



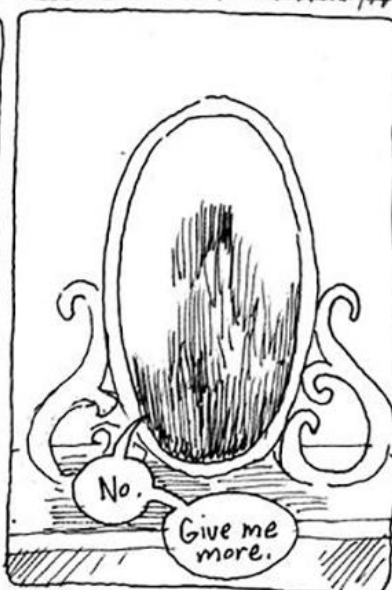
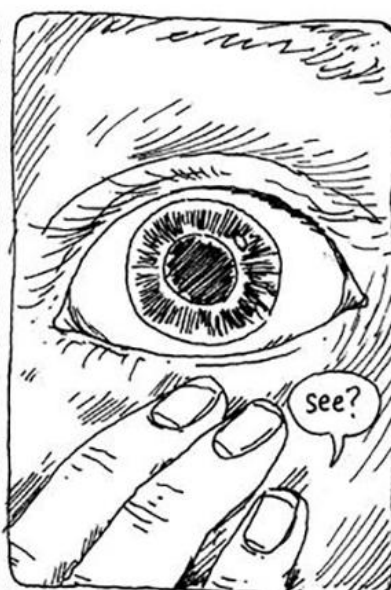
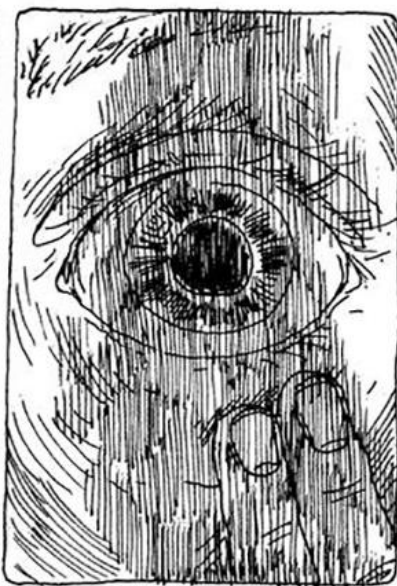
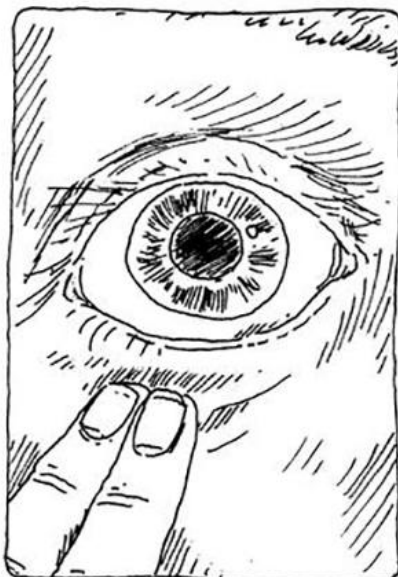
SANGRE, FLUJOS Y LÁGRIMAS A PROPÓSITO DEL GÓTICO UTERINO

Elisa McCausland y Diego Salgado

I.

El último trabajo de la historietista norteamericana Julia Gfrörer, *World Within the World* (2024), recopilación de los cómics breves que dio a luz entre 2010 y 2022, se abre con una dedicatoria compuesta por el dibujo de una rama que germina, florece y se marchita en torno a una orla donde podemos leer “para mi papá, a fin de que no pueda olvidarme”. Cuesta imaginar un motivo más perturbador, enfermizo y delicado —más gótico— para introducir un

rosario de historias que, sin importar su ambientación en el pasado remoto, el presente o turbios escenarios posapocalípticos, respiran una misma visión del ser humano marcada por la impronta sensible “de lo crepuscular, cuando los últimos destellos de luz solar se desvanecen y las estrellas, una a una, comienzan a temblar en el éter y a reflejar en el espejo de las aguas nuestros pensamientos más frágiles, más oscuros, más sublimes”, como escribió Ann Radcliffe en *Los misterios de Udolfo* (1794).



