómo el etnocentrismo y el pluralismo cultural operan en la cultura americana partamos desde lo que Ritzer y Ryan, en *Americanisation, McDonaldisation and globalisation* (2004), denominaron una versión del mundo que surge de la racionalización, la codificación y la restricción. La cultura americana se impone promoviendo una idea de superioridad y omnipresencia en todas las sociedades occidentales y en un amplio número de sociedades orientales. La finalidad de este acto coercitivo es construir una imagen homogénea muy similar a la imagen que el proceso de *Americanisation* replicó en el territorio norteamericano. La imposición del modelo cultural americano tiene connotaciones sociales, políticas y religiosas, por ello Campbell y Kean, en *American cultural studies: An introduction to American culture* (2016), comparan a la exaltación del *american way* con el fundamentalismo religioso. A los ojos de los defensores de la cultura americana, sus valores, construcciones, misiones

y visiones priman porque se sustentan en dos ideales universales, libertad y democracia, objetivos que para ciertos grupos humanos constituyen un anhelo muy similar al anhelo religioso que promete una vida mejor si se siguen ciertos preceptos y normas.

Religión y etnocentrismo se ven hermanados en un amplio espectro de la sociedad norteamericana que se identifica con la letra de la popular canción de country *God Bless the US* de Lee Greenwold, particularmente en lo que se refiere al orgullo y la presencia de Dios en el destino de la nación.

And I'm proud to be an American, where at least I know I'm free, And I won't forget the men who died, who gave that right to me and I'll proudly stand up next to him to defend her still today, cuz there ain't no doubt I love this land, God bless the USA.

Orgullo y religión se encuentran presentes en el imaginario estadounidense. En la mayoría de los casos, las personas que defienden el ideal americano muestran más simpatía ante la idea de un sistema educativo basado en principios apegados a un sistema de fe, ya sea cristiano, bautista o católico. En 2005, 64% de norteamericanos afirmaron estar abiertos a la idea de una enseñanza creacionista en las escuelas, el restante 38% dijo que preferiría reemplazar la concepción darwiniana en escuelas, colegios y universidades (Guardian, 2005). Y aunque la imagen del ciudadano que cuelga la bandera en el porche de su casa, asiste a un servicio religioso cada fin de semana y se decanta por marcas de vehículos norteamericanos parecería haber quedado en el pasado, una encuesta de Gallup realizada en 2010 indica que 40% de los estadounidenses creen que Dios creó a los seres humanos y sólo un 38 por ciento cree en la evolución. Estos datos no son azarosos, basta con recordar que durante la década de los ochenta y los primeros años de la década de los noventa proliferaron diversos

grupos religiosos que vinculaban su visión del mundo con la imagen de una Norteamérica fuerte, unida y homogénea (Campbell y Kean, 2016).

Una versión exagerada del etnocentrismo quedó retratada en el año 2003, cuando durante el conflicto bélico en Irak, se registraron casos de tortura y abuso cometidos contra los reclusos que cumplían sentencia en la prisión de Abu Ghraib. Halliday, en *It's Time to Bin the Past* (2005), considera que la degradación física y sexual que experimentaron los prisioneros se debe al modo en el que su sistema de creencias y la coyuntura política los situaban en las antípodas del ideal norteamericano.

Y aunque el ejemplo de lo sucedido en ciertas bases militares no representa una muestra sustancial del etnocentrismo fundamentalista, Gatlin, en *American women since 1945* (1987), asocia esa visión dominante de la cultura americana con una concepción perjudicial de la masculinidad, para el imaginario estadounidense, el prototípico hombre americano era el sostén de la familia, era el empleado responsable, era la figura protectora y por sobre todas las cosas, era el símbolo de autoridad. Todas estas definiciones funcionaron y siguen funcionando en algunos hogares estadounidenses, pero desde la segunda mitad del siglo XX se han visto amenazadas por una visión más plural, una visión que se rehúsa a perpetuar su papel de espectador y ciudadano de segunda categoría. Y cuando el balance de poder entre estos roles que quedaron determinados desde el final de la Segunda Guerra Mundial cambia, las imágenes de familia, sociedad y cultura también cambian. Rowe, en *Roseanne: Unruly woman as domestic goddess* (1990), afirma que a finales de la década de los ochenta los estándares de hombre, mujer y ciudadano se modificaron, prueba de ello son las representaciones que proliferaron en diversas series de televisión, en películas y hasta en miembros de la clase política. Para Rowe, los papeles de género y sexualidad se vieron cuestionados cuando se aceptó que los hombres y las mujeres de finales del siglo XX no podían

seguir actuando como los hombres y las mujeres de principios de siglo, América había cambiado y el contexto social demandaba cambios en todas las esferas de la sociedad, aun en aquellas que pregonaban la defensa a ultranza del *american way*.

Por supuesto que este cambio de paradigma no fue bien recibido por los grupos ultraconservadores y menos aún por los grupos fundamentalistas, pero cuando el grueso de la sociedad americana comprendió que cerrarle la puerta a esta nueva forma de pensar no hacía más que incrementar el antiamericanismo, se decidió abordar el problema desde una perspectiva pragmática. Se dejó de lado la irracional desconfianza que discriminó a grupos como las madres solteras y las mujeres que optaban por una carrera universitaria, los homosexuales, las lesbianas, los transexuales y las personas que decidían practicar corrientes religiosas alternas, gradualmente se les permitió ocupar cargos públicos, puestos de importancia en los grandes conglomerados empresariales y por supuesto ocupar un papel activo en los suburbios y las ciudades privadas (Hollander, 1992).

El auge de discursos que pregonaban el pluralismo por encima de la visión etnocéntrica trajo consigo cambios en las estructuras sociales. Ikenberry, en *America and the Ambivalence of Power* (2003), considera que resta saber si estos cambios hicieron mella en el marco de una nación que todavía presenta rasgos de inseguridad en lo que respecta a su papel dominante en la geopolítica mundial, irracionalidad en materia de ideologías políticas e inmadurez a la hora de enfrentar los desafíos económicos y sociales que parecen interponerse en el camino de la doctrina del destino manifiesto. Aunque *a priori* parecería que el pluralismo cultural ha traído consigo cambios positivos, todavía existen puntos de tensión entre el etnocentrismo (racional e irracional) y el pluralismo, estos problemas que separan a la sociedad estadounidense actual, no distan demasiado de los problemas que separaron a la sociedad

norteamericana de principios de siglo. Todavía existe un desencanto entre los grupos que continúan reclamando trato igualitario y mayores oportunidades en el campo laboral y educativo, aún persiste esa sensación de ineficiencia que se interpone en la posibilidad real de alcanzar una óptima calidad de vida. Por si fuera poco, en los últimos años se han sumado preocupaciones en torno al medioambiente, la proximidad de lo que Mowshowitz, en *Technology as excuse for questionable ethics* (2008), denominó deshumanización tecnológica y los intentos de una parte de la sociedad americana de volver a homogeneizar a un país plagado de contrastes (Ritzer, 2013).

Etnocentrismo y pluralismo han combatido desde la segunda mitad del siglo XX, y a pesar de que en muchos aspectos Estados Unidos es en la actualidad un crisol multicultural, las relaciones de identidad, nacionalidad y patriotismo siguen provocando respuestas heterogéneas en la cultura americana (Seago, 2000).

4. Capítulo III: Salem's Lot y el gótico americano

4.1.El gótico americano:

Haslam y Faflak, en *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion* (2017), aseguran que una de las prácticas de la cultura americana es presentar una visión uniforme e idealizada de la realidad estadounidense. Siguiendo esta misma línea Baudrillard, en *Simulacra and simulation* (1994), considera que el símbolo que hermana a la concepción gótica europea con la idealización de la cultura americana es el discurso de magia y asombro de Disney. Disneylandia es el lugar donde lo mágico se vuelve real y el poder cultura y adquisitivo produce una sensación cuasi religiosa de la Norteamérica todo poderosa que produce dobles deconstruidos de lo real, lo normal y lo ideal. Hogle, en *The Progress of Theory and the Study of the American Gothic* (2014), sintetiza al relato gótico americano como una conflagración donde se unen todas las idealizaciones de la cultura americana y todas las miserias de un país constituido en los celos y el deseo de una nación que busca originalidad, libertad y autonomía.

Terry Castle, en *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny* (1995), cree que el gótico americano y el sueño americano (*american dream*) surgen del mismo lugar: el deseo de reestructurar el legado histórico y cultural. Así se dejan de lado las fracturas, los focos de conflicto y los eventos traumáticos, y se consolida una imagen sólida que deje en el pasado el misterio y la represión que fueron necesarios para conformar una nación considerada como una potencia mundial. Tal y como sucedió en la Europa de finales del siglo XVIII, el género gótico aterrizó y se adaptó a Estados Unidos para recordarle al público que lo improbable, lo ambiguo y lo misterioso continua presente en su diario vivir. La doctrina del destino manifiesto no escapa de los estragos que produjo la colonización, las guerras independentistas, el proceso de *Americanisation* y el etnocentrismo. El gótico

americano magnifica la incertidumbre de una nación que continúa buscando un significado común y presenta un obstáculo a la resiliencia y el optimismo patriótico. Para la novela gótica americana los paisajes, escenarios y antagonistas existen para explorar la reacción de las diversas facetas de la sociedad americana, al verse enfrentadas a un desafío que se oponga a su sistema de valores y creencias (Haslam y Faflak, 2017).

Robert Miles, en *Gothic writing 1750–1820: A genealogy* (2017), habla del género gótico como una respuesta al poder económico, industrial, militar y científico de la Inglaterra victoriana, mientras Haslam y Faflak, en *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion* (2017), establecen un paralelismo entre el origen del género y su adaptación al público estadounidense. En ambos casos el relato gótico presupone una confrontación al contexto sociocultural que inserta seres diversos y multiculturales. En apariencia, cuando se introducen personajes extravagantes dentro de un escenario tan hermético se produce una sensación de miedo y estupor que terminará en un desenlace conflictivo.

Cultura americana y relato gótico son en simultáneo reales e hiperreales, cada uno depende de su habilidad para legitimar su discurso y sus efectos producen una amplia gama de reacciones, que van desde la satisfacción hasta el descontento y desde la fe hasta la incredulidad. En el caso de las primeras novelas góticas americanas, el dilema de los personajes surge de la decepción que surge cuando las promesas de prosperidad y bienestar chocan con la fría lógica del capitalismo que ayudó a moldear a Estados Unidos (Haslam y Faflak, 2017). Eric Savoy, en *The face of the tenant: A theory of American Gothic* (1998), señala que el género gótico permitió reescribir la narrativa nacional norteamericana a través del uso de narrativas plagadas de condenaciones,

personajes de orígenes dudosos y secretos que moldean el diario vivir de las comunidades.

En este punto cabe recordar que el proceso de *Americanisation* dejó una gran cantidad de heridas abiertas en el tejido social, heridas que el relato gótico fue capaz de reabrir aun ante el avance demoledor de la homogeneización cultural y el etnocentrismo. Las alusiones al proceso amalgamador que acabó con la erradicación de los grupos indígenas, a la violencia generada por la segregación y la discriminación que dividió a la sociedad en estratos, constituyen los pilares de la novela gótica americana. Aquello que trató de ser olvidado a través de una narrativa dominante que miró superficialmente los conflictos históricos, culturales y sociales fue revisitado por los autores que trataron de demostrar que nadie estaba a salvo de la muerte, la tragedia y el sufrimiento (Haslam y Faflak, 2017). Obras como *Edgar Huntly; or Memoirs of a Sleep-Walker* (1799 / 2006) y *The Legend of Sleepy Hollow* (1873/ 1959) revelan que la cultura americana no está definida por un halo de inocencia, sino que se construyó sobre las bases de un pasado violento que no puede ser ignorado, o en palabras de Charles Brockden Brown: “The incidents of Indian hostility, and the perils of the Western wilderness, are far more suitable for an American writer (...) and for a native of America to overlook these would admit of no apology” (p.4).

Si bien la obra de Brown e Irving exponen el legado violento de América como nación, con el paso del tiempo la novela gótica americana presentó un mundo irracional e incontrolable que se desarrollaba dentro de un ambiente donde los ideales de libertad, democracia y *American way* continuaban siendo inalterables. Así lo demuestran los procesos tortuosos y la constante presencia de la culpa en los relatos de Edgar Allan Poe, los atormentados fantasmas y los deseos reprimidos en los relatos de Henry James, la violencia y cohibición de las novelas de Flannery O’Connor y la desigualdad e

injusticia hallada en los primeros escritos de Stephen King. Brown dio en la tecla cuando habló de la hostilidad y el legado violento, pero a su vez, también abrió la puerta para un sinfín de material a partir del cual se puede retratar una versión distorsionada y a la vez verídica de la sociedad norteamericana.

Ese mundo incontrolable que existe dentro de la homogeneidad estadounidense sustenta sus miedos y temores en la exageración del pasado y las consecuencias que este tiene en el presente y el futuro. Brown, Cooper e Irving expusieron los desafíos de una nación joven que trataba de alejarse de su violento pasado autóctono y europeo. Hawthorne y Poe torcieron su mirada a la inestabilidad psicológica del individuo y del colectivo, y James dio un paso adelante e infundió en sus personajes las consecuencias de los deseos reprimidos. Mientras esto sucedía en la parte norte de Estados Unidos, en los estados del Sur, un grupo de escritores dieron forma a una corriente que con tiempo fue conocida como Southern Gothic. En esta versión más campechana del relato gótico, Faulkner, Tennessee Williams y O'Connor versaron sobre los peligros del incesto, el racismo y la domesticación de la naturaleza y el ser humano. En la segunda mitad del siglo XX, autores como Toni Morrison, Stephen King, Peter Straub, Dean Koontz y Anne Rice expusieron los traumas y horrores del pasado y los convirtieron en los catalizadores de los conflictos sociales, económicos, familiares, sexuales y culturales (Haslam y Faflak, 2017).

El punto en común en la obra de todos estos autores es la disparidad de sus personajes. En el fondo el gótico americano es heterogéneo, pues refleja seres y escenarios diversos que se oponen a la idea del absolutismo ideológico, el etnocentrismo del *American way* y el proceso de *Americanisation*. Por eso no es azaroso que, en las casas embrujadas, en los vampiros, fantasmas, demonios y monstruos,

veamos destellos de una sociedad fragmentada, plagada de discrepancias, y tan frágil y volátil como la condición de los seres que la habitan (Punter y Byron, 2004).

4.2.Salem's Lot:

4.2.1. Novela

Alissa Burger, en *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural, and New Approaches to Literature* (2016), explica la combinación de fuerzas que confluyeron para la creación de la novela. Elementos como la desconfianza en la clase política, el negativismo posterior a la guerra de Vietnam y las desigualdades sociales marcan el tono de la obra.

I wrote 'Salem's Lot during the period when the Ervin committee was sitting. That was also the period when we first learned of the Ellsberg break-in, the White House tapes, the connection between Gordon Liddy and the CIA, the news of enemy's lists, and other fearful intelligence. During the spring, summer and fall of 1973, it seemed that the Federal Government had been involved in so much subterfuge and so many covert operations that (...) the horror would never end (p.14).

El tono de la novela es un reflejo de la sociedad americana de mediados de los setenta, y su ambiguo final rebela la sensación de desilusión y desesperanza ante el futuro. Burger (2016) considera que, para el autor, el final de *Salem's Lot* guarda más similitudes con *The invasión of the Body Snatchers* (1956) que con *Dracula* de Bram Stoker, pues King compara el poder incontrolable del vampiro con el poder que el gobierno de aquel momento parecía ejercer sobre los ciudadanos estadounidenses.

Conceptualmente *Salem's Lot* es una obra que combina la teatralidad, con lo llamativo y lo vulgar. Existe una constante expansión en el modo en el que operan e

interactúan los personajes y, debido a esa dispersión con la que cada historia va creciendo, se produce un clímax explosivo, donde héroes y villanos están en peligro y la tensión va in crescendo hasta crear un aura donde nadie está a salvo y el prototípico final feliz parece improbable. En *Danse Macabre* (2011), Stephen King asegura que, mientras daba forma a la estructura de la novela, una de las ideas que más lo atrajo fue la posibilidad de jugar con la realidad, y a través de ello, confundir a los personajes para que estos sientan las dudas e inseguridades propias del ciudadano estadounidense de la segunda mitad del siglo XX.

Mientras el acto de deformar la realidad acerca a *Salem's Lot* a la novela gótica europea de los siglos XVIII y XIX, el acto de agregar detalles típicos de la cultura americana suscribe a la obra de King a los parámetros de la novela gótica americana (King, 2011). En lo que respecta al carácter gótico europeo de la novela, notamos la influencia de *Drácula* y *El vampiro* de John Polidori. El vampiro titular de *Salem's Lot*, Kurt Barlow, mantiene múltiples similitudes con sus contrapartes europeas en lo que respecta a su misterioso origen, su poder sobre ciertos animales y, por supuesto, sus limitaciones y debilidades; pero esta influencia, también se replica en los personajes que tratan de detener al vampiro. Mientras en *Dracula* y *El vampiro* los héroes eran hombres de ciencia, que ocupaban un lugar importante en la alta sociedad anglosajona, en *Salem's Lot* los héroes son un escritor divorciado, un preadolescente aficionado a las películas de terror y las historietas cómicas, un profesor de secundaria de avanzada edad, un médico y una joven de 24 años que acaba de obtener su licenciatura en artes de la Universidad de Boston. A pesar de su disímil trasfondo, tanto los héroes de *Dracula* como los héroes de *Salem's Lot* conjugan fe y racionalidad en partes iguales a la hora de enfrentar al vampiro. Si la obra de Stoker influyó a la novela de King al momento de construir personajes capaces de crear simpatía en el público, el relato corto de Polidori

tuvo una influencia directa en el desenlace de la historia. En *El vampiro*, Aubrey y su hermana mueren; en *Salem's Lot* únicamente dos personajes principales sobreviven al ataque del vampiro y, aun cuando consiguen escapar de Jerusalem's Lot, la novela nos da a entender que pasan el resto de sus días atormentados por el recuerdo de lo sucedido en la pequeña localidad rural.

En muchos sentidos, *Salem's Lot* presenta el retrato de una sociedad polarizada. Vietnam y la crisis política de 1974 crearon una brecha generacional, entre los optimistas defensores del ideal americano y aquellos que miraban con desencanto su futuro inmediato. En *Danse Macabre*, Stephen King (2011) describe esta brecha de la siguiente forma:

The two generations seemed, like the San Andreas fault, to be moving along opposing plates of social and cultural conscience, commitment, and definitions of civilized behavior itself. The result was not so much an earthquake as it was a timequake (p.104).

Aunque la concepción popular tiende a mirar a la segunda novela de King como un relato de vampiros, la figura del monstruo no entra en acción hasta después de las primeras cien páginas. Durante los primeros cuatro capítulos de la novela, lo único que conocemos de Kurt Barlow es que parece tener cierta influencia sobre el peculiar Richard Straker, por lo demás, tanto Barlow como Straker son un misterio. King dedica las primeras cien páginas de su obra a la construcción del escenario, la descripción del clima, las cualidades de los personajes y las relaciones que estos sostienen. La forma en la que el autor inserta al lector en el pequeño poblado de Maine se da a través de los ojos de Ben Mears, el escritor recién llegado que regresa a Jerusalem's Lot tratando de olvidar la muerte de su esposa, al tiempo que escribe otra novela. Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen*

King's Salem's Lot (2019), cree que la primera parte del relato versa más sobre los lugareños que sobre el vampiro y el escritor fuereño. Cuando King nos habla de la casa de los Marsten, de Susan Norton y sus problemas familiares, de la tienda de Spencer y la parada de autobús, de Parkins Gillespie y la desconfianza que le profesa a los extranjeros, del hogar de Eva y el variopinto grupo de personas que viven en la residencia de la viuda, de la historia local de Salem's Lot y sus pequeños conflictos, de Larry Crockett y Weasel Craig, lo que está haciendo es exponer las miserias e intimidades de una comunidad donde abundan los celos y el rencor. Esta descripción de los vicios y las depravaciones de los lugareños sirve para explicar por qué Barlow consigue apoderarse de Jerusalem's Lot con tanta facilidad.

Barlow prospera porque quienes viven en Salem's Lot son personajes que se inclinan en partes iguales hacia los valores y los antivalores. Por un lado, algunos son capaces de abrir los brazos para recibir con cortesía a Ben Mears, Straker y Barlow y por el otro lado, tratan de defender su posición en la comunidad a través de la hostilidad, el engaño y la violencia. La maldad de Barlow se expande en el pueblo porque los lugareños consiguen representar el espectro completo de la dualidad humana. Por eso, en la segunda parte de la novela, cuando el vampiro muestra su rostro, vemos cómo algunos personajes deciden aliarse a él, mientras otros deciden enfrentarlo. El que el grueso de los habitantes de Jerusalem's Lot se decanten por el encanto del monstruo o decidan huir no es casual, pues en las primeras cien páginas King establece que estamos delante de una localidad llena de personas superficiales, que son capaces de hacer lo que sea si eso los ayuda a conseguir lo que desean (Nikam, 2019).

Más que una novela de vampiros, *Salem's Lot* es la historia de un pueblo decadente que desaparece por la corrupción presente en todas las esferas de la comunidad. El vampiro es el catalizador que saca a la luz las mezquindades de los habitantes a tiempo

que los consume. Si el vampiro es el elemento de horror de la novela, Jerusalem's Lot y sus aldeanos son el retrato de la sociedad americana de la época. Por eso, el impacto que tuvo la obra de King en los lectores no sólo se sustenta en el horror que rodea a la figura del vampiro, sino que se nutre de una amplia gama de factores que operan como organismos vivos, propensos al cambio y la expiración. El primer elemento que retrata esa cualidad viviente y vulnerable es el pueblo que le da nombre a la novela, el pequeño municipio denominado Jerusalem's Lot.

4.3. Jerusalem's Lot:

Jerusalem's Lot, la ficticia localidad donde se desarrolla el relato, fue incorporada al territorio americano en 1765, cincuenta y cinco años antes del compromiso de Missouri y la anexión de Maine a los estados que formaron parte de la Unión. En la primera parte de la novela, Stephen King (2000) explica por qué el pueblo lleva un nombre tan particular, y al mismo, tiempo demuestra el carácter rural y cándido de los habitantes del noreste estadounidense:

El pueblo debía su extraño nombre a un suceso bastante trivial. Uno de los primeros residentes en la zona era un granjero larguirucho y hosco llamado Charles Belknap Tanner, que criaba cerdos. Una de las marranas más grandes se llamaba Jerusalem. Un día, a la hora de alimentar a los animales, Jerusalem salió del corral, escapó hacia el bosque inmediato y allí se volvió salvaje y agresiva. Años más tarde, para ahuyentar a los chiquillos de su propiedad, Tanner seguía inclinándose sobre el portón y graznándoles con el ominoso tono de un cuervo: «¡No os metáis en el solar de Salem, si no queréis acabar destripados!» (...) El episodio no demuestra gran cosa, a no ser que en Estados Unidos de Norteamérica hasta los cerdos puedan aspirar a la inmortalidad (p.15).

Esta localidad prototípica de los pequeños municipios de Nueva Inglaterra, demuestra su apego a la historia, a los hechos bizarros y a la inmortalidad que otorga el imaginario colectivo cuando vemos que la calle principal del pueblo, Jointner Avenue, recibe ese nombre en honor al personaje más importante de la historia de Jerusalem's Lot, y en simultáneo nos enteramos que uno de los lugares más populares entre los jóvenes, es el Salto del Borracho (*Drunk's Leap*), un acantilado que recibe ese nombre a causa del desafortunado accidente que uno de los habitantes de la localidad sufrió mientras trataba de cruzar el río Royal.

Geográficamente Jerusalem's Lot es un pueblo alejado de las ciudades más importantes del estado: Portland, Lewiston y Augusta, la capital de Maine. Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), considera que el pueblo es una versión americanizada de la aldea europea que queda aislada del resto del mundo debido a su accidentada geografía y la ausencia de rutas comerciales y caminos principales. King emplea la imagen del pueblo pequeño para quebrar con la sensación de intimidad y familiaridad que caracteriza a las localidades donde, en apariencia, todo el mundo se conoce y todos están a salvo. El que este lugar, alejado de los centros más poblados de Maine, sea para Ben Mears y el resto de los personajes de la novela, un espacio donde habitan los recuerdos infantiles y la promesa de una vida familiar, tampoco es casual, pues el autor busca demostrar que aun en los lugares más idílicos de Estados Unidos, existen fuerzas destructivas y amenazadoras.

King pasa la primera parte de la novela describiendo el espacio casi circular que conforma al municipio de Jerusalem's Lot. La ciudad se compone de cuatro cuadrantes: el cuadrante noroeste, también conocido como las tierras altas por los cerros y hondonadas, es el sector con mayor densidad forestal. Entre los bosques y las colinas

que antaño eran caminos para la industria maderera, se levanta la casa de Hubbie Marsten, un lugar que ocupará un papel fundamental en la novela. El cuadrante noreste es la región donde abundan las granjas, debido a su cercanía con el río Royal. El cuadrante sudeste es la zona más acaudalada de la ciudad; se menciona que en esta región abundan las granjas lecheras, las fincas, los hogares ostentosos de Griffen Road, al tiempo que se indica que quienes habitan en esta parte del pueblo trabajan en Portland y Lewiston. Finalmente, el cuadrante sudoeste es la región ocupada por remolques, bares, casas rodantes, coches desvalijados y construcciones improvisadas que denotan las condiciones precarias de la zona. King (2000) describe a la parte pobre de la ciudad de la siguiente forma:

Las casas de Bend eran muy parecidas a chabolas, pero en casi todas ellas se elevaba una resplandeciente antena de televisión, la mayoría eran receptores en color comprados a crédito en Grant's o en Sears. El patio de cada uno de los remolques estaba por lo general repleto de chiquillos, juguetes, trineos, patines y motocicletas (p.16).

En lo que respecta al sistema político de Salem's Lot, vemos que en cada elección se eligen a tres funcionarios: el alguacil de la ciudad, cuyas obligaciones parecen estar destinadas al control de la parte más pobre del pueblo, un empleado municipal y un encargado de los asuntos escolares. Al ser una localidad tan pequeña, no hay departamentos de obras públicas, agua y electricidad, pues son servicios públicos que los habitantes de Salem's Lot reciben de parte del estado de Maine. Esta ausencia de grandes instituciones y organismos políticos de mayor envergadura demuestra que estamos frente a un pueblo vulnerable donde “el tiempo transcurría de forma diferente (...) y no podía suceder nada demasiado malo” (King, 2000, p.17).

Al tratarse de un pueblo poco relevante en la esfera pública, Sanders, en *Closure and Power in "Salem's Lot"* (1999), vincula su carácter insular con la memoria frágil de unos habitantes que priorizan las apariencias y deciden olvidar los escándalos locales, prueba de ello es lo sucedido en la casa de los Marsten, o el gran incendio de 1951. Esta capacidad de olvidar e ignorar, guarda una profunda relación con los estratos sociales que dividen a Jerusalem's Lot. Las personas que viven en el sudoeste constantemente hablan de lo sucedido en el incendio de 1951 y la tragedia de la casa de los Marsten, cosa que no sucede con los habitantes de la zona más pudiente del pueblo, conformado por familias de renombre y una vasta capacidad adquisitiva que decidieron dejar el pasado atrás y se concentran en el futuro inmediato. Si bien, estos dos polos del espectro parecen separados por barreras infranqueables, Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), afirma que la geografía del pueblo lo vuelve propenso a un ataque o una invasión de una fuerza destructiva. Mientras King describe el pasado y la topografía del pueblo, la mención al incendio de 1951 nos indica cuán frágil es la aldea: una vez que una fuerza destructiva se ha puesto en movimiento, nada puede detener su paso, Ben Mears habla de esta condición en el episodio final de la novela.

La gente de esa época dice que es aquí donde empezó —dijo Ben—, allá por 1951. Soplaban el viento del oeste. Ellos piensan que tal vez alguien arrojó un cigarrillo. Un cigarrillo, nada más. Y el incendio se extendió por los pantanos sin que nadie pudiera detenerlo (King, 2000, p.228).

Pero la descripción de los sectores y sus condiciones socioeconómicas, también cumple otra finalidad: a medida que avanza la narración vemos que la distribución por estratos de Jerusalem's Lot indica el orden en el que los personajes cederán ante el poder del vampiro. Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen*

King's grotesque social commentary in Salem's lot (1997), señala la relación entre el diario vivir de quienes habitan en las periferias del pueblo y su vulnerabilidad ante los primeros ataques del vampiro, así, quienes trabajan o viven cerca del cementerio Harmony Hill, del vertedero de basura y las chabolas del sudoeste son las primeras víctimas de Kurt Barlow. Por eso, cuando el vampiro se apodera del pueblo, su geografía rural constituye un refugio ideal para los vampiros que se ocultan en los graneros, en los espacios angostos y enclaustrados de los áticos, los garajes, los sótanos y las trastiendas.

Debido a la condición de pequeñez e irrelevancia de Jerusalem's Lot, en el momento en el que la vida diaria se ve trastocada, el mundo exterior no nota los cambios, porque el grueso de los habitantes de Jerusalem's Lot ha cambiado y con ellos ha cambiado el tiempo, las actividades y las relaciones del pueblo. En el momento en el que el vampiro se ha alimentado de los habitantes de las periferias, la ciudad queda en suspenso, nada sucede durante el día y la noche se vuelve el espacio dispuesto para la actividad decadente de los seres que gobiernan Jerusalem's Lot.

Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), explica por qué los habitantes del centro de Salem's Lot son las últimas presas y las últimas personas que notan el cambio que se ha operado en el pueblo. Según Mazur, el estilo de vida moderno y el egoísmo de una época plagada de desconfianza, hacían que la gente no estuviera al tanto de lo que sucedía fuera de las cuatro paredes de sus hogares. Jim Cody, uno de los personajes que se enfrentan al vampiro, expone esa sensación de lejanía que colabora con la proliferación de las víctimas del vampiro cuando advierte:

Desde un punto de vista académico, es la relativa facilidad con que se podría fundar una colonia de vampiros a partir de un primero. (...) En el pueblo no hay

una industria que pudiera verse afectada por absentismo laboral. Las escuelas reúnen a chicos de tres pueblos, y si las listas de ausentes se alargaran un poco, ¿quién se daría cuenta? Mucha gente va a la iglesia en Cumberland, y otros no van siquiera. Y la televisión ha puesto fin a las reuniones que solían celebrarse en el vecindario (King, 2000, p.139).

Jerusalem's Lot es un pueblo anciano, pues la mayoría de los jóvenes abandonan la localidad para estudiar o trabajar. Esta estructura de pueblo marchito le concede un aura teatral a la existencia. Quienes viven en Salem's Lot parecen vivir en una burbuja aislada del resto del mundo, por eso resulta sorprendente ver la hostilidad que ciertos lugareños le deparan a los visitantes, sobre todo aquellos visitantes que representan una visión alterna al prototipo del *yankee* de Nueva Inglaterra (Mazur, 1997).

A medida que avanza el relato, los personajes centrales de la novela van revelando factores que refuerzan la condición endeble del pueblo y, a medida que nos acercamos al desenlace, comprendemos que Salem's Lot está condenado. Sin embargo, Sears, en *Stephen King's gothic* (2011), piensa que el prólogo de la novela es un simbolismo que empata el destino de Salem's Lot con la patria del poeta griego George Seferis durante la Segunda Guerra Mundial. En el prólogo de *Salem's Lot*, el fragmento inicial del poema *El regreso del exiliado* (1940) nos indica cuál es el destino del pueblo y de los personajes que consiguieron escapar. “Viejo amigo, ¿qué es lo que buscas? Tras tantos años de ausencia vienes con las imágenes que albergaste bajo cielos extraños muy lejanos de tu tierra” (p. 3). Jerusalem's Lot termina ocupada y subyugada por una fuerza incontenible e inhumana que transforma al paraje idílico en una tierra arrasada, donde lo único que prolifera es la muerte y la decadencia.

En ese nuevo estado de no existencia, los personajes que consiguen escapar del vampiro descienden al plano que Todorov, en *The Fantastic* (1975), denominó *lo*

maravilloso, un espacio donde todos han aceptado la presencia de una entidad sobrenatural y empiezan a actuar en consecuencia a ella. El pueblo ha pasado de ser una parsimoniosa aldea del noroeste de Nueva Inglaterra a convertirse en un nido de vampiros, donde los humanos son los seres subordinados y las únicas opciones que les quedan son huir o pelear (Mazur, 1997).

Este nuevo paradigma, muy propio de los relatos góticos europeos del siglo XVIII y XIX, establece reglas y normas que son ajenas al pragmatismo norteamericano, pero que demuestran el papel relevante que todavía ocupan los mitos y las tradiciones en el imaginario estadounidense. Esto queda demostrado en el halo de misterio y superstición que se perpetua alrededor de la casa de los Marsten.

4.4. La casa de los Marsten, la versión del castillo gótico en la cultura americana

En *Salem's Lot*, la casa de los Marsten es el escenario donde la sórdida vida de Hubert Marsten implosionó. El hogar de retiro del matrimonio Marsten fue edificado en 1928 y durante los 10 primeros años fue un lugar oculto para el resto del pueblo. En 1939 el hogar edificado por el antiguo miembro de la mafia se convirtió en el lugar donde Hubie Marsten enloqueció y asesinó a su esposa. Esta casa abandonada, poblada de ratas, moscas, periódicos viejos, telarañas, muebles empolvados y hierba salvaje cumple el mismo papel que cumple el castillo del Conde y la propiedad de Carfax en la novela *Drácula* de Bram Stoker. Al estar ubicada en las colinas, la casa de los Marsten mira al pueblo desde lo alto, esto les permite a los seres que habitan el recinto tener una posición de ventaja, similar a la que ofrece un nido de francotirador. Además de su posición geográfica, Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), cree que la casa se ha insertado tanto en el imaginario local, que ha dejado de ser un punto de referencia

geográfico y se ha convertido en un recordatorio de los malos recuerdos y los horrores vividos en el pueblo.

La forma en la que King presenta la casa embrujada de Jerusalem's Lot está plagada de connotaciones negativas. Varios personajes creen que la casa de los Marsten es el punto focal donde todo lo malo que existe o existirá en el pueblo se concentra. La primera mención a la vieja casona, nos indica el terror e impacto que la construcción tiene en el personaje central de la novela, cuando Ben Mears regresa a Salem's Lot se siente atraído y atemorizado por la presencia de la propiedad de los Marsten, pues a pesar de los años y la distancia que lo separó del pueblo, la vieja casona sigue siendo el componente mórbido de la localidad. “Ben se quedó mirándola fascinado. Con rapidez calidoscópica, encontradas emociones asomaron a su rostro. —Sigue aquí —murmuró en voz alta—. ¡Por Dios! Al mirarse los brazos comprobó que se le había puesto carne de gallina” (King, 2000, p.9). Esta frase predispone al lector y le hace saber que está delante de un lugar insano, que se asemeja a las moradas descritas en *The haunting of Hill House* de Shirley Jackson y *Hell House* de Richard Matheson

Tal y como sucede en la novela de Jackson, la casa de los Marsten funge como una región donde coexiste el tabú y el misterio que envuelve a aquello de lo que no se puede hablar en voz alta. A lo largo del relato, su papel como objeto aglutinador de fuerzas negativas va ganando volumen; por eso, tanto el recién llegado Mears como la lugareña Susan Norton ven a la casa como una efigie, un ídolo oscuro que les recuerda la proximidad de la violencia y la muerte:

Los dos se quedaron en silencio pensando en la casa de los Marsten. Era una actividad nostálgica que no tenía el matiz romántico de las otras. El escándalo y la violencia relacionados con la casa se habían producido antes de que ellos

nacieran, pero las ciudades pequeñas no olvidan fácilmente y transmiten sus horrores de generación en generación (King, 2000, p.20).

La leyenda que rodea a la casa de los Marsten surge del asesinato y el posterior hallazgo de los cadáveres en ambos pisos de la casa, y se ve potenciada por los cuentos populares, los ecos del pasado y los rumores que proliferan entre niños y adolescentes de diversas épocas, prueba de ello es el desafío al que Ben Mears se vio sometido cuando tenía nueve años en 1951. La historia que Susan Norton escucha de boca de sus amigas en 1957 y los cuentos de fantasmas que llaman la atención de Mark Petrie en 1975. Nikam en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), considera que esta habilidad de perpetuarse a lo largo del tiempo, la idiosincrasia de distintas generaciones y los diversos contextos socioculturales obedece al simbolismo que acarrea la construcción. Desde el momento en el que Hubert Marsten asesinó a su esposa y se suicidó, el lugar se transformó en el ídolo oscuro del pueblo, un desafío para los valientes, un cuento para espantar a las niñas y un recuerdo vergonzoso para los lugareños.

El consenso general alrededor de la casa determina que se trata de un lugar contaminado, escalofriante, cuya restauración es imposible, pero cuando la presencia del vampiro se vuelve una realidad, el primero en asociar su estadía con la energía negativa que irradia la casa de los Marsten es Ben Mears. Para el escritor, el hogar de Hubert Marsten es un imán que atrae a seres oscuros, una zona profana donde los poderes de un ser blasfemo se ven magnificados. En palabras del propio escritor, la casa de los Marsten es:

El monumento de Hubert Marsten al mal, una especie de caja de resonancia psíquica. Un faro de lo sobrenatural, si quieres. Inmóvil allí durante todos estos

años, conservando tal vez la esencia de la maldad de Hubie en sus viejas entrañas que se desmoronan (King, 2000, p.65).

El influjo que conecta a Hubert Marsten con el vampiro Kurt Barlow se sustenta en la sangre: mientras el primero era un mafioso que hizo su fortuna asesinando a sus rivales en el mundo del hampa, el segundo es una entidad que se alimenta de la sangre de los inocentes y extiende su poder proporcionalmente. Tanto Ben Mears como Mark Petrie comprenden que la casa es la representación omnisciente de la oscuridad; por ello, en distintos momentos ambos penetran en este lugar abandonado buscando poner fin al reinado del vampiro (Mazur, 1997).

Además de tratarse de un imán para las fuerzas del mal, la casa de los Marsten es ese espectro gótico donde confluyen todos los traumas de la comunidad. Eric Savoy, en *The face of the tenant: A theory of American Gothic* (1998), afirma que las casas embrujadas son la representación física del pasado que no puede ser olvidado, de los traumas comunes de la colectividad y de la amenaza que constituye un futuro incierto, en el que los errores del pasado se replican en condiciones sociales adversas. La alegoría de la casa embrujada y el imán para las entidades blasfemas es el objeto por antonomasia de la novela gótica americana, ya que resucita las nociones de la comuna abandonada y el lugar donde la fe y el pragmatismo no tienen lugar. Cada descripción de la casa de los Marsten busca demostrar que estamos delante de una construcción llena de energía negativa.

No es azaroso que vampiros, fantasmas, fuerzas demoniacas y personajes desequilibrados se sientan atraídos a la casa embrujada. Hay que recordar que estos seres son manifestaciones de las pulsiones negativas del imaginario norteamericano. La casa embrujada es un paraje abandonado, claustrofóbico e infestado de plagas animales y vegetales. Estos detalles resucitan los recuerdos de represión e histeria masiva que se

genera alrededor de un evento sórdido. El homicidio-suicidio de Hubert Marsten es un acto de violencia descarnada y las trampas y deformaciones que se multiplican en la morada confirman la imagen de un lugar tan apartado y accidentado como el mismo Jerusalem's Lot (Truffin, 2016).

Desde la perspectiva del psicoanálisis, Freud, en *The uncanny* (2004), afirma que existen fuerzas ocultas que subyacen debajo de lo aparente. Savoy, en *The face of the tenant: A theory of American Gothic* (1998), considera que la casa embrujada es el símbolo donde residen las fuerzas ocultas, aquellas entidades que no podemos ver, pero que gradualmente se van manifestando. Por eso la estructura arquitectónica de la casa embrujada se parece a la estructura del castillo gótico, la casa embrujada de la novela gótica norteamericana es un espacio lleno de laberintos, trampas y regiones secretas. En el caso de la mansión de los Marsten, podemos ver una versión moderna de la cripta donde reside el ataúd del vampiro. Siguiendo la línea del psicoanálisis freudiano, Savoy encuentra un punto de conexión entre la melancolía, el caos, el desorden y el estado de abandono de la casa embrujada; si el desorden del melancólico surge cuando: “one part of the ego sets itself over against the other, judges it critically, and, as it were, takes it as its object” (Freud, 1957, p. 256), entonces el trauma gótico representado por la casa embrujada y entendido como esa imposición del pasado, puede ser visto como una violación al ego, al principio de realidad, singularidad y consciencia.

La casa de los Marsten es una amenaza para la homogeneidad cultural del pueblo. Al tratarse de una construcción inmoral, con un pasado infortunado y un futuro plagado de misterio, la intención de mantener un discurso donde prime la prolijidad y el optimismo se ve truncada. Desde su composición estructural hasta el mito que la rodea, la casa de los Marsten es una puerta que ofrece un retorno a lo desconocido, aquello que fue reprimido por la lógica y el pragmatismo americano. Por eso, aun cuando Larry

Crockett, el astuto agente de bienes raíces que personifica al materialismo y la ambición del hombre de negocios de finales de la década del setenta e inicios de la década del ochenta, oye que alguien trata de comprar la casa de los Marsten no puede evitar pensar en transacciones prohibidas o como señala la novela “pactos con el diablo” (King, 2000, p. 37).

Pero el valor narrativo de la casa de los Marsten no se limita a las fuerzas antagónicas que se reúnen en su interior. Para Ben Mears, el personaje central de la novela, la casa es un ejemplo perfecto del ostracismo del pueblo y, al mismo tiempo, es una válvula de escape que le permite expresar el desconsuelo que lo agobia desde que su esposa murió y la disconformidad que representa saber que su carrera está estancada.

4.5. Ben Mears: la visión del fuereño

El personaje que pone en marcha el relato es Ben Mears, escritor de 33 años que regresa a Jerusalem’s Lot después de 25 años, tratando de reconstruir los pedazos de una vida que parece haber quedado en suspenso después de la muerte de su esposa. Mears regresa al pueblo empujado por la nostalgia infantil y la atracción que la casa de los Marsten genera en su cabeza. La primera parada del escritor es la casa de las colinas y su intención es alquilar el lugar al que alguna vez conoció cuando tenía 9 años. “Pensé en alquilar la casa de los Marsten —comentó Ben con aire despreocupado—, y hasta fui a informarme, pero la habían vendido”. (King, 2000, p. 19) Mears busca algo en su regreso al pueblo y, a medida que el relato avanza, vemos cómo gradualmente su forma de concebir al mundo va desmoronándose. El Ben Mears que trata de alquilar la casa de los Marsten parece buscar lo que John Allen Stevenson, en *A vampire in the mirror: The sexuality of Dracula* (1988), definió como “a convenient metaphor to describe the undeniable human tendency to separate ‘us’ from ‘them’” (p. 140). Ben desea afincarse en la casa olvidada para así concentrarse en su nueva novela. Cuando su percepción

objetiva se ve alterada por la antipatía de una comunidad que tiende a clasificar a las personas entre lugareños y foráneos usando preconceptos que definen los valores y el carácter de las personas, Ben se da cuenta de que es el forastero que irremediamente chocará contra las costumbres de un pueblo conservador que parece ignorar los cuatro años que Mears vivió en Jerusalem's Lot cuando era niño. Por eso la hostilidad que recibe de parte de personajes como Floyd Tibbits, Ann Norton (la madre de Susan) y Parkins Gillespie, el sheriff del pueblo no es accidental.