La obra de Radcliffe es una de las cumbres del gótico, esa tendencia manoseada hasta la extenuación por la cultura —y el mercado— de los últimos dos siglos, aunque en su núcleo palpita *algo* irreductible al afán domesticador de las sociedades de antaño y el gentrificador de las sociedades de hoy. Ese algo tiene a nuestro juicio mucho que ver con su conjugación en femenino. Más allá de los aportes esenciales de Horace Walpole, William Beckford o Matthew Gregory Lewis —imitador confeso de *Los misterios de Udolfo en El monje* (1796)—, el germen del gótico hay que rastrearlo en las novelas de Radcliffe y Clara Reeve, Charlotte Dacre y Mary Shelley, Sophia Lee y las hermanas Brontë.

Hace medio siglo, en 1976, la ensayista [Ellen Moers](#) ya singularizaba la literatura producida por las autoras citadas como *female gothic*. En sus casos, afirmaba Moers, la primacía de la fantasía sobre lo cotidiano, la disrupción frente al lugar común, y lo antinatural por oposición a lo natural, “hacían de las protagonistas femeninas al tiempo víctimas y heroínas (...) un vórtice de culpas y temores, huidas y ansiedades (...) ideas abominables y perversidades extrañas”. Aunque Moers fijaba su atención en *Frankenstein o El moderno Prometeo* (1818), de Shelley, como tortuosa fabulación acerca de maternidades cumplidas o frustradas en el marco de una moral asimétrica de género(s), nos parece pertinente ampliar el campo de batalla a los muchos imaginarios de lo femenino que tienen su epicentro alegórico en el útero, en la matriz que cobija el cigoto y el tumor, las dolencias del cuerpo y la psique de las mujeres, la vida rebosante y la muerte aguda. Ese útero *insaciable* o *errante* al que apelaban los antiguos griegos, útero sangrante del cuerpo y ardiente de la imaginación, origen de una disposición “ambiciosa y turbulenta”, en palabras de [Charlotte Dacre](#), “que ruge de

deseo y rebeldía en el abismo (...) que, cuando la Educación pretende corregirla, tiende solo a exacerbar su depravación”.

II.

No resulta fácil hallar una época más propicia para el (auto)análisis por las mujeres de los condicionantes y potenciales de su útero, es decir, de su sensibilidad, que el periodo comprendido entre los siglos XVIII y XIX, cuando surge la ficción gótica. Un momento fronterizo entre los regímenes medievales, de servidumbres para muchos hombres y casi todas las mujeres, y una promesa de modernidad que, en última instancia, hizo de los primeros ciudadanos de pleno derecho y, de las segundas, una subclase en lucha incesante por su emancipación. Un momento que empezó a redefinir dramáticamente el sentido de los afectos familiares y sentimentales, desde la mecánica de lo productivo y reproductivo a cualquier precio hacia las dinámicas ambiguas de los misterios del alma, de la psicología.

Era por lo tanto inevitable que el *female gothic*, con sus jóvenes protagonistas perdidas en bosques lóbregos, castillos y monasterios en ruinas, romances con hombres encapotados, secretos del pasado y sorpresas capaces de trastocar su porvenir, estuviese hablando realmente de infanticidios, incestos, parricidios, abortos, adulterios o violaciones; los síntomas, en definitiva, de un supuesto proceso civilizatorio apuntalado en la transformación del constructo familiar y, de forma implícita, el uso y abuso del útero, el cuerpo, el sujeto mujer. El concepto de gótico uterino se deduce casi por necesidad de la sublimación por el género, cuando lo ponen en práctica escritoras, “de los efectos terroríficos y los espacios desolados como paralelismos imaginativos de la posición que ocupaba la mujer en la sociedad de la época (...) las victorias de las

heroínas como fantasías de poder (...) los sinsabores y los padecimientos individuales como paradigmas de la política y la historia coetáneas” ([Rebecca Garwood](#)). El sueño del feminismo ilustrado de Mary Wollstonecraft mutaba así en el femenino monstruoso de su hija Mary y sus compañeras de pluma.