El modo en el que Ben ve al mundo se ve definido por el proceso de reencuentro: su llegada al pueblo enciende el motor de la memoria. Este acto es un proceso cognitivo de reconexión con un estado familiar y seguro. Para Mears, Jerusalem's Lot fue el oasis de paz y descanso que lo cobijó después de la muerte de su padre y la afección nerviosa de su madre. “Y yo, que había venido llorando en el autobús (...), volví llorando al alejarme de tía Cindy y de Salem's Lot” (King, 2000, p. 13). Sin embargo, cuando su deseo choca con la realidad de un pueblo que lo mira de reojo, Ben se da cuenta de que ha entrado en un escenario desconocido donde la percepción objetiva primero da cabida a la ilusión y después a la alucinación.

Este espiral descendente al que se ve sometido Ben cuando la presencia del vampiro afecta su diario vivir, obedece a una lógica que se repite en la narrativa de Stephen King. En novelas como *Carrie*, *The shining* y *The dark half*, usa a protagonistas con un alto nivel de inteligencia y una marcada capacidad empática. Esta combinación de inteligencia y sensibilidad parecen predisponer a los personajes a una condición de vulnerabilidad que los pone en peligro físico, mental y anímico (Bruhn, 1996). Debido a su educación en literatura, su imaginación y la amplitud conceptual que maneja, Ben es capaz de experimentar de primera mano la amenaza que representa el vampiro. La ilusión del oasis familiar que empujó su retorno se ve transgredida cuando Parkins

Gillespie sospecha de él y comienza a romperse cuando Floyd Tibbits lo envía al hospital. En el momento en el que finalmente acepta que está atrapado en un pueblo donde el poder del vampiro se extiende a toda velocidad; pasado y presente confluyen para convertir la percepción esperanzada de Ben, en una alucinación donde nadie está a salvo y el desenlace feliz se va alejando.

La colorida imaginación de Ben es un arma de doble filo, por un lado, le permite ver más allá de lo evidente y, gracias a eso, aceptar que se enfrenta a un ser que no se constriñe a las leyes de la naturaleza; por el otro lado, esa inacabable capacidad de imaginar le juega una mala pasada a la hora de tomar decisiones. Para el atormentado escritor, las pesadillas que surgieron tras su primera visita a la casa de los Marsten y el primer encuentro que sostiene con la vampiresa que en vida fue Marjorie Glick, confluyen y provocan una combinación de miedo, ansiedad y aturdimiento. Estas reacciones llevan a Ben a un momentáneo estado de inacción que, sumado a su condición de fuereño, hacen del escritor un eslabón endeble en medio de un clima adverso. Hay que recordar que la imagen que el pueblo tiene de Ben Mears se ve influenciada por las opiniones de Ann Norton, Parkin Gillespie y Weasel Craig. Ann Norton considera que el escritor no es un buen partido para su hija, pues al tratarse de un hombre soltero de treinta años, es un “afeminado” que vende fantasías. Gillespie sospecha de Mears, prueba de ello es la llamada que hace al FBI solicitando que investiguen el pasado del escritor. En lo que respecta a Craig, el anciano ve al escritor desde la perspectiva del borracho amigable que trata de no meterse en la vida de los demás.

Para Ann Norton y Parkins Gillespie, Ben es el invasor malintencionado, Barlow y Straker son los turistas sofisticados que llegaron al pueblo a crear fuentes de trabajo y ayudar a la economía local. Esta deformación es otra muestra de una percepción basada

en ilusiones. Mientras Ben es el cliché del escritor que o es homosexual o es promiscuo, Barlow y Straker son los sofisticados visitantes europeos, que enriquecen al pueblo con su presencia (Bruhm, 1996). El que Ben sea visto como un intruso es comprensible si consideramos que, en la cosmovisión de la señora Norton, el escritor llegó al pueblo con la misión de aprovecharse de su hija. En lo que respecta al sheriff, su prejuicio se debe al estatus que Ben posee y al hecho de que se trate de una figura masculina influyente que se introduce en su territorio sin autorización (Sedgwick, 2007). Esta incomodidad queda demostrada en la escena en la que el sheriff le informa a Ben que, sin importar su fama o las relaciones de amistad que ha formado en el pueblo, siempre será visto como un elemento extraño: “Y es mejor que sepa cómo son las cosas en lugares como Salem's Lot o Milbridge o Guliford o cualquier pueblecito de éstos. Hasta que no haya pasado aquí veinte años, usted seguirá siendo el forastero del pueblo” (King, 2000, p. 58).

Bruhm, en *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic* (1996), cree que esta desconfianza se debe en cierto grado a la inseguridad del sheriff y los parroquianos que frecuentan los bares de Jerusalem's Lot. A los ojos de Gillespie, Floyd Tibbits y la madre de Susan Norton, la complexión de Ben es demasiada delicada para una comunidad de hombres que históricamente se han dedicado al trabajo manual. En este punto cabe recordar que, en sus orígenes Jerusalem's Lot nació como un pueblo de leñadores; pero esta ilusión distorsionada vuelve a develar las diferencias que separan a Ben Mears de Kurt Barlow. Ben es descrito como un hombre delgado, de aspecto ágil, rasgos delicados y cabello largo; Barlow es descrito como un hombre de rostro taciturno, pómulos salientes, tez pálida y modales elegantes. A primera vista ambos son extranjeros en una región de trabajadores de clase media, pero la diferencia que los separa radica en los matices: mientras Ben es asociado al movimiento hippie y antibélico de las décadas del sesenta y setenta, Barlow es asociado a la alta sociedad

europea, su cabello gris y blanco le dan un aura aristocrática que lo pone en la parte dominante del ortodoxo tejido social de Jerusalem's Lot.

Esta forma de ver a los dos recién llegados se debe a que Mears representa una realidad nueva e incómoda para el tradicional pueblo de Salem's Lot, mientras Barlow es, en la superficie, una realidad conocida y romántica, muy alejada de su verdadera naturaleza y su papel de villano gótico.

4.6. Arquetipos góticos en *Salem's Lot*

En *Salem's Lot*, las figuras de Barlow, su cohorte de vampiros y Straker se constriñen a los arquetipos esenciales de la tradición gótica europea, particularmente en el caso de Barlow, el antagonista opera en dos niveles, en primera instancia es el vampiro por excelencia, también denominado en la novela como el rey de los vampiros, en segundo lugar, Barlow cumple con el papel del maestro de lo oculto, aquel ser inundado de conocimiento, malicia y recursos ilimitados.

Barlow, Straker y la entidad que hace de la casa de los Marsten el lugar idóneo para que los dos primeros proliferen, obran dentro de los parámetros prototípicos que, según Stephen King, en *Danse Macabre* (2011), son indispensables en todos los relatos góticos. King cataloga a los prototipos góticos dentro de tres clasificaciones: el vampiro, la criatura sin nombre y el fantasma, sin embargo, en la versión en audiolibro de la novela, el mismo King señala que Barlow termina siendo el maestro de las artes profanas (King, 1975), que a posteriori se replicará en el resto de sus novelas. En *Salem's Lot* vemos cómo estos arquetipos trabajan mancomunadamente para conseguir su objetivo. El primero de ellos, Kurt Barlow y su horda de vampiros son los antagonistas titulares de la novela y como tal reúnen un sinfín de caracteres afines a la tradición gótica

4.6.1. El vampiro

Los vampiros de Stephen King no distan demasiado de los vampiros de Stoker, Polidori, Rymer y Prest. En *Salem's Lot* vemos que son descritos como seres de tez pálida, labios brillantes, mirada penetrante y por supuesto, prolongados colmillos que hacen de su mordida un arma letal. La primera descripción física de Barlow, el vampiro por excelencia, nos da a entender que además de encontrarnos delante de un ser sobrenatural, también estamos delante de una criatura con un enorme poder subliminal. El dialogo que Dud Rogers, encargado del basurero de Jerusalem's Lot, sostiene con Barlow, demuestra que el vampiro de King es capaz de percibir los deseos más profundos de los habitantes del pueblo y a través de la manipulación, hechizarlos para que no se resistan al ataque.

—Ruthie Crockett. Es... es... —La idea se le fue, pero no importaba. Nada importaba, salvo esa paz. Esa paz completa que sentía.

—¿Es ella quien hace los chistes? ¿Y oculta las risitas con la mano? ¿Y da con el codo a sus amigas cuando usted pasa?

—Sí...

—Pero usted la desea —insistió la voz—. ¿No es eso?

—Oh, sí...

—Pues la conseguirá. Estoy seguro (King, 2000, p. 83).

En principio, el peculiar extranjero que deambula por la noche y trata de conocer el pueblo, adopta el cariz de una persona amigable, pero cuando ofrece su ayuda para conseguir aquello que Dud desea, vemos que su ataque se da tanto en la mente como en el cuerpo del jorobado personaje. Esto se replicará en los demás vampiros del relato, quienes antes de embestir tratan de hipnotizar a sus presas. En el encuentro que la versión vampírica de Mike Ryerson sostiene con Matt Burke, el maestro de escuela

secundaria que a lo largo de la novela se convertirá en una versión norteamericana de Abraham Van Helsing, el trabajador de la funeraria es descrito como un ser con ojos encendidos como “medallones de plata bordeados de rojo” (King, 2000, p.113), caninos e incisivos agudos y mortal inexpresividad. Mike trata de encandilar a Burke obligándolo a que se pierda en su mirada, y en el mundo de inocuidad y dulzura que representa ese vacío desprovisto de carencias, pero el anciano profesor se rehúsa conociendo que esto es un truco para evitar que la víctima ofrezca resistencia.

Un episodio de similar calibre sucede cuando Susan Norton, ya convertida en vampiro, visita la habitación de Mark Petrie y trata de engatusarlo para que descorra el cerrojo de la ventana y la invite a entrar.

—No está tan mal, Mark. —Mientras hablaba, Susan le miraba con inexpresivos ojos de obsidiana. Al sonreírle mostró los dientes, que se destacaron con nítido relieve bajo la palidez de las encías—. Es muy bueno, en realidad. Déjame entrar, que te enseñaré. Quiero besarte, Mark. Besarte todo, como nunca te ha besado tu madre (King, 2000, p.158).

Susan recurre a una insinuación sexual, tratando de cautivar a Mark, pero este se muestra reflexivo ante el ataque subliminal de la vampiresa y la ahuyenta usando un crucifijo.

Tanto las insinuaciones de Susan, como las ofertas de Barlow y Ryerson buscan mermar el costado más vulnerable de sus presas, el vampiro de *Salem's Lot* manipula a los habitantes de la localidad a través de la vocalización de anhelos y temores íntimos, si este primer ataque de carácter mental funciona, y mientras se produce el ataque físico, el vampiro pasa a prometer que se encargará de deshacerse de los obstáculos que separan al anhelo de la realidad (Sanders, 1999).

Había algo placentero en todo aquello. A lo lejos, le parecía oír voces dulces que entonaban palabras obscenas. Campanas de plata... rostros blancos... la voz de Ruthie Crockett. Casi podía verla, sosteniéndose los pechos con las manos, dos maduras semiesferas blancas mientras la voz susurraba: Bésamelos, Dud... muérdemelos... chúpamelos...

Era como ahogarse. Ahogarse en los ojos del viejo.

Mientras el hombre se le acercaba, Dud lo comprendió todo y lo aceptó, y cuando sintió el dolor, era dulce como la plata y verde como el mar (King, 2000, p. 83).

El que Barlow y su ejército de vampiros parezcan tener la llave al subconsciente de los habitantes de Jerusalem's Lot, demuestra que estamos delante de un ser recursivo, una criatura que no discrimina ni siente contemplaciones y que hará todo lo que pueda para prosperar. Cuando los protagonistas de la novela comprenden que están delante de una entidad que no se ve limitada por las leyes de la naturaleza ni de la voluntad, Ben Mears y su grupo de caza vampiros, que incluyen a Jim Cody, Matt Burke y Mark Petrie, advierten que el riesgo al que se enfrentan no debe ser subestimado. En un episodio marcado por la astucia del vampiro y la incapacidad del padre Callahan, el representante del clero católico de Jerusalem's Lot, vemos cómo el monstruo es capaz de penetrar en cualquier hogar de Jerusalem's Lot y destruir la voluntad de quien se interponga en su camino.

Alzándose sobre todos ellos, la pálida mueca de un rostro que parecía sacado de un cuadro de Frazetta y que al sonreír dejó al descubierto los largos y agudos colmillos. Los ojos enrojecidos parecían las calderas del infierno. Las manos de Barlow se extendieron (...) hasta aferrar la cabeza de Henry Petrie y la de June, para hacerlas chocar con un crujido estremecedor (King, 2000, p. 188).

El vampiro de Stephen King no es una entidad que se apodera del pueblo a la fuerza, Nikam en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), considera que, a pesar de ser una versión moderna de Drácula, Barlow es un ser que se ha adaptado a las vicisitudes del contexto histórico, sabe cómo moverse, sabe con quién aliarse y no escatima esfuerzos en menoscabar la moral de los personajes que ofrecen resistencia, esto se explica en los ataques particulares que lleva a cabo cuando transforma a Corey Bryant y asesina a los padres de Mark, en el caso del empleado de la compañía de telefónica, Barlow lo usa como un instrumento para entrar en el hogar de Bonnie y Reg Sawyer y así aumentar su hueste de vampiros, en el caso de los padres de Mark, penetra en el hogar de los Petrie como una exhalación y acaba con ambos en cuestión de segundos. Sin embargo, ambos episodios, también demuestran que, a pesar de su experiencia y malicia, el vampiro de King no puede desligarse de sus raíces europeas, su condición de extranjero y el impacto que le ha causado la cultura americana, y lo deja en claro durante su conversación con Corey Bryant afirma:

El pueblo de este país jamás ha sabido lo que es hambre o necesidad. Han pasado dos generaciones desde que conocieron algo que se le pareciera, e incluso entonces fue breve y circunstancial. Creen haber conocido la tristeza, pero su tristeza es la de un niño a quien en una fiesta de cumpleaños se le cae al suelo el helado. No hay... ¿cómo se dice en su idioma...?, flaqueza en ellos (King, 2000, p. 128).

En la retórica de Barlow, podemos notar dejos del desprecio que Drácula destinó para el optimista espíritu de la Inglaterra victoriana, particularmente en lo que se refiere a la diferencia que separa a las pequeñas localidades de las grandes urbes.

—Este país es una sorprendente paradoja. En otros países, cuando un hombre come sin restricciones día tras día, se vuelve gordo... dormilón..., se pone hecho un cerdo. Pero aquí... parece que cuanto más tenéis, más agresivos os volvéis.

(...)

—Yo podría haber pasado por alto una comunidad rústica como ésta — reflexionó el extraño—. Podría haber ido a una de vuestras grandes ciudades bulliciosas. ¡Bah! —Se enderezó súbitamente, mientras sus ojos centelleaban—. ¿Qué sé yo de las ciudades? (...) ¡Me ahogaría en ese aire infecto! Entraría en contacto con hombres untuosos y estúpidos, cuyas preocupaciones son para mí... ¿cómo decís, hostiles...?, sí, hostiles. (...) ¡No! ¡Yo repudio vuestras ciudades!

(King, 2000, p. 128)

El objetivo de los vampiros de Stephen King es similar al objetivo del vampiro de la tradición gótica europea, en el fondo tanto el vampiro de Polidori, como las versiones vampíricas de Susan Norton, Mike Ryerson, Corey Bryant y Danny Glick buscan la destrucción de la sociedad a través de la destrucción física y moral de los habitantes del pueblo. De igual forma, los vampiros de King comparten la antipatía que Drácula manifestaba contra la religión y la fe de los hombres en la tecnología victoriana, (Sanders, 1999) movido por esta combinación de intereses y desestimaciones, Barlow decide atacar a la pequeña localidad de Nueva Inglaterra, porque en este lugar tan remoto y a la vez tradicionalmente norteamericano, su poder es en teoría, infinito. En la diatriba que Barlow articula contra las grandes ciudades norteamericanas, subyace una limitación que pone en tela de duda su potestad. Los estragos que puede causar en una región determinada se ven restringidos por el espacio geográfico, si su influencia en los habitantes de una zona puede ser comparada con la propagación de un virus (Nikam,

2019), similar a la rabia, la influenza o la tuberculosis, entonces mientras más reducida y aislada sea la comunidad, la meta del vampiro se cumplirá con mayor facilidad.

Poca densidad demográfica y condiciones geográficas singulares parecen ser requisitos necesarios para los vampiros del relato gótico europeo y los vampiros de Stephen King, ambos desean perpetuarse a través del consumo de la energía vital de los habitantes de las pequeñas regiones cuyos problemas son insignificantes cuando los comparamos con los problemas de las grandes ciudades. Barlow y sus vampiros, son versiones actualizadas al contexto histórico estadounidense, pero en el fondo producen el mismo efecto que en su momento produjo el Conde Drácula y Lord Ruthven, porque siguen siendo esa fuerza arrolladora que destruye vidas y traumatiza a aquellos personajes que consiguen escapar de su influencia (Nikam, 2019).

Sin embargo, y a pesar de su poder, el vampiro de King no es un ser independiente, continúa preso de las mismas prácticas que obligaban a Drácula a depender de gitanos, de Renfield y de las bandas de cíngaros que custodiaban su castillo. Barlow y su horda de vampiros necesitan la asistencia de un sirviente que en muchos sentidos es una criatura tan anormal como el mismo Conde, ese ayudante, que en sus inicios fue un ser humano, en *Salem's Lot* pasa a ser una criatura que gradualmente va convirtiéndose en un monstruo inclasificable.

4.6.2. Richard Straker, the thing without a name

Richard Throckett Straker, quien en apariencia es el colega de negocios de Barlow, es descrito como un hombre alto y calvo, pero en repetidas ocasiones los protagonistas de la novela señalan que debajo de su fachada de hombre de mundo, se esconde un ser despiadado, plagado de misterios y desprecio por los habitantes de Jerusalem's Lot. La primera en darse cuenta de la máscara que Straker usa es Susan Norton, quien conoce a Straker cuando este inaugura su tienda de antigüedades.

—Eso es más difícil de decir. Creo... creo que percibí cierto desdén bajo la superficie. Cierta cinismo. Como si estuviera representando un papel, y representándolo bien, pero consciente de que no iba a necesitar de todos sus recursos para engañarnos. (...) Y me pareció que había cierta crueldad en él. No sé por qué (King, 2000, p. 110).

Susan habla de un aura de crueldad alrededor de Straker, y su corazonada no es desacertada, pues es Straker, quien abre la puerta de Jerusalem's Lot al vampiro y lo hace a través de un ritual profano donde invoca la presencia de Barlow y sacrifica la vida del pequeño Ralphie Glick.

—Oh, padre mío, favoréceme ahora. Señor de las Moscas, favoréceme ahora. Te traigo carne podrida y ahumada. Para ganar tu favor he sacrificado, y con la mano izquierda te traigo el sacrificio. Sobre este terreno, consagrado en tu nombre, haz un signo para mí. Un signo espero para comenzar tu obra. (...)

La figura se mantuvo silenciosa y pensativa. Después se inclinó y volvió a erguirse. En sus brazos tenía el cuerpo de un niño (King, 2000, p. 45).

Debajo de su máscara humana Straker es un misterio para Ben Mears y su grupo de caza vampiros, en principio todos saben que se trata del sirviente de Barlow, pero desconocen cuál es el alcance de su poder, ese desconocimiento representa una barrera, puesto que no saben cómo neutralizarlo. Ben articula el obstáculo que representa Straker cuando señala: “Sea lo que sea Straker, no es un vampiro (...) En el peor de los casos, si nos venciera y nos encerrara allí hasta la noche, seríamos el bocado perfecto para cuando despertara el conde” (King, 2000, p. 135). Mears sabe que Straker no se ve limitado por las mismas reglas que hacen del vampiro una criatura nocturna, en otro episodio de la novela, Mark Petrie, uno de los personajes que a posteriormente será parte del grupo de caza vampiros, revela que el enigma que presenta Straker también

constituye un peligro, puesto que además de ser el recadero del vampiro, es en el fondo una entidad perversa.

Mark había visto en el pueblo al tipo ese, Straker, que tenía los ojos como los de un sapo que toma el sol sobre una roca. Daba la impresión de ser capaz de romperle un brazo a un bebé, y sonreír mientras lo hacía (King, 2000, p. 149).

Ante el desafío que representa un ser innominable, los héroes deben encontrar una forma de clasificar la naturaleza de Straker, para así encontrar un punto débil y atacarlo. Ben, Mark y Jimmy Cody adoptan el papel del detective que conjetura y formula hipótesis tratando de descubrir si las barreras de la naturaleza se suscriben o no a Straker. El halo de misterio que rodea a Straker se sustenta en la esencia monstruosa de su proceder, Freud, en *The Uncanny* (2004), señala que los monstruos son el producto de la proyección de nuestros miedos y deseos reprimidos, y al ser el fruto del inconsciente, su nominación escapa la comprensión humana, puesto que es un ser capaz de llevar a cabo nuestros impulsos y acciones más reprobables (Bruhm, 1996).

Sin embargo y a pesar de su condición incatalogable, Straker no termina siendo un monstruo invencible, su corporeidad es un arma de doble filo, en un extremo de la balanza su imponente fuerza física y resistencia sobrehumana lo vuelven peligroso, pero en el otro extremo, su cuerpo y las condiciones propias del mismo terminan siendo el factor que lo lleva a la ruina. Durante la confrontación que Straker y Mark Petrie sostienen en la casa de los Marsten, Straker es atacado de manera sorpresiva por el niño, quien utilizando un objeto contundente golpea al sirviente del vampiro en la cabeza provocándole una herida mortal. En el momento en el que Mark le asesta un golpe en la cabeza a Straker y este se desploma bañado en un charco de sangre, su cualidad de incalificable termina, pues deja de ser un misterio y pasa a convertirse en un ser con un cuerpo vulnerable, plagado de flaquezas y puntos débiles que devuelven el equilibrio al

conflicto que enfrenta al monstruo contra los héroes, si una cosa, monstruo o criatura sangra, entonces también puede ser destruida (Sanders, 1999).

Una vez que Mark reconoce los límites de la naturaleza monstruosa de Straker, el joven puede escapar sabiendo que, a diferencia del vampiro, sólo necesita un golpe contundente para asesinarlo. Sanders, en *Closure and Power in "Salem's Lot"* (1999), considera que la derrota de Straker a manos de un adolescente norteamericano, además de reafirmar la derrota del monstruo a manos del héroe también demuestra el dominio de la inteligencia por sobre la fuerza y la superioridad del ingenio norteamericano por sobre la tenacidad oriental. Esto se debe a la forma en la que Mark escapa y acaba con la vida de Straker, el joven sabe que no puede enfrentarse a Straker en el espacio de una confrontación física, por eso recurre a un truco que aprendió en un libro sobre la vida del ilusionista y escapista Harry Houdini para librarse de las sogas que Straker ató alrededor de su cuerpo y posteriormente, espera el momento perfecto para golpear al sirviente del vampiro, Matt sabe que la única ventaja que tiene sobre Straker se limita a la efectividad del primer ataque, por eso se concentra en una zona específica de la cabeza, en la novela King describe a este movimiento como un golpe “no con toda la fuerza que era capaz, porque prefirió sacrificar un poco de fuerza para conseguir mejor puntería” (p. 157), el impacto fractura el hueso frontal de la cabeza de Straker y este cae encarnando una escena donde el poder físico de la criatura europea se ve aniquilado por la inteligencia y precisión del joven norteamericano aficionado a las películas de monstruos, las novelas de terror y las historietas cómicas.

La muerte de Straker presupone el primer triunfo de los héroes en su batalla contra el vampiro, pero antes de enfrentarse a Barlow, Ben Mears, Matt Petrie, Jim Cody y compañía deben deshacerse de la entidad que atrajo a Barlow y a Straker a Jerusalem's

Lot. El arquetipo gótico del fantasma en *Salem's Lot* se ve representado por el recuerdo que Hubert Marsten dejó en el imaginario local.

4.6.3. Hubert Marsten, el fantasma

Uno de los temas recurrentes en *Salem's Lot*, son las metáforas que hacen alusión a la corrupción y degeneración del pueblo, en Jerusalem's Lot los problemas que subyacen debajo de la fachada del pueblo ideal se ven potenciados por la llegada de Barlow y Straker, pero existen antes del arribo de estos personajes y confluyen alrededor de la leyenda que rodea a la casa de los Marsten y la infame vida de Hubert Marsten. Sears, en *Stephen King's gothic* (2011), considera que el mito del fantasma que ronda la casa de los Marsten es un agente que puede transformar a las personas o cosas que entren en contacto con ella, ya sea por efecto de la sugestión o por un influjo telepático, tanto Ben Mears como Richard Straker coinciden en que el espíritu de Hubert Marsten invitó a Barlow a Jerusalem's Lot.

La historia violenta del pueblo está concentrada en el asesinato y posterior suicidio de Hubert Marsten, su recuerdo es una prueba del pasado que siempre termina por salir a flote, devolviéndonos a un estado de estupor y absurdo donde la percepción objetiva y las alucinaciones transgreden la lógica de lo posible y lo imposible. El pasado que Jerusalem's Lot trató de enterrar después del abandono de la casa de los Marsten regresa, en forma de leyenda o fantasma y con él regresa la sensación de inseguridad e inverosimilitud. Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), cree que el fantasma de Hubert Marsten funciona como un imán que atrae a las fuerzas del mal y que al estar en contacto con Barlow repotencia el poder del vampiro, ya que su presencia le añade un grado más de herejía a la casa donde descansa el ser profano. En una conversación con Susan, Ben Mears sospecha que el espíritu de Hubert Marsten es la primera pieza

de un rompecabezas sobrenatural, pues relaciona a los nuevos ocupantes de la casa de los Marsten con las primeras desapariciones que asolan a Jerusalem's Lot.

—Podría ser que no tuviera nada que ver con la casa, pero... no lo creo. (...)

—¿Fantasmas? ¿Espíritus?

—No necesariamente. Tal vez apenas algún buen tipo que de pequeño admiraba la casa y se la compró y ahora está... poseído.

—¿Es que sabes algo sobre...? —empezó Susan, alarmada.

—¿El nuevo propietario? No. No son más que conjeturas. Pero si es la casa, prefiero pensar en posesión y no en otra cosa.

—¿Qué otra cosa?

—Tal vez haya atraído a otro ser maligno —respondió Ben (King, 2000, p. 66).

En esta parte del relato, Ben todavía no sabe que se enfrenta a un vampiro, sin embargo, comprende que existe algo en la casa de los Marsten que resucita la imagen traumática de un evento que no se puede ignorar (Savoy, 1998), para Ben, el fantasma de Hubbert Marsten lo transporta al momento en el que tenía nueve años y había perdido a su padre, para Susan el fantasma la hace sentirse vulnerable y esa vulnerabilidad le recuerda la tirante relación que sostiene con su madre, para Barlow y Straker, el fantasma es una señal de la endeble conducta moral del pueblo.

Fantasma, monstruo sin denominación y vampiro constituyen una triada que termina por destruir a Jerusalem's Lot, pero además de desempeñarse como un arquetipo gótico, Kurt Barlow, el rey de los vampiros, también cumple con el papel del maestro de lo oculto, lo profano y lo prohibido y es este rasgo el que lo transforma en un enemigo extraordinario.

4.6.4. Kurt Barlow, el maestro

A diferencia de las versiones vampíricas que alguna vez fueron los habitantes de Jerusalem's Lot, Kurt Barlow quien es descrito como el vampiro supremo, es un ser versado en diversas culturas, tradiciones, idiomas e idiosincrasias, su rostro devela inteligencia y malicia y su fortaleza no se limita al reino de lo físico, sino que en los momentos en los que por su condición de vampiro se muestra vulnerable, revela un amplio arsenal de trucos y trampas que buscan proteger su féretro y así impedir que Ben y su grupo de caza vampiros lo asesinen mientras duerme.

—Barlow y los otros destruyeron la escalera —explicó Mark con voz monocorde—. Aserraron todos los escalones hacia abajo, a partir del tercero. Dejaron un trozo del pasamanos más para que pareciera... para que... —Sacudió la cabeza—. En la oscuridad, Jimmy creyó que todo estaba bien.

—Ya —asintió Ben—. ¿Y los cuchillos?

—Estaban todos dispuestos abajo, en el suelo —susurró el chico—. Ellos atravesaron los cuchillos en un trozo de madera y les quitaron los mangos para que la madera quedara plana, con las hojas hacia arriba... (King, 2000, p. 212)

A pesar de los esfuerzos de Jimmy y Mark, Barlow está un paso delante de los intentos del grupo de caza vampiros, cuando ellos resuelven el enigma de su paradero, él ya se ha preparado y ha preparado una trampa letal que busca retardarlos hasta la llegada de la noche. Bruhm, en *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic* (1996), cree que esa cualidad hegemónica, de estar siempre un paso adelante obedece a una representación de las instituciones dominantes que nunca envejecen y continúan rigiendo nuestro diario vivir, por eso las primeras víctimas de Barlow, son infantes y adultos jóvenes, porque Barlow sabe hacia qué grupo demográfico debe apuntar para consolidar su dominio sobre el pueblo.

Además de ser el rey de los vampiros, Barlow demuestra su dominio de las artes profanas cuando destruye la fe del padre Callahan, en una escena donde la supremacía de las imágenes santas sobre el vampiro se rompe, Barlow destruye el crucifijo del representante del clero y acto seguido lo obliga a beber su sangre, esta transgresión a la fe y la voluntad de Callahan es una afrenta al ritual católico de la comunión. Barlow habla del poder de la fe y su influencia en los símbolos, y como Callahan no consigue conectar fe con acción, el rey de los vampiros le demuestra que hay un destino peor que la muerte para quienes ni siquiera merecen su desprecio.

—Creo que ahora recibirás gozoso el olvido de mi muerte. (...) Ven, falso sacerdote. Aprende lo que es una verdadera religión. Toma mi comunión.

Una horrible oleada de comprensión inundó a Callahan. (...)

—Ahora, sacerdote —susurró Barlow.

Y le oprimió la boca contra la hedionda piel de su garganta helada, donde latía una vena abierta.

Callahan retuvo el aliento durante lo que le pareció una eternidad, debatiéndose inútilmente, manchándose de sangre las mejillas, la frente, el mentón.

Finalmente, bebió (King, 2000, p. 190).

Al acabar con el único rival que podía desafiarlo utilizando la religión, Barlow se muestra como el ser más poderoso de la comarca, sin Callahan y Matt Burke, no hay nadie en Jerusalem's Lot que lo desafíe. Con la huida del representante del clero y la muerte del anciano profesor de secundaria, el grupo de caza vampiros se reduce a tres, y si bien Ben, Jim Cody y Mark Petrie se muestran más que capaces a la hora de enfrentarse a las versiones vampíricas de Marjorie Glick, Susan Norton y compañía, los héroes de la novela aún no están listos para enfrentar a Barlow, pues al perder a Callahan y a Burke han perdido dos fuentes de conocimiento versadas en la importancia

de la fe y la cábala. Disminuidos el grupo de caza vampiros se encuentra en desventaja cuando penetra en el reino dionisiaco de Barlow, una región que Nietzsche, en *El nacimiento de la tragedia* (1998), vinculó con el desenfreno de los sentidos, el éxtasis y los excesos. Mientras Ben, Jim y Mark son agentes de la cordura, Barlow es el maestro de lo irracional, el sinsentido y la voracidad (Sanders, 1999).

El desigual enfrentamiento por momentos parece decantarse en favor de Barlow, pero su condición de vampiro, de ser clasificable, termina jugándole en contra, el padre de las serpientes se ve restringido por los límites de su naturaleza y el imaginario que a pesar de parecer ficticio funciona en su contra, armados con estacas y protegidos por los últimos rayos del sol, Ben y Mark atacan el féretro de Barlow, presa de su vulnerabilidad el vampiro usa su poder subliminal para encantar a Mark, buscando que el joven se convierta en su nuevo sirviente, hace que Mark atente contra Ben, bajo la influencia de Barlow Mark usa el último recurso del mundo cuerdo que le queda al dúo de caza vampiros, irguiendo el arma que el sheriff Gillespie les dio, el joven trata de asesinar a Ben y este se defiende evitando a duras penas el impacto de la bala. Después de neutralizar a Mark, la única arma que Ben tiene en su poder es una estaca, una herramienta rudimentaria ajena a la tecnología victoriana que los caza vampiros de *Drácula* usaron para decapitar al Conde, pero sobre todo ajena a la tecnología norteamericana del siglo XX, al final el arma que acaba con la vida del maestro de las artes oscuras es en parte producto de la tradición oriental europea y en parte producto de la superstición.

La superioridad física e intelectual de Barlow se ve aniquilada cuando sus limitaciones y puntos débiles terminan por destruirlo, el padre de las serpientes se queda sin trucos cuando la estaca le penetra el corazón y la balanza de poder que lo situaba encima de Ben Mears se desmorona de la misma forma en la que el cuerpo del vampiro

se marchita hasta convertirse en polvo. Barlow desaparece en una ráfaga de viento que alerta al resto de vampiros y les hace saber que ahora se han quedado sin su líder. Mientras Ben y Mark escapan los vampiros que protegían la última morada de Barlow aparecen y articulan su estupor.

Estaban inmóviles, a unos tres o cuatro metros de distancia, mirándole con un odio vacío e inhumano.

—Has matado a nuestro amo —le acusó Eva con voz dolorida—. ¿Cómo has podido matar al amo? (King, 2000, p. 221).

La fuerza caótica del maestro de los vampiros ha sido aniquilada, pero Jerusalem's Lot nunca volverá a ser el pueblo en el que Ben y Mark pasaron parte de su infancia. El pueblo muere con el rey de los vampiros y los seres que permanecen rondando en las penumbras son los lugareños que alguna vez definieron la esencia de la localidad.

4.7. Los lugareños, un reflejo de la cultura americana

Jerusalem's Lot es un pueblo aislado no sólo por la distancia física que lo separa de las grandes ciudades del Estado de Maine, sino también por el ostracismo de una comunidad que defiende el estatus quo, los lugareños consideran que la estabilidad del pueblo se sustenta en una estructura claramente definida (Mazur, 1997). Para los habitantes de Jerusalem's Lot factores como: la capacidad adquisitiva, la edad, la experiencia, el papel que ciertas familias desempeñan dentro de la comunidad y el prestigio, sostienen una estructura libre de conflictos. Ante este escenario, cualquier intento del mundo exterior de alterar el balance natural, encontrará respuestas diversas, algunas propias del etnocentrismo y otras más vinculadas con una concepción que se inclina más por el pluralismo cultural. En *Salem's Lot* los representantes del estatus quo y las versiones más extremas del etnocentrismo son ciudadanos que descienden de los fundadores del pueblo, poseen cierta reputación en los círculos privilegiados, manejan

los designios del pueblo y por su avanzada edad influyen en la opinión de los demás habitantes. Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), cataloga a los personajes de la novela en dos grupos, el primero formado por aquellos ciudadanos que tratan de defender su visión de lo que debe ser un pueblo prospero de Nueva Inglaterra y el segundo formado por transgresores del estatus quo que se caracterizan por tener una visión más ceñida a los cambios generacionales y las luchas sociales de la década de los setenta. En el primer grupo, formado únicamente por lugareños, se encuentran Parkins Gillespie, Ann Norton, Floyd Tibbits, Charlie Rhodes y Larry Crocket; en el segundo grupo, visiblemente más reducido, se cuentan Ben Mears, Jim Cody, Susan Norton y Mark Petrie.

Las diferencias entre estos grupos incluyen factores como: la edad, el modo de pensar, el modo en el que actúan, y los orígenes, étnicos y familiares. Mientras el grupo formado por lugareños goza de prestigio, capital y pertenece en su mayoría a la mediana edad, el grupo formado por Mears, Cody y compañía se distinguen del resto de la sociedad por la particularidad de sus oficios, el rango de edad que incluye a un preadolescente y un anciano y su capacidad de ignorar factores que el grupo de lugareños considera importante. Para Ben, Jim, Mark y Matt, variables como: la posición económica, el género, las tendencias políticas y la profesión son secundarias, por eso no es azaroso que los defensores de las tradiciones y costumbres de Jerusalem's Lot sean un concejal que se dedica al negocio de bienes raíces, una madre de familia, un joven que ha vivido toda su vida en el pueblo y dos servidores públicos, mientras que los transgresores del estatus quo sean un escritor, un profesor de secundaria solterón, un médico, una joven graduada en artes y un preadolescente de clase media alta.

En la novela los defensores del estatus quo se rigen por principios etnocéntricos, económicos y jurisdiccionales, mientras que la visión pluralista se ve relegada a los jóvenes y los habitantes que a pesar de tener un elevado grado de preparación académica han aceptado su condición de subordinados dentro de la fibra social de Jerusalem's Lot.

El primer escenario donde estos grupos se enfrentan es en la batalla ideológica que separa al etnocentrismo de aquellas visiones que pregonan la pluralidad.

4.7.1. Etnocentrismo Vs pluralismo

En *Salem's Lot*, el etnocentrismo entendido como una actitud que presupone superioridad ante aquello que es ajeno opera en tres niveles de intensidad. El primero se limita a restringir el papel de aquellos personajes que no se alinean con el ideal del habitante ejemplar, el segundo nivel va de la restricción al ataque indirecto, formulando conjeturas y rumores alrededor de quienes bajo su percepción constituyen una amenaza para la estabilidad del pueblo, finalmente, el tercer nivel raya en el extremismo y no se queda en la retórica, sino que pasa del discurso de odio a los atentados.

Dentro del primer nivel de etnocentrismo hostil se encuentra el personaje de Parkins Gillespie, el alguacil del pueblo que desconfía de los fuereños y quien, a pesar de haber pasado toda su vida en el pueblo, carece de esa inocencia y jovialidad rural que sí se hace presente en otros personajes. Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), señala que a pesar del cargo que ostenta y la posición que ocupa dentro de la comunidad, Gillespie es una figura de autoridad altamente disonante, pues cuando el pueblo cae en garras de una fuerza sobrenatural, el alguacil evade su responsabilidad como garante del destino inmediato de Jerusalem's Lot. Esta omisión o inactividad es uno de los factores que facilitan el triunfo de Barlow y su horda de vampiros y sitúan a

Gillespie dentro de un arco de inacción. En su papel de alguacil Gillespie no permite que los fuereños se sientan cómodos y actúen con libertad, sin embargo, cuando el pueblo se ve amenazado, Gillespie tarda en responder, se lava las manos y huye llevándose a su familia con él. En el momento en el que la máxima autoridad policial del pueblo escapa, Gillespie nos demuestra una cara distorsionada de la cultura americana, pues se pone a él y su círculo íntimo por delante de las necesidades de la comunidad, retratando un alto grado de individualismo (Nikam, 2019). Individualismo que se magnifica cuando conocemos a través de una entrevista realizada por un periodista gráfico, que el alguacil decidió marcharse para evitar las consecuencias de su inacción. En el fondo Parkins Gillespie termina siendo una representación del defensor de la homogeneidad que decide darle la espalda al peligro cuando su integridad se ve amenazada, sin importarle las consecuencias que sus actos representan para la comunidad.

A pesar de sus yerros, Parkins es un personaje funcional a la hora de defender el discurso oficial de Salem's Lot, en un determinado momento le indica a Ben que "hasta que no haya pasado aquí veinte años, usted seguirá siendo el forastero del pueblo" (King, 2000, p. 58). El alguacil es el primer defensor de la idiosincrasia de Jerusalem's Lot, pero su labor se limita al plano prohibitivo, pues, aunque posee autoridad, nunca coacciona a Ben, Jim o Matt, actitud que no se replica en Ann Norton, la madre de Susan, quién a pesar de no tener un cargo de autoridad, ataca a los elementos que según ella son una amenaza para el buen vivir de la localidad.

Ann Norton, la madre de familia de mediana edad representa el segundo nivel de etnocentrismo hostil, aquel que pasa de las prohibiciones al ataque indirecto. A los ojos de Ann existen prototipos y valores tallados en piedra que nunca deben alterarse, para la concepción de la mujer, los hombres deben estar casados, tener un trabajo convencional,

asistir a las celebraciones religiosas y conducir un vehículo americano. Por eso en el momento en el que Ann se entera que su hija está saliendo con Ben, vemos un alegato que encasilla al escritor como un hombre poco masculino y propenso a la promiscuidad. Cuando Ann encara a su hija y a los gritos le dice: “¡Escúchame! No voy a tolerar que andes por ahí como una cualquiera con el primer afeminado que te llena la cabeza de fantasías. ¿Me oyes?” (King. 2000, p. 105). Vemos un estallido de conservadurismo puro que se replica en otras esferas de Jerusalem’s Lot.

Esta cara del etnocentrismo que preconice y juzga a partir de valores y normas preestablecidas, reacciona con efervescencia ante aquellas personas que se alejan de los patrones de comportamiento vinculados con la visión cultural dominante. En el mundo de Ann Norton, sus amigas y el resto de personajes que piensan como ella, Matt Burke no puede visitar la taberna local porque su condición de profesor y hombre de avanzada edad se lo impide. Y cuando la madre de Susan se entera de la amistad que une a Burke con Ben, la mujer hace gala de su posición en la comunidad forjando rumores que buscan desprestigiar la imagen que Susan tiene sobre Mears.

—Anoche, Mike Ryerson murió en casa de Matthew Burke, y quién iba a estar presente ante el lecho de muerte sino tu amigo el escritor. (...) Mabel me llamó esta mañana y me lo contó. El señor Burke dice que anoche se encontró con Mike en la taberna de Delbert Markey (realmente, no me explico qué se le ha perdido a un profesor por los bares) y que se lo llevó consigo a casa porque Mike no se sentía bien. Murió durante la noche. ¡Y aparentemente nadie sabe qué hacía allí el señor Mears! (King, 2000, p. 104).

Para Ann cualquier acto que involucre a Ben cae dentro de lo reprehensible, y su facilidad al momento de lanzar juicios de valor hacen que la mujer termine siendo el reflejo del etnocentrismo hermético que no contrasta la información, sino que

únicamente da crédito al testimonio de los miembros de su círculo íntimo. La madre de Susan es un personaje que descrea de las nuevas narrativas que ganan volumen en la sociedad norteamericana, por ello cuando su hija defiende los sentimientos que le depara a Ben, la respuesta de Ann apunta a la ingenuidad e ineptitud de las nuevas generaciones cuando señala que “a veces los jóvenes no saben todo lo que hay que saber” (King, 2000, p. 105). Para Ann, la palabra de Susan, Ben y Matt Burke carecen del mismo peso que la palabra de Mabel Werts, la bibliotecaria de avanzada edad que, junto con Ann, dan forma a los rumores que flotan en el pueblo. Sin embargo, a pesar de su férreo conservadurismo y desconfianza ante lo nuevo, en Ann Norton sucede algo similar a lo que sucede con el personaje de Parkins Gillespie, ambos se ven anclados a un circuito de hipocresía y disonancia, por un lado desprecian a los extranjeros que no cumplen con el ideal norteamericano y por el otro, reciben con los brazos abiertos a los turistas acaudalados que a sus ojos, adoptan la postura del caballero cosmopolita, quien por su capital y educación puede insertarse sin inconvenientes en el pueblo, sin necesidad de pasar por el proceso de escrutinio al que someten a Ben Mears.