Los interrogantes en torno a la actualidad del gótico y, en particular, el gótico uterino, géneros que siempre nos han interesado por su heterodoxia y por su impacto —en ocasiones también, como hemos apuntado, su trivialización— en la cultura popular, nos han asaltado con frecuencia. ¿Acaso no fue la franquicia sadomasoquista de oficina [Cincuenta sombras de Grey](#) (2011-2021), tanto da si en su vertiente literaria o cinematográfica, una revisión del *dark romance* dieciochesco que cayó del cielo a las mujeres que (re)descubrían el potencial militante de su capital erótico en tiempos tardocapitalistas y posfeministas? ¿No sigue haciendo honor Lady Gaga con su último repertorio de canciones, *Mayhem* (2025), y la teatralidad macabra de los conciertos vinculados al disco, a su manifiesto como Madre Monstruo del [Born This Way](#) (2011), cuyo universo creativo se moldeaba a partir de su útero y sus trompas de falopio? ¿Y no ha constituido el *Hollywood sadcore* de otra icono del pop, Lana del Rey, una estrategia para subvertir el hedonismo consumista de objetos, cuerpos y experiencias por la vía de una otredad musical que evoca el *jouissance* gótico, “un estadio de la energía psíquica que desborda los circuitos del placer, que solo puede agotarse en el éxtasis de la pérdida” ([Patrick Usmar](#))?

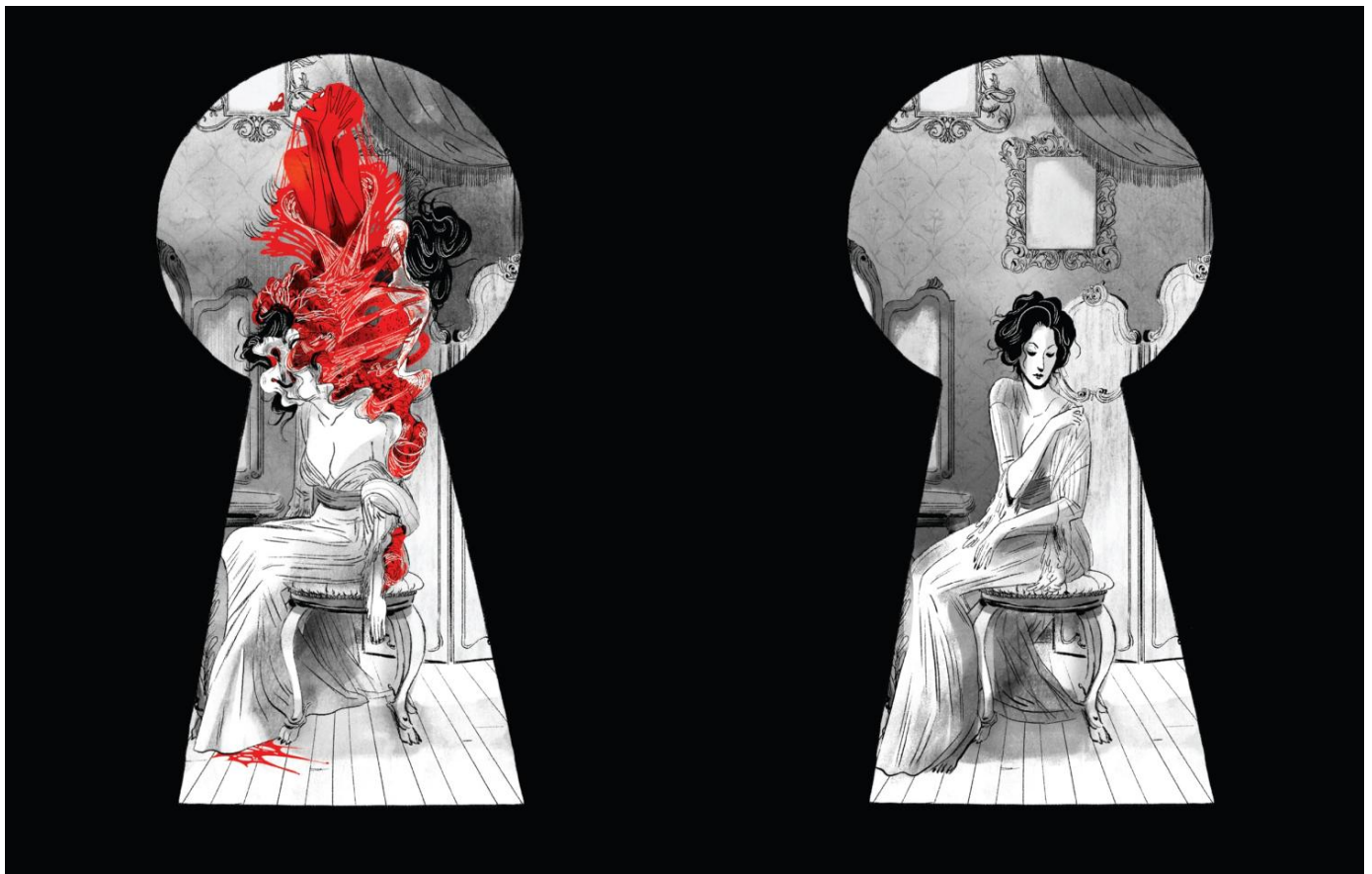


III.