Ann Norton termina siendo esa parte de la cultura americana que detesta al diferente que no tiene dinero, usa vaqueros, camisas sin planchar y visita frecuentemente bares y tabernas, pero al mismo tiempo idolatra al europeo aristócrata de rasgos finos y modales refinados, por eso no es casual que Barlow use esa imagen romántica que la mujer les depara a los hombres de mundo cuando la somete (Mazur, 1997).

Él se le había aparecido en un sueño. Tenía un hermoso rostro, autoritario y arrogante. La nariz tenía algo de halcón, el pelo le descubría ampliamente la frente, y su boca firme y fascinante ocultaba unos dientes blancos que la hacían estremecer cuando él sonreía. Y los ojos... tan rojos, y con esa cualidad hipnótica

Cuando él la miraba con esos ojos, Ann no podía apartar la vista... (King, 2000, p. 191).

Para Ann Norton y Mabel Werts, Barlow y Straker, los otros fuereños que llegaron a Jerusalem's Lot no son de la misma calaña que Ben Mears, pues son elementos que, en teoría, no buscan transgredir la estabilidad del pueblo, por eso en ningún momento se refieren a ellos con epítetos o acusaciones de índole sexual y moral.

El punto que conecta al segundo nivel de etnocentrismo hostil con el extremismo y los ataques físicos parte desde los discursos de odio que las Ann Norton y las Mabel Werts dedican contra quienes consideran inferiores y se replican en diversos circuitos que, aunque separados por distancias geográficas y generacionales, continúan tildando de homosexuales y depravados a los protagonistas que personifican el pluralismo cultural. El primer ejemplo de la violencia basada en el conservadurismo etnocéntrico ocurre en el patio de la escuela a la que asiste Mark Petrie, durante el receso, Richie Boddin, el matón de la escuela, ataca a Mark porque lo considera “un maricón, cuatro ojos” (King, 2000, p. 31).

Este episodio demuestra que en Jerusalem's Lot hay un grupo de habitantes que no dudan en usar la violencia. Un incidente similar a la confrontación Mike-Richie, tiene lugar cuando Floyd Tibbits, el ex novio de Susan Norton, ataca a Ben y mientras lo hace, adopta el papel de esa cara violenta que reacciona con agresividad cuando siente que el fuereño, que además es diametralmente diferente, está afectando su diario vivir. Para personajes como Floyd, Richie y Charlie Rhodes, el conductor del autobús escolar, cualquier persona que amenace la estabilidad del estatus quo es un enemigo que debe ser atacado con premura. En el caso de Rhodes, el conductor da un paso adelante pues en su comportamiento vemos rastros del carácter belicista forjado por el trauma de la

guerra y el mal sabor de boca que dejaron los movimientos hippies, feministas y homosexuales de la década de los sesenta en el imaginario conservador estadounidense.

Charlie termina siendo una mixtura frustrada e irascible, que considera que todos los problemas, sociales, culturales y económicos de Estados Unidos están conectados, para Rhodes, “el chico que en 1958 no hacía más que «hablar en voz un poco demasiado alta en el autobús» era el mismo que en 1968 se había orinado sobre la bandera” (King, 2000, p. 28). Y cuando la situación en *Jerusalem's Lot* se muestra adversa, Charlie Rhodes termina siendo esa representación de la América conflictiva que cuando se ve en desventaja reduce todos los problemas al plano de la confrontación generacional, buscando culpas en aquello que es nuevo o diferente y refugiándose en el discurso nostálgico que ensalza al pasado y sin ninguna prueba lo considera superior al presente y el futuro.

El que Charlie pase de la ira a la sumisión en la escena donde confunde a los vampiros con un grupo de gamberros que se infiltra en su autobús a mitad de la noche, reafirma la teoría de Mazur, quien en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), señala que además de ser la cara de la América combativa, Charlie Rhodes también es la cara de la América vetusta que termina recurriendo a la simpatía y la súplica cuando se ve desamparada.

Y aunque el final de Charlie, Floyd y Richie termina siendo el mismo, antes de verse consumidos por Barlow y sus vampiros, estos tres personajes son la representación del temor que alimenta el desprecio por lo diverso, por lo afroamericano, lo latino, lo femenino y lo homosexual; para estos tres hombres de distintas edades, el lema *God loves America* va de la mano del lema *God hates fags*, por eso cuando estos últimos eslabones del etnocentrismo hostil se percatan de un potencial triunfo del

pluralismo cultural se muestran dispuestos a entregarse a la voluntad del vampiro, todo con tal de no perder su posición de poder e influencia en Jerusalem's Lot.

Pero por qué estos personajes se muestran tan abiertos a la seducción que ostenta el vampiro, Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), considera que se debe a una disonancia cognitiva, pues aunque priorizan lo americano, lo conocido y lo familiar, prefieren someterse a una fuerza desconocida antes que a la visión pluralista, siempre y cuando Barlow prometa respetar su lugar en la escala social y deshacerse de la amenaza que representa Ben Mears y Mark Petrie.

Para el conservadurismo etnocéntrico, Ben es una amenaza porque puede encandilar a los jóvenes que sienten interés por lo diverso y lo singular, cosa que sucede con el personaje de Susan Norton, la joven que representa esa versión de la cultura americana que muestra curiosidad por otras corrientes culturales. Esta postura tolerante y receptiva queda demostrada en las escenas donde Susan conoce a Ben Mears y a Mark Petrie, en lo que respecta a Ben, la joven se ve cautivada por la fama del escritor fuereño y su conocimiento sobre el estilo de vida de las grandes ciudades y las grandes compañías neoyorkinas, en lo que concierne a Mark, la joven se ve deslumbrada por el desenfado del preadolescente y su sobriedad a la hora de enfrentar a vampiros y seres sobrenaturales. Susan acepta a estas versiones diferentes de la masculinidad porque su forma de ver al mundo concibe la masculinidad desde una percepción más amplia, donde factores como el trabajo, la virilidad y la autoridad no se alinean con el conservadurismo de Ann y el grueso de los habitantes de Jerusalem's Lot (Bruhm, 1996).

Susan es capaz de aceptar los rasgos femeninos de Ben y la sabiduría de Mark sin catalogarlos como homosexuales, charlatanes y delirantes, la joven forma parte de una

versión más moderna de Estados Unidos, una versión que no juzga y se muestra abierta al cambio. Tolerancia y respeto son los motores que mueven las relaciones que Susan sostiene con Ben y Mark. A diferencia de Charlie, Susan es una mixtura completamente distinta a la que representa el conductor de autobús, la única hija del matrimonio Norton es el producto de un matrimonio conformado por la América conservadora-republicana defendida por Ann y la América liberal y pragmática representada en Bill Norton, mientras Ann desprecia a Ben porque en su imaginario lo considera inmoral, Bill lo acepta porque ve en Ben a un hombre responsable, que goza de autonomía laboral y financiera y es honesto y respetuoso (Mazur, 1997).

Otro punto que distancia a Susan de su madre, de Floyd Tibbits y de Parkins Gillespie, es el pragmatismo paterno que aunque netamente racional, acepta un amplio abanico de posibilidades ante la cada vez mayor evidencia que comprueba la presencia de un ser sobrenatural en Jerusalem's Lot, al estar en contacto con Ben, Matt y Mark, Susan no se estanca en el absolutismo ideológico, sino que siguiendo los pasos de Matt y Mark decide informarse e investigar para llegar a resolver el misterio que aqueja al pueblo, el imaginario de Susan no le cierra la puerta a ninguna posibilidad, cosa que a los ojos de su madre resulta inadmisibile.

Sin embargo y a pesar de todos estos factores que podrían ser considerados como herramientas, al final del día, la juventud y apertura ideológica de la joven, termina jugándole en contra, pues al tratarse de la encarnación de la América inexperta y conciliadora que ha crecido en una burbuja de comodidad, carece de la resistencia y resiliencia que caracteriza a Ben y a Mark.

La muerte de Susan revela que además de etnocentrismo y pluralismo, en Jerusalem's Lot existe un conflicto entre las distintas clases sociales que conforman al pueblo, pues, aunque su muerte termina siendo un evento impactante para Ben, Mark y

Matt, al largo plazo, su desaparición no se compara con el interés que despierta la desaparición de Larry Crockett, la persona más influyente del pueblo.

4.7.2. Lucha de clases

En Jerusalem's Lot existe un conflicto entre las distintas clases sociales que forman parte de la sociedad, en la versión de audiolibro *Salem's Lot*, (1975) Stephen King señala que una de las motivaciones detrás de la novela fue retratar las injusticias de una sociedad donde los más pudientes continuaban generando ingresos a costa de aquellos que no pueden llegar a fin de mes, esta descripción se ciñe a las actitudes y acciones de Larry Crockett, el agente inmobiliario descrito como el ciudadano más rico del pueblo. Por sus conexiones y el dudoso origen de sus ingresos, Larry personifica a la América individualista, capitalista y corporativista, que domina varias esferas de poder y construye un discurso a partir de su conveniencia (Mazur, 1997). Por eso cuando Hank Peters va a visitar la oficina de Crockett después de transportar la caja donde reside el vampiro al sótano de la casa de los Martens, el hombre de negocios obliga al trabajador a guardar silencio y mantener en secreto la ropa y los zapatos infantiles que encontró en el subsuelo. Larry compra el silencio de Hank a cambio de 50 dólares y la amenaza de informarle al resto del pueblo sobre el amorío que el trabajador sostiene con una joven camarera. A pesar de la gravedad de las acusaciones y la relación directa que estas sostienen con la desaparición de Ralphie Glick, Crockett impide que la policía se entere de las actividades que sus nuevos socios comerciales están llevando a cabo en Jerusalem's Lot.

Crockett compra el silencio de la clase trabajadora, pues ve a Barlow y Straker como la oportunidad de cerrar tratos inmobiliarios millonarios. En el primer contacto que Barlow y Straker sostienen con Crockett vemos que el vampiro y su asistente poseen documentos que ayudarán a Crockett a ampliar su imperio inmobiliario. La

América pudiente que Larry encarna prioriza lo económico por sobre lo moral e incluso lo legal y considera que además de comprar las conciencias de los habitantes, el dinero puede cambiar cualquier escenario adverso y convertir aquello que es mal visto en una inversión redituable.

—Estos papeles... desistimiento de demanda..., investigación de títulos de la tierra... por Dios, hombre, ¿No sabe que ese terreno vale un millón y medio de dólares?

—Se queda corto —dijo fríamente Straker—. Vale cuatro millones, y pronto valdrá más, cuando se construya el centro comercial (King, 2000, p. 34).

Ante la irresistible oferta que el vampiro le hace a través de su sirviente, Larry es el primer atisbo del capitalismo extremo que en la década de los ochenta llevaría al auge y la caída del mercado bursátil. Larry termina siendo un agente fundamental en los planes del vampiro, pues siguiendo el lineamiento de varias corporaciones, el agente de bienes raíces prioriza sus intereses por sobre el bien común. A través del negocio más fructífero de la segunda mitad del siglo veinte, Barlow atrapa el espíritu de Crockett, razón por la cual el agente inmobiliario empieza a subcontratar y realizar trámites en nombre del vampiro, representando las acciones de la clase corporativa norteamericana que a principios de 1970 se dedicó a tercerizar y subcontratar mano de obra en países menos desarrollados, decisión que provocó el cierre de fábricas y el despido de miles de trabajadores, hechos que con el tiempo provocaron un descenso en la calidad de vida de varias ciudades estadounidenses (Sallaz, 2004).

Las decisiones de Larry terminan afectando a todo el pueblo, por eso la imagen final que tenemos de Jerusalem's Lot se asemeja a las condiciones de desahucio e inseguridad que experimentaron pequeñas comunidades a lo largo del cinturón industrial (*Rust Belt*) norteamericano entre 1972 y 1999. El personaje de Larry no es el

único que nos permite ver cómo las diversas esferas socioeconómicas interactúan en la novela, a través del diario vivir de los matrimonios locales vemos cómo por sus dones y miserias, familias enteras ayudan a que la amenaza del vampiro se expanda.

La clase media alta es representada por el matrimonio Sawyer, una pareja que puede ser vista como el prototípico matrimonio americano, tienen un auto en el garaje, su hogar está totalmente pagado y se levanta en la zona residencial del pueblo, no tienen problemas para pagar la calefacción y su nevera siempre está llena, prueba de ello es la descripción que King nos da del hogar y la posición económica de los Sawyer. “Era una casa sólida, no una miserable caravana, y tenía cimientos y sótanos. El marido de Bonnie, Reg, se ganaba sus buenos dólares como mecánico en la agencia Pontiac que Jim Smith regentaba en Buxton” (King, 2000, p. 37). Reg es un mecánico ex combatiente de la guerra de Vietnam quien por su posición en el pueblo se siente cómodo dentro de los paradigmas de masculinidad homogénea que regía a los hogares norteamericanos en 1975, Reg es el sostén del hogar, por eso puede oprimir y maltratar a su esposa, el cheque que trae a casa cada semana y la contextura física que lo vuelve un hombre imponente se lo permiten, por eso cuando se entera de la relación extramarital que su esposa sostiene con un joven local, sabe que tiene derecho a castigar y violentar a su esposa cada vez que lo desee.

Reggie y Bonnie Sawyer comen asado de costillas de buey con cereales congelados, patatas fritas, y de postre budín de pan al chocolate con salsa de Jerez. Todos platos favoritos de Reggie. Bonnie, a quien han empezado a desaparecerle las magulladuras, sirve la comida con los ojos bajos. Reggie come con calma y durante la cena da cuenta de tres latas de cerveza. Bonnie come de pie; todavía está demasiado dolorida para sentarse. (...) Después de la paliza que le dio aquella noche, su marido arrojó todas las píldoras por el inodoro y la

violó. Y desde entonces ha seguido violándola todas las noches (King, 2000, p. 183).

Además de demostrar el poder adquisitivo de los Sawyer, el episodio que describe la nueva normalidad de la pareja, sirve para conocer el dominio absoluto que Reg posee sobre Bonnie, en el hogar de los Sawyer se come lo que Reggie quiere y todas las noches el esposo somete a su esposa y esto se debe a la libertad que Reg parece tener dentro de una sociedad donde la impunidad y la privacidad se apoyan en la intimidad de las cuatro paredes del hogar. Reg trata a su pareja como una extensión sumisa de la esposa norteamericana subyugada, y continua hostigándola porque su pasado y presente se lo permiten, el que Reg conserve algunas de las armas que usó en Vietnam y el modo violento en el que reacciona cuando presiente que su casa está siendo atacada por el despechado amante de Bonnie, revela una cara de la sociedad norteamericana que ha logrado dejar atrás las secuelas de la guerra y ha ascendido hasta ocupar un lugar que les permite tener control sobre todos los elementos que conforman su diario vivir.

La violencia con la que Reg somete a Corey Bryant, el amante de Bonnie, y el posterior abuso al que somete a su esposa son pruebas de la superioridad que, según Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), la sociedad norteamericana acomodada pero no acaudalada, ejerce sobre los trabajadores y las clases sociales inferiores. Mazur considera que el conflicto entre Reggie y Corey Bryant va más allá del affaire que el empleado de la compañía telefónica mantiene con Bonnie, cuando Corey se somete a las órdenes y amenazas de Sawyer, el joven de 22 años para a ser una representación de la clase obrera que teme al poder de la clase media alta, esto explica por qué cuando el amorío queda al descubierto, la narración habla de la ruina total a la que se ha visto reducida la vida del joven. Corey se aleja de la zona residencial de Jerusalem's Lot,

humillado y derrotado, y cuando Barlow se cruza en su camino, el joven revela un aspecto disconforme de la clase media baja, Corey exterioriza la naturaleza arribista que envidia la prosperidad de sus vecinos y desea escalar en la pirámide social, el vampiro promete otorgarle la habilidad de someter a aquellos que lo han vejado, y Corey acepta la oferta, pues su anhelo es usurpar la vida de Reggie Sawyer, quedarse con su esposa, su casa, el dinero que guarda en el banco y la comodidad de una vida sin vicisitudes, y como sabe que no puede usurpar la vida de su rival sin ayuda, acepta la asistencia del misterioso benefactor.

El arribismo de Corey no es fortuito, en otro hogar de Jerusalem's Lot, vemos a un personaje que consiguió abandonar la condición de pobreza en la que creció y se convirtió en la madre de familia adolescente que, a pesar de tener un techo propio, vive en un espiral de carencias y limitaciones.

Sandy McDougall y su esposo Roy forman parte de la clase media menos privilegiada, aquella que vive en un hogar de alquiler, en el barrio más popular del pueblo, y que, a causa de un embarazo no planificado, se vio empujada a un matrimonio apresurado y una relación inestable. En la novela, Sandy pasa a ser el retrato de una joven que abandonó los estudios a causa de su embarazo y quien, al ver sus sueños y proyectos truncados, pasa a descargar su impotencia en Randy, el bebé de 10 meses de edad, a quien considera la causa de sus fracasos y con quien replica los actos de violencia que recibe de parte de su esposo.

En la superficie parecería que existen más puntos en común entre Sandy McDougall y Bonnie Sawyer, pero hay que notar cómo ambas reaccionan a la violencia que reciben de parte de sus respectivos esposos. Sandy recibe los golpes de su esposo y se desquita con el bebé, Bonnie acepta su condición de víctima y anhela que algo o alguien la salve, ambas viven rehenes de una rutina severa, de la que sólo son capaces de escapar en el

momento en el que la figura del benefactor reaparece para liberarlas. En el caso de Bonnie el benefactor que llega al rescate es el producto de la América arribista que consiguió escalar en la pirámide social y regresa demandando restitución, en su papel de vampiro, Corey Bryant retorna al hogar de los Sawyer para asesinar a Reggie, poseer a Bonnie y demostrar su nueva y favorable condición; en el caso de Sandy la figura que llega a romper con la rutina es la versión vampírica de su bebé, quien al igual que Corey regresa para vengar los abusos que recibió y convertir al matrimonio McDougall en miembros de la horda de vampiros de Barlow.

A pesar de las precarias condiciones que definen la vida de los McDougall y los Sawyer, en *Salem's Lot* vemos atisbos del diario vivir de un grupo más vulnerable, un grupo que vive con escasos recursos y se ve discriminado por el grueso de los habitantes del pueblo. Sandy logró escapar de un contexto de pobreza, pero hay personajes que nunca pudieron salir de esa esfera, estos personajes viven en situaciones desfavorables y toleran condiciones laborales precarias, pues son vistos como la última rueda del coche, seres descartables que afean al pueblo y más que contribuir, son un estorbo.

Weasel Craig y Dud Rogers son las dos caras de la pobreza en *Salem's Lot*, el primero es descrito como el borracho del pueblo, un hombre que por sus adicciones es un mal ejemplo para el resto de los habitantes de la localidad, el segundo es el jorobado custodio que trabaja en el vertedero local, un hombre despreciado por jóvenes y adultos pudientes, debido a su malformación física y la labor que desempeña. Weasel y Craig son personajes solitarios, conocen a todos los habitantes del pueblo, pero con contadas excepciones no mantienen relaciones de afinidad con los demás residentes de Jerusalem's Lot.

Ambos miran con desdén a las clases pudientes, en lo que respecta a Weasel, el albañil que arrienda una habitación en la pensión local, notamos grados menores de

agresividad y desconfianza, en lo que respecta a Duda, vemos que el custodio del vertedero detesta a varios integrantes de la familia Crockett. Weasel acepta su condición de subordinado y se muestra afable y predispuesto a ayudar a quienes deseen contratarlo, Dud en cambio exterioriza el rencor que siente hacía las familias acaudaladas de Jerusalem's Lot a través del acto de cazar ratas con su revólver, mientras Weasel es capaz de tomarse un trago en la taberna local con Matt Burke y Ben Mears, Dud pasa las noches imaginando que las ratas que recorren el vertedero son versiones en miniatura de Larry Crockett y su hija. Tanto Weasel como Dud son el vehículo que demuestra el rencor que los grupos menos favorecidos le depararon a la América opulenta que en 1975 ganaba dinero a costa de las clases media y baja (Mazur, 1997).

Las enormes brechas que separan a la familia Crockett, de la familia Sawyer y los solitarios Dud Rogers y Weasel Craig sirven para demostrar cuánta corrupción existe en las estructuras que nutren al pueblo.

4.7.3. La corrupción

Mazur, en *Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot* (1997), vincula a la endeble cualidad moral del pueblo con su origen e idiosincrasia influenciada por la cosmovisión anglosajona que basa su organización en jerarquías, discriminaciones y roles infrangibles. Para el vampiro resulta fácil seducir a Larry Crockett y a Dud Rogers, dos personajes disímiles que en el fondo parecen hermanados por un deseo de autonomía, respeto e independencia, lo mismo sucede con Bonnie Sawyer y Sandy McDougall, aunque ambas forman parte de clases sociales diferentes, ninguna está conforme con su matrimonio y ambas necesitan ser rescatadas, puesto que al ser oriundas de Jerusalem's Lot, se muestran más propensas a aceptar el papel de la damisela en apuros, que el papel de la heroína que logra superar los obstáculos que le impiden alcanzar la felicidad.

Los habitantes de Jerusalem's Lot son presas fáciles porque históricamente han aceptado los atropellos, en su diario vivir es común ver explotación laboral, relaciones extramaritales, violencia intrafamiliar y mentiras, Tuan en *Landscapes of fear* (2013), considera que esta amalgama de defectos morales y omisiones éticas hacen de los lugareños personas susceptibles a la atracción de Barlow y propensos a la posterior sumisión a la que se ven sometidos cuando pasan a formar parte de la horda de vampiros, en el fondo, la malintencionada fortaleza que Barlow simboliza es el vehículo que revela las urgencias, los deseos y las ambiciones que el pueblo no se atreve a verbalizar pero que subyace en su interior. Larry Crockett el hombre más acaudalado del pueblo desea volverse millonario de la noche a la mañana, Corey Bryant desea la vida y la esposa de Reggie Sawyer, Dud Rogers desea el afecto y el respeto de la hija de Larry Crockett, el matrimonio McDougall desea una vida donde sus sueños e ilusiones no se rompan ante las urgencias de la adversa realidad.

Detrás de las insinuaciones de Barlow subyace una versión corrompida y magnificada del sueño americano. En *Salem's Lot*, Barlow y sus vampiros terminan siendo versiones monstruosas de los agentes homogeneizadores, que de una manera degenerada devuelven la estabilidad y el esplendor a esa América utópica que Ann Norton, Charlie Rhodes, Larry Crockett y Weasel Craig tanto anhelan.

El que la naturaleza etnocéntrica, clasista y en algunos casos hostil de estos personajes provoque enemistad con Ben y su grupo de caza vampiros, aun antes de la llegada del vampiro, supone otro foco de conflicto que divide a los personajes de la novela en dos grupos, aquellos que se decantan por la razón y aquellos que son capaces de dar un salto de fe. Fe y racionalidad batallan a lo largo de la novela de King, para demostrar que existe un dilema entre el cinismo y la capacidad aceptar que se ha penetrado en el reino de lo oculto.

4.8. Fe y Racionalidad

Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), asegura que el horror gótico se fundamenta en un viaje al reino de lo increíble. En *Salem's Lot* esta introducción al reino de lo desconocido se da a través de la aparición de una serie de hechos sobrenaturales. Matt Burke empieza a conjeturar sobre vampiros y seres fantásticos cuando Mike Ryerson muere en la habitación de huéspedes de la casa del anciano profesor a manos de la versión vampírica de Danny Glick. Ben Mears acepta que está delante de algo que no puede explicar cuando es atacado por Floy Tibbits y Mark Petrie comprende que los monstruos que protagonizan sus películas de terror preferidas se han materializado cuando Danny Glick golpea el cristal de su ventana.

Aunque a lo largo del relato las evidencias de la invasión sobrenatural se van multiplicando, King divide a los personajes de la novela en dos grupos: los primeros son seres altamente racionales que descreen del testimonio del otro y viven encerrados en el absolutismo ideológico, los segundos son personajes capaces de dar un salto de fe y aceptar las extraordinarias condiciones que aquejan a la localidad. Así como existen los Ben, Matt y Mark que no dudan en aceptar la presencia del vampiro en el pueblo, también existen personajes que hasta el último momento demuestran su incapacidad de aceptar lo sobrenatural. Los padres de Mark Petrie entran en esta categoría, pues ambos depositan toda su confianza en la razón y la lógica, y en ningún momento toman en consideración la posibilidad de un reino que existe más allá de lo real y lo tangible. Aunque esta forma de ver al mundo ha sido fructífera en su diario vivir, en el momento en el que el reino de lo sobrenatural se apodera del pueblo, su visión miope termina condenándolos.

En la novela de King, la cosmovisión de los seres racionales concibe a lo real como una cadena de hechos comprobables, sustentados en los beneficios y las bondades de la ciencia y la matemática, por eso, cuando su mundo apolíneo y racional cambia, June y Henry Petrie se escudan en el sentido común como último punto de defensa ante el inminente ataque de las fuerzas sobrehumanas. El estado de negación en el que se refugian los Petrie se debe al carácter hermético de ambos personajes. A medida que conocemos a los padres de Mark, podemos ver los rasgos consistentes, pragmáticos y coherentes de sus respectivas personalidades. Precisamente por tratarse de un matrimonio práctico, la pareja tiende a ver por encima del hombro las aficiones de su hijo:

Henry Petrie era un hombre instruido. Había pasado por varias escuelas técnicas antes de doctorarse en económicas. Había abandonado la docencia en un excelente colegio para hacerse cargo de un puesto administrativo en una compañía de seguros, con la esperanza de aumentar sus ingresos y para comprobar si algunas de sus ideas daban tan buenos resultados en la práctica como en teoría. (...) La vena visionaria de su hijo no era herencia de Henry Petrie; la lógica de su padre era hermética y completa, y el mundo en que vivía estaba organizado con precisión (King, 2000, p. 185).

La formación e idiosincrasia de los padres de Mark explica la respuesta que Mark y el padre Callahan reciben cuando les informan a los Petrie que su hijo y tres hombres a quienes no conocen forman parte de un grupo de caza vampiros. “Henry Petrie expresó su veredicto en cuatro sílabas, meditadas y tranquilas: —Imposible” (King, 2000, p. 186). Henry Petrie descrea de las teorías de Mark y Callahan porque, para alguien tan racional como él, los vampiros son inconcebibles. En el mundo de Henry y June Petrie

creer en monstruos y horrores inexplicables es una insania, por eso censuran a aquellos personajes que se decantan por la fe y la credulidad (Nikam, 2019).

Henry Petrie miró cordialmente al padre Callahan.

—Vamos a ver si podemos enfocar como dos personas razonables este delirio, o lo que sea.

(...)

—¿Es verdad que esta tarde atravesó usted con una estaca el corazón de esa muchacha?

—Yo no. Fue el señor Mears quien lo hizo.

—¿El cadáver está allí todavía?

—Lo arrojaron al río.

—Si todo eso es verdad —señaló Petrie—, han implicado ustedes a mi hijo en un crimen. ¿Se da cuenta de eso?

—Claro que sí. Era necesario. Señor Petrie, con que llame usted a Matt Burke al hospital...

—Oh, estoy seguro de que sus testigos le respaldaran —respondió Petrie, sin abandonar su inquietante sonrisa de suficiencia (King, 2000, p. 186).

La actitud socarrona que el matrimonio Petrie exhibe momentos antes de morir a manos de Barlow, demuestra que hasta el último momento los personajes racionales de King se rehúsan a aceptar la posibilidad de verse sumergidos en un mundo donde nadie está a salvo. En el fondo los Petrie terminan siendo personajes miopes, que carecen de las habilidades necesarias para sobrevivir en el marco de un mundo plagado de amenazas. Esta actitud no se replica en sus contrapartes, aquellos personajes que creen en los vampiros, en el poder de los crucifijos, el ajo y el agua bendita, son similares a los héroes que en *Drácula* de Bram Stoker usan fe, razón y certidumbre en partes

iguales para comprobar sus sospechas y demostrar al resto de personajes que están delante de una invasión sobrehumana. Aunque existen marcadas diferencias entre la fe de Callahan y la fe de Mark, ambos se oponen al poder del vampiro, porque comprenden que Barlow y su hueste de vampiros son la materialización del mal.

Cuando Barlow entra en el hogar de los Petrie y asesina a Henry y June, Callahan y Mark declaran sus principios, ninguno de los dos permitirá que Barlow se apodere del pueblo. A pesar de que Callahan termina ofreciendo una escueta resistencia que sucumbe cuando su fe se agota, Mark demuestra que, a pesar de su juventud e inocencia, la pureza y la fortaleza de sus valores bastan para enfrentarse a Barlow. A diferencia de Callahan, un hombre que forjó y perdió su fe en los paradigmas de la educación católica, la fe de Mark se origina en el conocimiento de los relatos góticos que consume a través de las historietas que su madre considera nocivas y la colección de modelos *Aurora* que incluye a distintos personajes del imaginario gótico europeo.

Tenía una gran mesa cubierta de monstruos terroríficos *Aurora*, formando una escena que su propietario alteraba cada vez que agregaba un elemento nuevo al conjunto. Era una colección muy buena. (...) Bajó a la sala para darles el beso de buenas noches, con sus movimientos leves y graciosos, no sin echar un último vistazo a la mesa donde se desplegaban sus monstruos: Drácula, con la boca abierta, mostrando los colmillos, amenazaba a una muchacha tendida en el suelo, mientras el Médico Loco torturaba a una mujer en el potro y Mr. Hyde se acercaba furtivamente a un anciano que regresaba a su casa (King, 2000, p. 78).

Gracias al conocimiento que adquiere a través de su colección de historietas, películas de terror y figuras *Aurora*, Mark desarrolla un agudo sentido de análisis y adaptabilidad. Cuando Danny Glick golpea la ventana de su habitación tratando de introducirse en el hogar de los Petrie, Mark es capaz de aceptar la presencia del mal,

comprendiendo que, así como existen vampiros, también existen métodos para amedrentarlos. A través de un simple ejercicio de asociación el joven desarrolla la llave que le permitirá hacerle frente al adverso destino que le toca vivir.

Se sentía debilitar. Esa voz susurrante estaba atravesando sus defensas, y la orden era imperativa. Los ojos de Mark se fijaron en su escritorio, atestado de monstruos de juguete que ahora parecían tan ingenuos y estúpidos... Y al reparar de pronto en una de las figuras, se hicieron más grandes.

El vampiro de plástico se paseaba por un camposanto de plástico, y uno de los monumentos tenía forma de cruz. (...)

Con un gesto decidido, Mark levantó la cruz de plástico y la apoyó contra la mejilla de Danny Glick.

El alarido fue horrible, sobrenatural... y silencioso. Sólo despertó ecos en los corredores de su cerebro y en las cámaras de su alma. (...) De la carne pálida empezó a brotar humo y durante un momento, antes de que la criatura se retorciera, a medias arrojándose, a medias cayendo por la ventana, Mark sintió que la carne cedía como si fuera humo (King, 2000, p. 131).

Tony Magistrale, en *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic* (1988), establece una conexión entre el horror, la tragedia y la enseñanza a través de la experiencia. En el instante en el que Danny Glick en su versión vampírica se abalanza sobre Mark, el muchacho acepta la validez de los métodos y las prácticas que otrora consideró infantiles y supersticiosas. Si Mark es el ejemplo del personaje que acepta la presencia de lo sobrenatural, Ben, Matt y Jim son la personificación de los seres que, a través de la fe y la imaginación, pueden penetrar en el reino de lo desconocido sabiendo cuáles son sus fortalezas y debilidades. Resulta interesante ver que, a pesar de sus orígenes diversos, los personajes que se decantan por la fe se ven influenciados por los

relatos góticos europeos y americanos. En varios pasajes de la novela, Matt Burke habla de *Drácula* de Stoker y *Varney el vampiro* de James Malcolm Rymer, lo mismo sucede con Ben Mears, quien no puede evitar pensar en Wallace Steven y su poema *The Emperor of Ice-Cream* en dos momentos diferentes: primero cuando ve el cadáver de Mike Ryerson en la casa de Matt Burke y, después, cuando se adentra en la morada final de Barlow.

El conocimiento que Mark y el grupo de caza vampiros exhiben, también sirve para demostrar que la tensión que separa al mundo de la medida del mundo desenfrenado que da cabida a lo sobrenatural constituye una representación de la tensión que existe dentro del ser humano. Carl Jung, en *Modern man in search of a soul* (1933/2001), afirma que “Every good quality has its bad side, and nothing that is good can come into the world without directly producing a corresponding evil” (p. 199). King usa la fe de los personajes que conforman el grupo de caza vampiros para demostrar que el bien y el mal son inherentes al ser humano, y la única manera de decidir hacia qué lado de la balanza se inclinan, reside en la fortaleza moral que los personajes exhiben cuando se enfrentan a la oscuridad. Callahan comprueba que la religión no alcanza. Ben, Mark, Matt y Jim demuestran que para hacerle frente al mal que encarna el vampiro, es necesario aceptar la oscuridad que reside dentro de ellos y, sólo cuando este proceso de aceptación llega a su fin, los cazavampiros desarrollan las defensas necesarias para no verse desbordados por las dudas e inseguridades que son inmanentes a la naturaleza del ser humano (Nikam, 2019).

Sanders, en *Closure and Power in "Salem's Lot"* (1999), considera que los miedos y prejuicios que pusieron a Mark y Ben en desventaja durante sus primeros encuentros con Barlow desaparecen en el momento en el que aceptan la oscuridad que subyace en sus inconscientes. Esta hipótesis cobra sentido cuando vemos que en *Danse Macabre*

(2011), Stephen King señala que el conflicto que enfrenta al mundo racional con el mundo de la fe es una batalla entre el *ello* y el *superyó*.

What we're talking about here, at its most basic level, is the old conflict between id and superego, the free will to do evil or to deny it...the twinning of Jekyll and Hyde suggest another duality: the aforementioned split between the Apollonian (the creature of intellect, morality, and nobility, always treading the upward path) and the Dionysian (god of partying and physical gratification; the get-down-and boogie side of human nature (p. 94).

Sólo cuando los personajes aceptan su naturaleza dual, están capacitados para cumplir con la responsabilidad que contrajeron cuando decidieron adoptar el rol del héroe.

4.9.El papel del héroe

En principio ni Ben Mears, ni Mark Petrie se ven a sí mismos como los héroes que llegan a Jerusalem's Lot a salvar el día. El escritor regresa al pueblo tratando de escribir otra novela y terminar de superar la muerte de su esposa. El joven enfoca su atención en las historietas cómicas, su colección de figuras *Aurora* y los desafíos del sistema educativo americano. Sin embargo, ante la inacción que caracteriza a los personajes racionales, aun a aquellos que ocupan cargos públicos en el municipio de Jerusalem's Lot, ambos deben dar un paso adelante y enfrentarse a lo desconocido. Nikam, en *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot* (2019), afirma que el acto de aceptar un compromiso que no les compete, surge ante la omisión que presentan los personajes que en teoría deberían ser la última barrera que separa al caos del orden. Parkins Gillespie demuestra la inacción de los personajes que ostentan altos grados de responsabilidad cuando

decide lavarse las manos y huir del pueblo: el sheriff empaca sus posesiones y en compañía de su familia huye porque no se siente capacitado para enfrentar al vampiro.

—Me voy del pueblo —anunció Parkins—. Ya tengo todas mis cosas en el coche. La pistola la dejo en el estante, y la placa también. Estoy harto de la policía. Me voy con mi hermana, a Kittery. Supongo que está bastante lejos como para resultar seguro (King, 2000, p. 214).

En vez de verse desanimados por esta respuesta, Ben y Mark reafirman su deseo de actuar aun cuando saben que están en desventaja numérica. Esto se debe a una combinación de comprensión, independencia y un alto sentido de deber moral, factores que no se replican en los personajes racionales y los personajes que por el cargo que ocupan dentro del pueblo, deberían ser los primeros en oponerse a la caída de Jerusalem's Lot. El que Ben y Mark sean capaces de pasar de la inacción a la acción en cuestión de segundos se debe al nivel de comprensión que ambos poseen: Ben ha visto los estragos de la infección en Susan, Marjorie Glick y Mike Ryerson: Mark sabe cuán fuerte es el poder del vampiro gracias a su afición a las historias de terror y las películas de monstruos. Por eso, cuando ambos pierden a los últimos eslabones que los conectaban física y emocionalmente al pueblo, deciden actuar y, una vez que han adoptado el papel del héroe, no hay espacio para las dudas y las negaciones.

En *The Stand*, una de las novelas más populares y extensas de King, Glen Bateman, habla del proceso de depuración que los héroes deben superar antes de enfrentarse a la representación del mal cuando afirma:

—Si leéis la Biblia —prosiguió Glen —, veréis que era bastante tradicional que los profetas se retiraran al desierto de tiempo en tiempo. Las misteriosas giras mágicas del Antiguo Testamento. Por lo general la duración estipulada para dichas ausencias era de cuarenta días y cuarenta noches, figura retórica hebrea

que en realidad significa «nadie sabe con exactitud cuánto tiempo estuvo fuera, pero fue bastante». (...) Ahora imagínate que eres una batería. (...) Ver la televisión, leer, hablar con los amigos, comer demasiado... todo ello desgasta la batería. (...) Bueno, pues lo que nosotros hemos hecho es despojarnos de los accesorios. Nos estamos cargando (King, 1996, p. 837).

En el caso de los héroes de *Salem's Lot*, Ben y Mark se ven despojados de familiares, parejas sentimentales y amigos, el dolor y el luto los han liberado de las ataduras que los volvían vulnerables y en el momento de mayor desconsuelo, van en busca del féretro del vampiro, no tienen nada que perder porque ya lo han perdido todo. Contrariamente a lo que cabría esperar de alguien que se halla en el proceso de duelo, Ben y Mark son capaces de actuar, porque saben que son los únicos que pueden detener al vampiro.

Mark y Ben demuestran cuan comprometidos están cuando Parkins Gillespie les aconseja marcharse del pueblo sin mirar atrás. El joven no duda en afirmar que se quedarán en Jerusalem's Lot y tratarán de matar a Barlow "porque él es malvado. Realmente malvado, (...) Por eso no nos iremos" (King, 2000, p. 214). Campbell, en *El héroe de las mil caras* (1959), señala que una de las obligaciones del héroe es devolver el equilibrio al mundo que ha caído en el caos. Cuando Ben y Mark conducen hasta la casa de Eva Miller, se transforman en los defensores de las leyes de la naturaleza y pueden atacar al vampiro porque saben que son "un reflejo del Eje del Mundo" (p.192).

En el caso de Ben, el acto de salir de su zona de confort y superar la lejanía que presupone su condición de fuereño, constituye una decisión que cambiará su vida, independientemente del resultado que arroje su enfrentamiento con Barlow. Ben y Mark no volverán a ser los mismos y, aunque los héroes de *Salem's Lot* triunfan, en el instante en el que ponen un pie en el sótano donde descansa el vampiro, dejan de ser el

escritor y el típico preadolescente norteamericano. Cuando penetran en la oscuridad del subsuelo, la pareja emprende una cruzada que los pondrá en peligro físico, mental y espiritual. A pesar de que sus convicciones parecen férreas, en el momento final, Mark demuestra que el héroe nunca termina siendo un personaje tallado en mármol que posee un absoluto control sobre sus emociones. Delante de la casa de Eva Miller, Mark tiene un ataque de pánico que demuestra cuán importante es para el héroe reconocerse como imperfecto y frágil. Cuando el rostro más endeble del héroe entra en escena, es Ben quien le recuerda por qué deben enfrentarse a Barlow.

—No puedo —farfulló Mark—. Simplemente, no puedo. —Tenía los ojos muy abiertos. Se había abrazado las rodillas y estaba acurrucado en el asiento.

—Tenemos que ir los dos juntos —dijo Ben, y le mostró dos frascos llenos de agua bendita—. Vamos —repitió Ben, a quien ya no le quedaban argumentos—. Vamos, Mark.

—No.

—¡Mark!

—¡No!

—Mark, necesito tu ayuda. Sólo quedamos tú y yo.

—¡Ya he hecho bastante! —gimió Mark—. ¡No puedo más! ¿No puedes entender que no me siento capaz de mirarle? Ve tú solo.

—Mark, tenemos que ir los dos (King, 2000, p. 216).

Mark no tiene otra opción, tiene que entrar a la casa de Eva Miller, tiene que ayudar a Ben a asesinar al vampiro, porque sobre sus hombros yace la responsabilidad de reestablecer el orden natural del mundo y darle sentido a la historia de terror que ha alterado su vida (Sanders, 1999).

Bruhm, en *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic* (1996), considera que la decisión de descender a las profundidades del sótano sirve para distinguir los planos en los que operan los héroes y el villano de la novela. Mientras Barlow reside bajo la superficie, entre tinieblas, telarañas y ratas, Ben y Mark atraviesan el pueblo protegidos por la luz de sol, armados con la luminosidad que emana el agua bendita y los crucifijos. En el enfrentamiento final, Ben y Mark, las personificaciones del *superyó*, la entidad encargada de reprimir aquello que resulta inaceptable (Freud, 2021), atacan a Barlow, el cruel y descontrolado *ello*, y provocan un choque donde luz y oscuridad colisionan.

Bajo el amparo de los últimos rayos de sol, Ben marcha hacia el ataúd de Barlow, quien, irguiéndose, se prepara para atacar cuando la penumbra caiga sobre el pueblo. Por un breve momento, Ben recula, pues la sonrisa y la mirada de Barlow le informan que el tiempo se ha terminado. En ese pequeño lapso de vacilación, Ben termina superando el último escollo que el héroe debe sortear antes de alcanzar la victoria. Por encima de la desilusión y la desesperanza, el grupo de cazavampiros en *Drácula* ataca a la caravana del Conde y lo decapita cuando las primeras sombras de la noche se ciernen sobre el castillo, lo mismo sucede con Ben, quien sobreponiéndose al trauma que constituye la muerte de su primera esposa, el shock que le provocó asesinar a la versión vampírica de Susan, el luto que alberga por la pérdida de Matt Burke y el dolor de saberse solo, consigue hundir la estaca en el pecho del vampiro y acto seguido saltar hacia el interior del féretro. Cuando la distancia que separa al mundo luminoso de Ben, del mundo oscuro de Barlow se reduce a centímetros, Ben demuestra la resiliencia y la determinación del héroe. Dibujando amplios arcos por encima de su cabeza, el escritor usa el martillo para descargar varios golpes en la estaca que pende del pecho del vampiro. Barlow se desangra y los estallidos de sangre que brotan de su cuerpo ciegan

momentáneamente a Ben, pero a pesar de este obstáculo, el arco del héroe se ha completado. En el momento en el que Ben somete a Barlow, nada puede detener a Ben: sus ataques no se detienen ni siquiera cuando, en un último y desesperado intento, el vampiro araña el rostro de su ejecutor. Ben se ha convertido en la justicia y el equilibrio que tarde o temprano llega para poner fin al período de oscuridad. En cuestión de segundos el rostro de Barlow se transforma, la vitalidad que adquirió en los últimos días lo abandona y termina reducido a una pila de polvo y gases putrefactos.

Ben logra su cometido, pero a medida que se aleja de la casa de Eva Miller, llevando en andas al desmayado Mark, el héroe comprende que el resultado final del enfrentamiento que sostuvo con la entidad que corrompió todos los aspectos de su vida, es agri dulce. Aunque ha asesinado al rey de los vampiros, lo ha perdido todo y lo único que le queda es el mañana, el futuro y la vida que llevará a lado de Mark.