La referencialidad elíptica al gótico uterino ha dado paso en los últimos meses a una literalidad que bien puede relacionarse con un presente cuyas transformaciones vertiginosas, cuyos monstruos políticos y culturales, recuerdan poderosamente a los alumbrados en la segunda mitad del siglo XVIII. Ya hemos señalado la filiación gótica de Julia Gfrörer, cuyos cómics tienen además la peculiaridad de traer a la memoria el ascendente sobre el género de la Edad Media, surgida tras la caída del Imperio Romano de Occidente a manos de tribus bárbaras como las de los godos (*goths*) germánicos. El terror metafísico que ha trabajado Gfrörer en *Devastación* (2017), *Visión* (2020) y *World Within the World* es deudor de la poesía y la literatura medievales, pese a ser consciente de que “da igual en qué época sitúes la acción, en realidad nunca escribimos sobre ninguna otra época que no sea la nuestra, nunca escribimos si no es sobre nosotras (...) Me atraen las historias de personas *in extremis*, en situaciones límite, el horror me parece más auténtico que cualquier

otro género (...) el miedo y el deseo navegan las mismas sinapsis cerebrales (...) Me interesan las historias de amor trágicas, el sexo obsesivo, la moral conflictiva, la traición, las exigencias irrazonables, las mentiras, la autolesión y el suicidio (...) Me gusta el dolor. Perseguiré cualquier cosa que sangre”.

Son inquietudes que comparte obviamente otra autora de cómic, la canadiense E.M. Carroll, que en la recopilación *Cruzando el bosque* (2014), y las novelas gráficas *La noche que llegué al castillo* (2019) y *Una invitada en casa* (2023) ha jugado con el gótico desde el guiño subrayado, a partir del cual ha fructificado un discurso singular sobre la piel de las mujeres como intersección de la mirada del Otro con los anhelos del Yo. La monstruosidad en los cómics de Carroll resulta de la piel sometida a la condición de superficie, máscara imposible de rasgar desde dentro y que acaba por hacer del cuerpo una jaula, un vehículo de la identidad que no podemos comprender ni controlar, expuesto a innumerables constricciones y amenazas. Variar su rumbo exige poner en riesgo interior y exterior sin garantía ninguna de que ello nos procure llegar a buen puerto. Las derivadas *queer* y feministas de sus propuestas son inevitables: “Las presiones de una concepción monstruosa del género, *cis* y heteronormativa, se ciernen sobre las protagonistas de Carroll hasta que su esencia se vuelve espeluznante” ([Erika Kvistad](#)).



El cuento de hadas *La hermanastra fea* (2025), ópera prima de la guionista y directora danesa Emilie Blichfeldt, presenta puntos en común con los cómics de Carroll, pero hay otras dos películas recientes que llevan el tropo del gótico uterino más lejos: *¡La novia!* y *Cumbres borrascosas*. Ambas han sido maltratadas por la crítica, y *¡La novia!* ha sido por añadidura un colosal fiasco en las taquillas de todo el mundo. Que eso tenga algo que ver o no con su condición evidente de *góticos uterinos* daría para un largo debate. Lo único cierto es que las dos se encuadran en una recuperación en marcha por el cine contemporáneo de las claves del gótico que incluye también *Nosferatu* (2024), *Frankenstein* (2025), *Drácula* (2025), *Dead Lover* (2025) o *La momia* (2026), y que las dos hacen gala de ingredientes específicos que permiten detectar un salto desde la *female rage* consecuencia del *#MeToo*, empeñada pese a todo en la circulación de sus discursos, hacia una discordancia expresiva sustentada en pulsiones primordiales, ajenas al mercadeo comunicativo.

IV.

La más extraña de las dos es *¡La novia!*, segundo largometraje escrito y dirigido por Maggie Gyllenhaal, que parece haber dejado atrás su carrera como actriz. Si la ópera prima de Gyllenhaal, *La hija oscura* (2021), era una película implosiva, un drama intimista sobre los horrores latentes en las cárceles de la feminidad y la maternidad, *¡La novia!* es explosiva, un *remake* espectacular de *La novia de Frankenstein* (1935) que también incluye en sus imágenes a Mary Shelley, aunque no como simple relatora de las peripecias del monstruo de Frankenstein y la confección de su compañera, sino como alma en pena atrapada en el más allá. Desde allí, Mary (Jessie Buckley) lamenta que la muerte le impidiese narrar como ella quería la historia de la novia del monstruo, y que otras versiones hayan ofrecido de su Eva futura una visión reduccionista y maniquea. “Sé que todo el mundo ama *Frankenstein*, pero no era ni la mitad de la historia que quería contar”.