El pueblo estaba muerto. De pronto lo supo con una certeza absoluta, la misma con que había sabido que Miranda estaba muerta cuando vio su zapato en el asfalto.

Empezó a llorar.

Todavía lloraba cuando el Citroen pasó junto al cartel del turismo, que saludaba:

«Te alejas ahora de Jerusalem's Lot, un pueblo agradable. ¡Vuelve pronto!»

Llegó a la autopista. (...) Después se dirigió hacia el sur, hacia Mark, hacia la vida (King, 2000, p. 224).

Contrariamente a lo que parecería ser el final de la historia, el último momento de Ben en Jerusalem's Lot es otro punto de inflexión en la vida de Mears y Petrie: el escape de Salem's Lot es la puerta de entrada a un nuevo episodio. La misión del héroe no ha terminado, en el pueblo todavía hay vampiros y su amenaza crece con el paso de los días, por eso varios meses después de la batalla contra Barlow, Ben y Mark deciden

volver, porque saben que la responsabilidad que yace sobre sus hombros no se irá a menos que regresen a Jerusalem's Lot y acaben con los seres que se ocultan en las ruinas del pueblo.

4.10. El pueblo fantasma

Antes de ser conocido como el pueblo abandonado situado al este de Cumberland, Jerusalem's Lot era una comunidad rural con más de 1300 habitantes, pero la decadencia del pueblo no se debe exclusivamente a la invasión del vampiro y las desapariciones que precedieron al arribo de Barlow. En 1970, Jerusalem's Lot ya mostraba rasgos de decadencia que la volvían una comunidad envejecida, donde el grueso de los habitantes superaba los cincuenta años. En el reportaje periodístico que expone la condición de Jerusalem's Lot antes del tercer regreso de Ben, vemos que cinco años antes de la llegada del escritor y del vampiro, Jerusalem's Lot ya era un pueblo marchito. “Un montón de ancianos, algunos pobres, y un grupo de jóvenes que se alejaban de la zona con su diploma bajo el brazo para nunca más volver” (King, 2000, p. 4).

Además de ser una comunidad donde los jóvenes son minoría, el pueblo es un caldo de cultivo para dramas sociales y conflictos familiares. No es casual que en el momento en el que conocemos a Larry Crockett, la persona más rica del pueblo, lo primero que sabemos de él es que está involucrado en contratos ilegales y acuerdos inmobiliarios de dudosa procedencia, tampoco es azaroso la desigualdad y el maltrato que reciben los ciudadanos considerados subordinados. Antes de la llegada de Barlow, Charlie Rhodes ejercía métodos coercitivos contra los niños que viajaban en su autobús; antes del arribo del vampiro, Ruthie Crockett y la juventud pudiente del pueblo se burlaban de Dud Rutgers; antes de Ben Mears, Kurt Barlow y Richard Straker Jerusalem's Lot era el escenario donde el matrimonio McDougall perpetuaba un círculo de violencia

intrafamiliar y Weasel Craig se sumergía en el alcoholismo y el desprecio de sus prójimos. En el fondo, Jerusalem's Lot siempre fue una colectividad autodestructiva, donde la crueldad y la envidia se perpetuaban en un sistema distorsionado donde los lugareños se quejan porque los jóvenes no quieren vivir ahí y, al mismo tiempo, discriminan a los visitantes que no se alinean con el ideal del *yankee* conservador (Sears, 2011).

El coctel de miserias internas hace que en la localidad proliferen una cara negativa que va desgastando la fibra moral de los habitantes. En Jerusalem's Lot, el hombre más influyente del pueblo extorsiona a sus empleados, el sheriff desconfía de los recién llegados, las mujeres cuchichean a espaldas de los visitantes y el representante de la iglesia católica tiene problemas con el alcohol. Esta cadena de despropósitos desgasta la estructura interna del pueblo y carece de origen sobrenatural, puesto que se tratan de tribulaciones meramente humanas, y apegadas al conflictivo retrato de la sociedad norteamericana de la década de los setenta.

En una estructura que se repetirá varios años después en la novela *Needful things* (1991), Stephen King expone una alegoría con tintes faustianos donde un pequeño pueblo ve sus miserias potenciadas por la llegada de un agente gótico. Kurt Barlow llega a Jerusalem's Lot gracias al sacrificio que su sirviente efectúa en el interior del cementerio Harmony Hill, pero también llega gracias a la codicia de Larry Crockett, la inoperancia del sheriff Gillespie y la depravación local que hace de la casa de los Marsten un foco mórbido donde la tragedia y el tiempo quedaron en puntos suspensivos. Barlow entra al pueblo porque la corrupción de los personajes que ejercen un cargo de autoridad le indican que está delante de una zona donde su depravación puede proliferar impunemente. En la versión de audiolibro de *Salem's Lot* (1975), King menciona que la novela es un retrato contemporáneo de la sociedad norteamericana

decorado con tintes góticos que demuestran que, al final del día, existen más personas que se decantan por la oscuridad si con eso logran conseguir lo que desean (Sears, 2011).

La esencia de la corrompida naturaleza del pueblo presagia su desenlace. La frase que revela que estamos delante de una región destinada al ocaso aparece en la primera línea del capítulo titulado: Solar (III) “El pueblo sabía de oscuridades” (King, 2000, p. 115). Con esta sencilla frase King nos avisa que la energía vital de Jerusalem’s Lot se está agotando. Años de debilidad moral, etnocentrismo, conservadurismo y codicia han hecho del pueblo un cascarón donde la realidad objetiva ha sido suplantada por un cúmulo de ilusiones sin fundamento. Antes del otoño de 1975, Jerusalem’s Lot dejó de ser el típico pueblo de Nueva Inglaterra donde todos se llevaban bien, el ambiente era familiar y la cordialidad reinaba entre los vecinos: el ficticio pueblo de King es un organismo agonizante.

Los problemas que hacen de Jerusalem’s Lot un pueblo condenado a la extinción surgen del individualismo que impulsa lo que Sears, en *Stephen King's gothic* (2011), denomina el motor del aislamiento social que alimenta un mecanismo de relaciones distorsionadas donde prima la opresión y el conservadurismo. Para los lugareños, el deseo es poder y la maquinaria del deseo hace que los personajes vayan construyendo barreras, barreras que los aíslan del resto del mundo y reducen al pueblo a una isla estática que carece de razones que justifiquen su existencia.

Antes de la invasión sobrenatural el pueblo ya estaba muerto. Algunos personajes lo saben antes que otros, pero ninguno lo expone con tanta claridad como el sheriff Gillespie. “No está vivo. —Parkins encendió el cigarrillo con una cerilla—. Entonces él no habría venido. Está muerto, como él... y desde hace veinte años o más” (King, 2000, p. 214). La corrupción del pueblo y su estado de decadencia sirven para ejemplificar la

desesperanza que primaba en la sociedad americana durante la segunda mitad de la década de los setenta. En los años que siguieron al final de la guerra de Vietnam y la renuncia de Richard Nixon (1974), Estados Unidos era un caldo de cultivo donde abundaba la desconfianza, el desencanto y la ausencia de un horizonte esperanzador. Burger, en *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural, and New Approaches to Literature* (2016), recoge una frase donde Stephen King revela cuán catártico fue para él escribir *Salem's Lot* en una época donde los finales felices parecían utópicos. “Every novel is to some extent an inadvertent psychological portrait of the novelist, and I think that the unspeakable obscenity in Salem's Lot has to do with my own disillusionment and consequent fear for the future” (p. 14). Ese miedo al futuro también es expuesto en el discurso de despedida del sheriff Gillespie, quien huye porque sabe que no habrá un mañana para el pueblo al que llamó hogar por tantos años:

Y lo mismo está pasando con todo el país. Hace un par de semanas fui con Nolly al cine al aire Ubre de Falmouth, justo antes de que dieran por terminada la temporada. En una sola película del Oeste he visto más sangre y más muertos que en los dos años que pasé en Corea. Y los chavales comían palomitas de maíz y gritaban de entusiasmo, animándolos. —Señaló vagamente hacia el pueblo, teñido de un oro sobrenatural por los rayos oblicuos del sol, que le daban aspecto onírico—. Es probable que les guste ser vampiros, pero a mí no; y esta noche Nolly vendrá a buscarme. Así que me voy (King, 2000, p. 214).

Si América es un lugar moribundo y *Jerusalem's Lot* es una versión magnificada de la cultura americana, entonces el último clavo del ataúd es el vampiro: el agente gótico que exterioriza las miserias del pueblo y lleva a sus habitantes a un nuevo nivel de degradación. El vampiro no es el elemento que destruye al pueblo, el vampiro es la gasolina que potencia el fuego que viene consumiendo en silencio a *Jerusalem's Lot*.

El ataque del vampiro hace de una ciudad en ruinas un paraje fantasmal a pasos agigantados, primero se abalanza sobre los habitantes de los barrios pobres y a medida que su poder se consolida, se mueve hacia el epicentro de la ciudad. El que su ofensiva parta desde las periferias confirma la desigualdad que por tantos años fue la moneda común en el pueblo, y el que personajes como Dud Rogers y Mike Ryerson, dos hombres que forman parte de la clase obrera y que viven coqueteando con el umbral de pobreza, sean las primeras víctimas del vampiro demuestra que Jerusalem's Lot es un municipio agonizante, donde las clases dominantes se han atrincherado y las clases media y baja proliferan sin control en las periferias (Mazur, 1997). Si Vietnam fue una cicatriz en la historia norteamericana, uno de los factores que hizo que el conflicto bélico fuera un punto de quiebre sociocultural fueron las heridas que la guerra dejó entre los jóvenes y las comunidades pobres. Entre los miles de ciudadanos que fueron reclutados para combatir en el sudeste asiático, la mayoría eran jóvenes sin educación universitaria, oriundos de pueblos pequeños y comunidades rurales. Los soldados que murieron en Vietnam no sucumbieron ante una fuerza sobrenatural, pero se vieron empujados a la muerte por un aparato desigual que los dejó sin oportunidades. Lo mismo sucede con las primeras víctimas del vampiro: a diferencia de Ralphie Glick, Dud Rogers y Mike Ryerson no son ofrecidos en bandeja de plata a Barlow, pero la discriminación y la explotación los vuelven descartables, seres que pueden morir sin que nadie llore por ellos (Sanders, 1999).

El vampiro consume los cuerpos y transforma las almas de sus presas, pero en ningún momento empuja a sus víctimas a hacer algo que no desean. La atracción sexual que Dud siente por la hija de Larry Crockett precede a Barlow, el rencor y la envidia que Corey Bryant le depara a Reg Sawyer empieza a gestarse un año antes de los acontecimientos narrados en la novela; y la ira y el descontrol que Floyd Tibbits siente

hacia cualquier hombre que se interponga entre él y Susan no aparece cuando se transforma en un vampiro. todas las actitudes pesimistas, negativas y autodestructivas de los ciudadanos de Jerusalem's Lot son realidades preexistentes, que se potencian ante la llegada de la entidad supernatural. La destrucción del pueblo es un reflejo de lo que el etnocentrismo, el consumismo y la codicia producen en la sociedad. Las versiones vampíricas de los lugareños son seres que se dedican a satisfacer sus apetitos y complacer sus ambiciones. La metáfora de la criatura que sólo quiere saciar sus necesidades corporales y ver subsanados sus anhelos funciona dentro del paradigma del relato gótico norteamericano como una crítica que trata de exponer la cara menos afable de Estados Unidos (Sears, 2011).

La crítica social que se esconde detrás de la destrucción de Jerusalem's Lot, obedece a la necesidad de restituir aquello que está corrompido. El pueblo necesita un agente restaurador, un elemento que devuelva el equilibrio y Ben Mears actúa como ese agente. La imagen del escritor que decide enfrentarse a la decadencia no es fortuita, si consideramos que el mismo King ve al autor del género gótico como “an agent of the status quo” (King, 2011, p. 56), entonces Mears llega para devolver algo de sentido al sinsentido en el que se ha convertido Jerusalem's Lot durante los años que él estuvo fuera del pueblo.

Si Ben consigue o no devolver el equilibrio a Jerusalem's Lot es algo que desconocemos. El final de la novela nos demuestra que el pueblo ha muerto y las llamas deben consumir lo que queda de él, para que Ben y Mark puedan continuar con su misión y acabar con los vampiros que se ocultan en las ruinas de la ciudad tomada. Después de asesinar al rey de los vampiros y enterrar a las personas que fallecieron tratando de evitar que el mal se apodere de la comarca, Ben y Mark son testigos de la devastación del pueblo. Desde el momento en el que ambos personajes huyen con

destino al Oeste hasta el momento en el que Ben y Mark se topan con el artículo de prensa del Press-Herald, Jerusalem's Lot es un paraje desolado, un pueblo fantasma que será testigo de otros episodios ambiguos en la obra de King. Por ejemplo, en la antología de cuentos cortos *Night Shift* (1978) vemos dos historias donde se hace mención al destino incierto de Jerusalem's Lot. En *Jerusalem's Lot* (1978) y *One for the Road* (1978) King nos revela que la oscuridad que corrompe a la región donde se levanta el pueblo data del siglo XIX y se extiende hasta la segunda mitad del siglo XX.

Independientemente de lo que suceda con Ben y Mark después del segundo incendio de Jerusalem's Lot, el pueblo es una aldea desamparada donde las desapariciones, los accidentes y las muertes se multiplican, intensificando el aura perversa que King asocia con el poema *The haunted Palace* (1839). El misterio y la desolación que han deformado al pueblo quiebran la ilusión colectiva que transformó a una localidad maderera en un municipio. Jerusalem's Lot termina siendo un ideal que nunca terminó de materializarse, una alucinación discordante donde los seres sobrenaturales abundan “riendo eternamente..., pero sin jamás sonreír” (King, 2000, p. 166).

El que la novela termine con un paraje desolado, plagado de energía negativa, da paso a otra figura gótica: la del pueblo maldito cuyo legado se prolonga entre un halo de misterio e incertidumbre.

5. Conclusiones

Debido a la popularidad y la abundante reproducción de la obra de Stephen King, sus novelas pueden ser vista desde diversas aristas, y gracias a la riqueza de temas y tipologías su obra se ha visto dividida en etapas, la primera de ellas caracterizada por la reconfiguración y adaptación de varios elementos de la novela gótica europea. Entre 1974 y 1979, sus novelas incluyeron arquetipos, situaciones y escenarios inspirados en las novelas góticas europeas del siglo XVIII y XIX. *Carrie*, *Salem's Lot*, *The Shining* y *Night Shift* son obras plagadas de referencias a Drácula, a Lord Ruthven, a la energía negativa que confluye alrededor de los castillos embrujados, a los riesgos que presupone una geografía accidentada y a la inmensidad que representa lo desconocido.

Uno de los rasgos más distintivos de la obra de King es su capacidad de adaptar y mezclar los temas góticos con el retrato cotidiano y la crítica social que dan forma a la visión que el autor le dedica a la cultura americana. Para King, los conflictos sociales son tan importantes como las figuras del vampiro, el fantasma, la casa embrujada y el pueblo abandonado. King traslada los elementos de la novela gótica europea a un escenario adverso que rompe con la concepción del país vanguardista donde reina la estabilidad. Los pueblos y los personajes de King son creaciones que han visto el costado más nocivo de la cultura americana.

Para comprender la riqueza de temas, estructuras y personajes que convergen en *Salem's Lot*, se debe considerar los factores que operan en la narrativa de King, tanto los que surgen desde el paradigma del gótico literario europeo, como los que se originan en el imaginario cultural norteamericano.

La novela gótica europea consiguió aterrorizar, impresionar y emocionar al lector a través del uso de referencias sobrenaturales, escenarios agrestes y entidades que operan de manera conjunta entre un halo de misterio y superstición. El que estas fuerzas

desconocidas amenacen la estabilidad y la salud de personajes que forman parte de la alta sociedad europea sirvió para recordarle al público cuán limitado era su poder, una vez que penetraban en el distorsionado reino de lo sobrenatural.

La accidentada geografía atenta contra la misión de los héroes del relato gótico, en *Drácula*, *Varney el vampiro* y *Los misterios de Udolfo*, vemos cómo los paisajes se van deformando alrededor de las regiones donde lo sobrenatural gobierna. Si la naturaleza, el clima y los habitantes oriundos de las zonas donde se desarrollan los relatos, se afilian a los intereses del vampiro y las entidades sobrehumanas, entonces qué garantías tienen Harker, Aubrey y Emily St. Aubert cuando se ven sometidos a escenarios hostiles, donde las sombras y la vida animal forman una prisión que avasalla el cuerpo y el espíritu de los representantes del optimismo victoriano.

El que Harker, Aubrey y St. Aubert caigan en una escenografía violenta no es casual, si consideramos que por su educación, idiosincrasia y convicciones los héroes son productos ejemplares de la cosmovisión anglosajona. Estos hijos de la Inglaterra Victoriana se ven retenidos en construcciones plagadas de habitaciones ocultas, criptas y espacios angulosos que aumentan la sensación de vértigo e inquietud y los empujan al límite de su resistencia física y espiritual. El que los castillos y las aldeas donde los héroes victorianos se ven secuestrados no se asemejen a los amplios salones y las iluminadas campiñas de las grandes urbes europeas tampoco es azaroso, pues al situarlos en una construcción que a pesar de su amplitud resulta contradictoria, el lector comprende que está delante de una historia donde la lógica y las reglas de la naturaleza no siempre se cumplen.

Desde la conformación de la geografía y la distorsionada arquitectura, la novela gótica europea presenta escenarios que reflejan la desesperación del antagonista y sus víctimas. A través del acto de transportar a personajes que se han criado en ambientes

favorables, llenos de lujos y comodidades, Stoker, Radcliffe y Lewis señalan las enormes diferencias que existían entre las potencias económicas de la Europa del siglo XIX y los países periféricos que todavía eran considerados tierras huérfanas donde la cultura, la religión y la tecnología de la época enfrentaban la férrea resistencia de comunidades que se inclinaban más por la superstición y las antiguas tradiciones que por la razón, la lógica y las ciencias.

Cuando Harker, Emily y Aubrey intuyen que están en el epicentro de un espiral que trata de destruirlos, vemos cómo la novela gótica europea ofrece una introspección al modo en el que el miedo y la impotencia operan dentro de la psique humana. Es comprensible que el joven inglés se prepare para el momento en el que los vampiros consuman su cuerpo, pues ha tratado de escapar y ha visto la crueldad con la que operan las vampiresas que sirven al Conde. Resulta normal ver el estado de decaimiento al que se reduce Aubrey cuando se entera que su hermana está intimando con Lord Ruthven. Finalmente, el abatimiento de Emily St. Aubert genera simpatía porque sabemos que detrás de su frágil estado de ánimo se esconde el dolor por la muerte de sus padres.

Gracias a esa amplia gama de emociones y actitudes, la joven protagonista de la novela de Radcliffe, es uno de los primeros personajes que ofreció a los escritores de las novelas góticas europeas la posibilidad de reconfigurar el paradigma de la joven mujer europea. Quien antaño se reducía al rol de la damisela en apuros, en *Drácula*, *El vampiro* y *Los misterios de Udolfo* adopta un rol proactivo y asiste a los héroes en su misión. Hasta el último momento Mina Harker, Emily St. Aubert e Ianthe se oponen a las amenazas culturales, sobrenaturales y sociales que tratan de orillarlas a un paradigma de subordinación y muerte. En sus diversas facetas y funciones, los personajes femeninos de la novela gótica europea contribuyen al impacto de la historia

y ofrecen una mirada fresca e independiente que será de mucha ayuda durante la confrontación con la entidad sobrenatural.

Los roles que cumplieron los paisajes, la geografía accidentada, héroes, heroínas y entidades sobrenaturales en la novela gótica fueron trasladados y adaptados a la realidad norteamericana del siglo XIX y XX. Los autores que moldearon el relato gótico americano comprendieron que para que sus obras gocen de verosimilitud y empatía, resultaba imperioso transportar la acción a locaciones más familiares. Lo que en Europa fue una aldea griega poco conocida, o un castillo ubicado entre montañas escarpadas, en Estados Unidos pasó a ser un pueblo fantasma atormentado por un espíritu vengativo y una mansión embrujada donde la muerte y la violencia dejan huellas indelebles en el imaginario de los lugareños.

Los ejemplos del gótico literario europeo que nutrieron a la novela gótica americana fueron puntos de partida que les permitieron a autores como: Hawthorne, Poe, Irving y Jackson, la posibilidad de explorar el violento pasado de los Estados Unidos y usarlo para construir penas y condenaciones que regresan para atormentar a los personajes que tratan de investigar los homicidios que aquejan al valle de Sleepy Hollow y los misteriosos eventos que se multiplican en Hill House.

La interacción que se produce entre pasado, presente y futuro da pie al conflicto que enfrenta a la postura que defiende la teoría del *Destino manifiesto* y quienes conciben la realidad a partir del pluralismo cultural. La visión norteamericana tiende a romantizar el pasado, sin embargo, el proceso de *Americanisation*, demostró que esa visión era parcial, pues la hoja de ruta que señalaba cómo debían ser los ciudadanos ejemplares no se pudo aplicar a todos los contextos socioeconómicos. La homogeneización que surgió con el proceso de *Americanisation* fue vendida y divulgada como la posibilidad de vivir en un mundo más seguro y menos imperfecto, pero su enfoque dedicado a la capacidad

de trascender y triunfar por encima de las amenazas del futuro no se alineó con las siempre cambiantes exigencias del heterogéneo conglomerado que consolidó lo que hoy conocemos como cultura americana.

La disonancia que dividió a los defensores del *Destino manifiesto* y aquellos que desde el principio comprendieron que el proceso de *Americanisation* provocó un entorno plagado de roces, fue el motor que alimentó las disputas que representaron puntos de quiebre en el imaginario norteamericano. Cada evento trascendental de la segunda mitad del siglo XX, produjo reacciones de similares proporciones, sin Vietnam no hay movimiento *hippie*, sin Watergate no hay pesimismo, sin el asesinato de los Kennedy no hay sensación de inseguridad. Cada evento negativo desencadenó una serie de respuestas que mermaron la imagen del ideal norteamericano.

Los estallidos sociales y el pluralismo cultural han demostrado que, a pesar del discurso de unidad y homogeneidad, Estados Unidos nunca ha conseguido liberarse de los conflictos socioculturales. El pasado que los defensores del etnocentrismo romantizan y reducen al plano de lo estético, siempre termina trayendo al centro de la discusión el legado violento, desigual y beligerante que demuestra que la cultura americana es tan imperfecta como desproporcionada.

La literatura no escapa a las disparidades que surgieron con el proceso de *Americanisation*, la heterogeneidad que dividió a la sociedad norteamericana fue una gran fuente de inspiración para los autores de la novela gótica americana. Factores como: el racismo, el clasismo, la misoginia y la intolerancia, alimentaron las narraciones que trataron de demostrar que detrás de la sonrisa perfecta, el hogar con la chimenea encendida y la postal familiar, existe un entramado conflictivo que empuja a las voces discordantes al silencio y la sumisión.

Cuando Hawthorne, Irving, Poe y Jackson deciden trasladar los elementos del relato gótico europeo a la realidad norteamericana, los autores notan que los conflictos que se esconden detrás de la fachada próspera no son menos violentos que los conflictos que se escondían detrás del optimismo victoriano. Mientras en Europa, la novela gótica resucitó los periodos más oscuros de las pujantes naciones industriales, en Estados Unidos, la novela gótica trasladó los pecados del pasado a ambientes que se podían encontrar a la vuelta de la esquina, locaciones que sirvieron para revelar las injusticias y los excesos de Norteamérica.

En sus diversas expresiones, el gótico americano expuso historias que mezclaban el temor a lo sobrenatural con el temor a las enfermedades mentales, la pobreza y las consecuencias que dejaron las guerras. Por eso, durante el siglo XIX proliferaron los relatos donde los personajes eran víctimas de transformaciones bestiales o se veían atormentados por entidades que se apoderaban de sus cuerpos orillándolos a cometer los actos de violencia que creían haber dejado en el pasado.

La novela gótica americana tomó el pasado como punto de partida, pero no centró toda su atención en este detalle, la amenaza del pasado abrió la puerta a factores como: la aversión a los desórdenes psíquicos, el rechazo a los conflictos sociales que amenazarían el porvenir de las futuras generaciones y el miedo a aquello que constituya un potencial peligro para la familia, la religión y el Estado.

Cuando todas estas connotaciones negativas se popularizaron en el público, la academia y el imaginario cultural norteamericano, Poe, Hawthorne, Irving y Jackson continuaron reproduciendo la cara más vulnerable de la sociedad americana, a través de paradigmas donde el pasado, la violencia, los conflictos étnicos y el miedo a lo diferente tienen un papel estelar en las representaciones monstruosas, las aldeas malditas y las mansiones embrujadas.

Con la llegada del nuevo siglo y nuevos capítulos ignominiosos en la historia norteamericana, la segunda mitad del siglo XX fue testigo de una nueva generación de escritores que usaron la desconfianza en la clase política, el pesimismo y las heridas que dejó la guerra de Vietnam como catalizadores para los relatos donde la sociedad estadounidense descendía a niveles frenéticos y trágicos. Entre 1960 y 1980 la novela gótica americana expuso el desastre del sueño americano y la violencia que no permitía que la gente se sienta a salvo. Stephen King, Ira Levin, Robert Bloch y Dean Koontz hicieron de sus relatos, escenarios carentes de garantías, donde los personajes saben que la fatalidad acecha. Los antagonistas de la novela gótica americana del siglo XX pasaron de ser peligros que brotan esporádicamente a convertirse en entidades omnipresentes que pueden manifestarse en el hogar, en el trabajo y en la política.

Siguiendo la línea de la novela gótica americana del siglo XX, *Salem's Lot* expone las condiciones inseguras que hacen de una comunidad rural, un escenario en disputa, donde el etnocentrismo, el pluralismo cultural, la fe y la razón combaten en distintos niveles. En *Salem's Lot* Barlow y Mears personifican las dos caras del espectro que, al igual que en *Drácula*, tarde o temprano chocan, el primero encarna los antivalores y los pecados del ayer, el segundo empieza siendo una tenue visión de la Norteamérica cínica que trata de dejar el pasado atrás, pero que, a medida que presencia los estragos de la corrupción decide enfrentarse a la decadencia y la destrucción que el vampiro representa.

Además del conflicto que enfrenta al bien y al mal, *Salem's Lot* funciona como una novela gótica por la enorme cantidad de elementos que se ven adaptados y reconfigurados al imaginario norteamericano de mediados de los setenta. En el relato de King, el castillo gótico que aprisionó a los héroes pasa a ser la mansión embrujada, lo mismo sucede con la naturaleza agreste que empuja a los habitantes de Jerusalem's Lot

a transitar por el pueblo hasta altas horas de la noche. En *Salem's Lot* el vampiro y el conflicto que presupone creer en él, generan un enfrentamiento que sirve para retratar los caóticos días que siguieron a la guerra de Vietnam, la fallida administración del presidente Nixon y el sinfín de conflictos sociales que entre 1970 y 1980 parecían no tener fin. Por detrás de la figura del vampiro y las fuerzas sobrenaturales que lo asisten, *Salem's Lot* es un relato que exhibe la realidad económica, social y cultural de la época.

El contexto socio-cultural representado en *Salem's Lot* despliega las bondades y las miserias de la sociedad norteamericana. A través del uso de personajes que vivieron toda su vida en la localidad, King expone los desafíos de los grupos acaudalados y los ciudadanos comunes. El retrato de las personas influyentes, las familias de clase media y los parias sirve para demostrar la crudeza que se ha naturalizado entre los habitantes de la localidad, a nadie le llama la atención los actos de corrupción, los episodios de violencia intrafamiliar y las desapariciones que gradualmente se multiplican en el pueblo. En *Jerusalem's Lot* los excesos se normalizaron, cada vez que la narración salta del hogar de las familias pudientes a los barrios populares, King demuestra que en el pueblo nadie reacciona ante los actos de decadencia que los conducirán al precipicio.

El estado de inacción y omisión que define al pueblo sirve para demostrar cómo el cinismo y el pesimismo se apoderaron de la Norteamérica de 1970. Con contadas excepciones, los personajes de *Salem's Lot* han perdido la capacidad de indignarse y como su vida gira en un ciclo de vulnerable monotonía, cuando el vampiro ataca, el asalto físico pasa a segundo plano, pues para los lugareños pesa más el ataque subliminal que desenmascara las desventuras de una sociedad deteriorada.

Barlow y Straker, los villanos de *Salem's Lot* reúnen las mismas características que hicieron de Varney, Drácula y Lord Ruthven prototipos góticos que potencian lo oculto, y cuya naturaleza resulta antiestética ante los ojos del imaginario occidental. El vampiro

y su asistente son personajes grotescos porque no se constriñen a la moralidad y la idiosincrasia norteamericana, por eso sus primeras víctimas son infantes, personas en situación de vulnerabilidad, mujeres y ancianos.

Por su capacidad a la hora de retratar los elementos clásicos del relato gótico y el modo en el que plasmó el diario vivir de las pequeñas comunidades norteamericanas, *Salem's Lot* es una historia que logra trasladar el mito del vampiro a un escenario donde la modernización y los conflictos socioeconómicos permiten que la entidad sobrenatural prolifere con impunidad. El reino de lo sobrenatural triunfa hasta el momento en el que un grupo de personajes similares a los héroes de Stoker y Polidori deciden actuar, movidos por un enorme sentido de responsabilidad.

Después de la muerte del antagonista principal, *Salem's Lot* demuestra que no estamos delante de una novela donde el optimismo y el pragmatismo norteamericano triunfan, aun cuando el rey de los vampiros cae, los héroes tienen que huir del pueblo y durante su exilio vemos el deterioro físico y mental al que se ven sometidos por culpa de los traumas y las experiencias que sobrellevaron en Jerusalem's Lot. El éxito de los héroes queda en puntos suspensivos, porque no sabemos cómo termina su historia. Ben y Mark se alejan prometiendo que acabarán con todos los vampiros, mientras a sus espaldas, las llamas consumen al pueblo. Si los héroes cumplen o no con su cometido, es un misterio, lo que sí sabemos es que el destino final de Salem's Lot funciona como una alegoría que remarca el fracaso de una comunidad que siempre estuvo condenada a la extinción. Un fracaso que nos recuerda el destino final del Conde Drácula, de Varney el vampiro y de los piratas que obran dentro del castillo de Udolfo.

6. Recomendaciones

A partir del análisis de *Salem's Lot* y las subsiguientes conclusiones, se recomienda analizar el proceso de preparación al que se someten el grueso de los héroes de las novelas de Stephen King, tanto en *Salem's Lot*, como en *Carrie*, *The Shining*, *The Stand* y *The Talisman*, se puede ver cómo el o los protagonistas experimentan un proceso de pérdida, duelo, resignación, aceptación y crecimiento antes de enfrentarse al antagonista que en principio parece superar al héroe en todos los sentidos. Los héroes de las novelas de King emprenden un viaje físico o una travesía introspectiva, con la finalidad de redescubrir aquello que los separa del antagonista y en simultáneo los convierte en los agentes que tratan de devolver el orden y el equilibrio al universo.

Así como los héroes de King se someten a un proceso de crecimiento, los antagonistas se someten a un proceso de decrecimiento, en *Salem's Lot*, Barlow se va quedando sin aliados a medida que su confianza y menosprecio aumentan, en otras obras de King podemos ver que algo muy similar sucede con los antagonistas, quienes por miopía u omisión ignoran detalles cruciales que terminan siendo determinantes durante el enfrentamiento final. La madre de Carrie White, la entidad que se apodera de Jack Torrance, Randall Flagg y Morgan Sloat bajan la guardia, pues creen que su misión ha terminado, e ignoran que a menudo los héroes cuentan con un último recurso. Resultaría interesante abordar un estudio dedicado a las omisiones finales de los antagonistas y ver si en la mayoría de los casos se debe al exceso de confianza, la subestimación o al hecho de que se han quedado sin más recursos.

Durante los enfrentamientos finales, los héroes y villanos de King parecen apropiarse de toda la gama de valores, antivalores, cualidades, defectos, bondades y miserias de los héroes y villanos góticos, sin embargo, el triunfo de los héroes nunca llega libre de consecuencias, en repetidas ocasiones los personajes que han ocupado un

rol importante en la obra de King, mueren o pierden a un ser querido durante el conflicto final. Sería interesante analizar si esto se debe a la sensación de pesimismo que marcó a la década del setenta y parte de la década del ochenta, espacios temporales donde se produjeron algunas de las novelas más reconocidas de King. En *Salem's Lot*, Ben y Mark pierden a sus seres queridos, algo muy similar sucede en *The stand*, la epopeya neogótica apocalíptica donde los tres defensores de la Zona Libre viajan a Las Vegas después de sepultar a uno de sus líderes y abandonar a otro en el camino que los lleva de Boulder a la fortaleza donde Flagg y sus seguidores viven. En *The Shining* el único modo en el que Danny Torrance puede escapar del hotel Overlook es recordándole a la versión poseída de su padre la endeble condición de la caldera, y cuando la versión sobrenatural de Jack Torrance desciende hasta el subsuelo del hotel, Danny sabe que su padre murió durante la explosión y se aleja de la estructura en llamas llorando, finalmente, en *The Talisman*, Jack Sawyer ve morir a Lobo y desconoce el estado en el que se encuentra su mejor amigo después de que este se estrella contra el pavimento durante el ataque de Morgan Slot.

Aunque al final de cada relato los héroes vencen, su victoria está salpicada por una serie de recuerdos dolorosos, que abren la puerta para otro tema de análisis. ¿Cuán contundentes son las victorias de los héroes de King? Este análisis resulta más profundo de lo que parece, pues en el caso de Danny Torrance y Jack Sawyer, sus historias abarcan varias novelas y sus vidas pueden ser abordadas desde la perspectiva del infante que descubre al mundo, y desde la perspectiva del adulto que recupera la fe y se decide a actuar a pesar del miedo.

Las imperfectas victorias de los héroes sirven para abrir otro foco de debate, uno que centre su atención en el verdadero poder de los antagonistas de King. Como se ha demostrado, en *Salem's Lot* el vampiro termina siendo el último clavo del ataúd que

sella el destino final del pueblo, pero en otras obras de King, el antagonista parece necesitar un escenario corrompido, donde los lugareños no duden en decantarse por los encantos de un ser que promete satisfacer sus deseos a cambio de obediencia y sacrificio. Jack Torrance se somete a los designios de la entidad que rige el hotel Overlook a cambio de la promesa de inmortalidad y relevancia, Lloyd Henreid y el resto de personajes que siguen a Randall Flagg lo hacen a cambio de una llave que parece abrir las puertas del poder absoluto. Por último, en lo que respecta a las comunidades retratadas en las novelas de King, sería interesante abordar las condiciones socioeconómicas y culturales que dan forma a Castle Rock, Derry, Chamberlain, Haven y el resto de pueblos ficticios que conforman la obra de King.

7. Referencias

- Ackerman, F. (1982). *Reaganomics: Rhetoric vs. reality*. South End Press.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2013). *Industria cultural*. El Cuenco de Plata.
- Agee, J., & Evans, W. (2001). *Let us now praise famous men*. HMH.
- Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and simulation*. University of Michigan press.
- Berman, M. (1983) *All That Is Solid Melts into Air*. Verso
- Bernhardt, D., & Eckblad, M. (2013). *Stock market crash of 1987. Federal Reserve History*.
- Bourne, R. (1996). Trans-National America. *Theories of Ethnicity: A Classical Reader*, 102, 32.
- Brown, C. B., Barnard, P., & Shapiro, S. (2006). *Edgar Huntly; Or, Memoirs of a Sleep-walker: With Related Texts*. Hackett Publishing.
- Bruhm, S. (1996). *On Stephen King's Phallus; Or the Postmodern Gothic. Narrative*, 4(1), 55-73.
- Burger, A. (2016). *Teaching Stephen King: Horror, the Supernatural, and New Approaches to Literature*. Springer.
- Burke, E. (1757): *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Alianza Editorial.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
- Campbell, N., & Kean, A. (2016). *American cultural studies: An introduction to American culture*. Routledge

- Capozzola, C. (2008). *Uncle Sam wants you: World War I and the making of the modern American citizen*. Oxford University Press on Demand.
- Carpenter, J. (1997). *Revive us Again: The Re-Awakening of American Fundamentalism*. Oxford University Press.
- Castle, T. (1995). *The female thermometer: eighteenth-century culture and the invention of the uncanny*. Oxford University Press on Demand.
- Charters, A. (1994) *The Penguin Book of the Beats*. Penguin.
- Copelovitch, M., Hobolt, S. B., & Walter, S. (2020). *Challenges to the contemporary global order. Cause for pessimism or optimism? Journal of European Public Policy*, 27(7), 1114-1125.
- Crockatt, R. (2003). *America Embattled: September 11, anti-Americanism and the Global Order*.
- Fox-Genovese, E. (1990). Between individualism and fragmentation: American culture and the new literary studies of race and gender. *American Quarterly*, 42(1), 7-34.
- Freud, S. (1957). Mourning and melancholia. In *the Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* (pp. 237-258).
- Freud, S. (2004). The uncanny. *Fantastic literature: A critical reader*, 74-101.
- Freud, S. (2021). *Esquema del psicoanálisis*. Greenbooks editore.
- Halle, D. (1984). *America's working man: Work, home, and politics among blue collar property owners*. University of Chicago Press.
- Halliday, F. (2005). *It's Time to Bin the Past*. *Observer*, 30 January.

- Haslam, J. W., & Faflak, J. (Eds.). (2017). *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion*. Edinburgh University Press.
- Herring, G. C. (2008). *From colony to superpower: US foreign relations since 1776*. Oxford University Press.
- Heymann, C. D. (1998). *RFK: a candid biography of Robert F. Kennedy*. EP Dutton.
- Hogle, J. E. (2014). *The Progress of Theory and the Study of the American Gothic*. "A Companion to American Gothic, 1-15
- Hollander, P. (1992). *Anti-Americanism: critiques at home and abroad*. New York.
- Ikenberry, G. J. (2003). *America and the Ambivalence of Power*. *Current History*, 102(667), 377-382.
- Johnson, L. B. (1965). *Public Papers of the Presidents of the United States, Lyndon B. Johnson: Containing the Public Messages, Speeches and Statements of the President, 1963-1964, (in Two Books). Book II, July 1 to December 31, 1964 (Vol. 2)*. US Government Printing Office.
- King, R. H., & Taylor, H. (Eds.). (1996). *Dixie debates: Perspectives on southern cultures*. NYU Press.
- King, S. (2000). *On writing: A memoir of the craft*. Simon and Schuster.
- King, S. (2000). *Salem's lot*. Simon and Schuster.
- King, S. (2011). *Danse macabre*. Simon and Schuster.
- Kuisel, R. (2000). *COMMENTARY: Americanization for historians*. *Diplomatic History*, 24(3), 509-515.
- Lauter, P. (1990). *The Heath Anthology of American Literature*. 2 vols. *Lexington MA: DC Heath*.
- Lewis, M. G. (1796): *The Monk*; Traducción de Molina Foix, V. (2003): *El Monje*. Cátedra.

- Lovecraft, H. Ph. (1984): *El horror en la literatura*. Alianza.
- Luce, H. R. (1999). *The american century*. *Diplomatic History*, 23(2), 159-171.
- Magistrale, T., & Magistrale, A. S. (1988). *Landscape of Fear: Stephen King's American Gothic*. Popular Press.
- Mathy, J. P. (1993). *Extrême-occident: French intellectuals and America*. University of Chicago Press.
- Mazur, C. T. (1997). Gothic fiction, liminality, and popular culture, Stephen King's grotesque social commentary in Salem's lot.
- Miles, R. (2017). *Gothic writing 1750–1820: A genealogy*. Manchester University Press.
- Molina Foix, V. (2003): *El Monje* (prólogo). Cátedra.
- Mowshowitz, A. (2008). *Technology as excuse for questionable ethics*. *Ai & Society*, 22(3), 271-282.
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia* (Vol. 223). Edaf.
- Nikam, S. V., Head, P. G., Biraje, M. R. J., Mahavidyalaya, S. S. C., Chowk, D., & Scholar, K. P. D. (2019). *A Study of Strategic Deployment of Supernatural and Non-supernatural Elements in Stephen King's Salem's Lot*.
- O'leary, S. D. (1998). *Arguing the apocalypse: A theory of millennial rhetoric*.
- Polidori, J. W., & Byron, G. G. N. B. (1829). *El vampiro: novela*. Americana.
- Punter, D., & Byron, G. (2004). *The gothic* (p. xx316). Blackwell.
- Radcliffe, A. W., & Costas, C. J. (2012). *Los misterios de Udolfo*. Valdemar.
- Riches, W. (2017). *The civil rights movement: Struggle and resistance*. Macmillan International Higher Education.
- Ritzer, G., & Ryan, M. (2004). *Americanisation, McDonaldisation and globalisation*. *Issues in Americanisation and culture*, 41-60.

- Ritzer, G. (2013). *The McDonalldization of society*. Sage.
- Rodríguez Ledesma, M. N. (1991). Hacia una tipología del melodrama victoriano: personajes y situaciones. In *XV congreso de AEDEAN (1991)*, p 243-248. Universidad de La Rioja.
- Rose, J. (1990) (first 1988) *Kill the Poor*. Paladin.
- Rowe, K. K. (1990). *Roseanne: Unruly woman as domestic goddess*. *Screen*, 31(4), 408-419.
- Sallaz, J. J. (2004). Manufacturing concessions: attritionary outsourcing at General Motor's Lordstown, USA assembly plant. *Work, employment and society*, 18(4), 687-708.
- Sanders, J. S. (1999). *Closure and Power in "Salem's Lot"*. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 10(2 (38), 142-154.
- Santos, M. L. (2008). *Teoría de la novela gótica. Estudios humanísticos. Filología*, (30), 187-210.
- Savoy, E. (1998). *The face of the tenant: A theory of American Gothic* (pp. 3-19). Na
- Seago, A. (2000). *"Where Hamburgers Sizzle on an Open Grill Night and Day" (?)*: *Global Pop Music and Americanization in the Year 2000*. *American Studies*, 41(2/3), 119-136.
- Sears, J. (2011). *Stephen King's gothic*. University of Wales Press.
- Sedgwick, E. K. (2007). Epistemology of the Closet. *Cadernos Pagu*, (28), 19-54.
- Singh, N. (2009) *'Rethinking Race and Nation' in J. Radway, et al. (eds) American Studies: An Anthology*. Wiley-Blackwell.
- Solaz, L. (2003). Literatura gótica. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23, 1-9.

- Stevenson, J. A. (1988). A vampire in the mirror: The sexuality of Dracula. *Publications of the Modern Language Association of America*, 139-149.
- Stoker, B. (1997). *Dracula*. Broadview Press.
- Strinati, D. (1992). *The taste of America*. Routledge.
- Todorov, T., & Todorov, T. (1975). *The fantastic: A structural approach to a literary genre*. Cornell University Press.
- Truffin, S. R. (2016). Joyce Carol Oates Revisits the Schoolhouse Gothic. *American Gothic Culture: An Edinburgh Companion*, 110-125.
- Tuan, Y. F. (2013). *Landscapes of fear*. U of Minnesota Press.