Para remediar la situación, Mary posee el cuerpo de Ida (de nuevo Jessie Buckley), una joven atrapada en el submundo criminal de la Chicago de 1936. Es tan solo el principio de una ficción atropellada, de escasa coherencia interna, donde confunden sus perfiles de forma inteligente el gótico y el *noir*, y en la cual el personaje de La Novia albergará multitudes —la psicología de Ida, la filosofía de Shelley, el cuerpo y el rostro esquizofrénicos de Buckley— hasta destilar a partir de las mismas una nueva naturaleza. Ya no queda reducida a ser la novia del monstruo de Frankenstein, Frank (Christian Bale), ni una víctima del *#MeToo*, sino una entidad con agenda propia, que tiene curiosamente otro modelo: el Bartleby de Herman Melville y su “preferiría no hacerlo”, pues La Novia llega a la conclusión, posiblemente en sintonía con la Maggie Gyllenhaal actriz, de que negarse a participar de un

sistema corrompido hasta el tuétano, desechar la muerte en vida para vivir la muerte al otro lado del espejo, es el acto político supremo.



También *Cumbres borrascosas* tiene una filiación directa con el gótico uterino, al tratarse de la enésima adaptación de la novela homónima escrita por Emily Brontë en 1847 bajo el seudónimo de Ellis Bell. La tercera y más libre realización de la británica Emerald Fennell ha sido menospreciada asimismo por la crítica, al tratarse de una película desprejuiciada, romántica en el sentido más *kitsch* del término y, a la vez, vulgarmente existencialista; una película muy afín, por tanto, al espíritu de la obra original. Emily confesó a su hermana Charlotte no tener claro qué pretendía cuando se animó a escribir *Cumbres borrascosas*. Sin importarle las reacciones de los críticos literarios coetáneos, embriagada por la influencia luciferina de Lord Byron, se abandonó con talante cruel e inmoral al relato de una pasión amorosa entre dos personajes por debajo del bien y por encima del mal, Cathy y Heathcliff, y su impacto en sus descendientes.

Es en ese último aspecto donde la película de Fennell se distancia de la novela de Brontë y se equipara a la inmensa mayoría de las adaptaciones cinematográficas previas, centradas obsesivamente en el romance que mantienen Heathcliff y Cathy. Ahora bien, Emerald Fennell marca una diferencia sustancial con otras versiones, evidenciada en los tres planos iniciales de la película. El primero nos invita a confundir los estertores de un ahorcado con jadeos de placer. El segundo nos revela que el ahorcado, al fin y al cabo, ha eyaculado. Y el tercero nos descubre que esta amalgama de vida y muerte, deseo y consunción, desecación y semen, cristaliza en los ojos de Cathy, que tiene por entonces catorce años.

A partir de ese momento, *Cumbres borrascosas* se constituye en un viaje marcado por existencias infelices, muertes sórdidas, apetencias prohibidas y fluidos intoxicantes. Pero, siempre, desde el punto de vista de Cathy, para quien el semen acaba por suponer pasados los años otro cadáver —un feto que muere y se pudre en su interior— y por propiciar un torrente de sangre negra, viciada, que trasciende los confines de la moral matrimonial y el desconcierto adúltero para devenir requisitoria contra el orden de una época: padre, marido, amante, han conspirado para que la rebelión de Cathy esté codificada en afectos y sensaciones, para que descuide la emancipación de su mirada. No por casualidad, los ojos de Cathy son cegados en varias ocasiones a lo largo de la película, como lo es a la postre su útero, impidiendo así que, en palabras de Emily Brontë, pueda “invocar los fantasmas, las visiones, la perplejidad”.

ELISA MCCAUSLAND Y DIEGO SALGADO

Elisa McCausland, periodista, crítica e investigadora, y Diego Salgado, crítico de cine y divulgador cultural, reflexionan sobre los sentidos, contextos y potenciales de la cultura popular y sus manifestaciones, especialmente en el cine y el cómic. Han colaborado en *Caimán Cuadernos de Cine*, *El Estado Mental*, *El País*, Radio 3, *El Salto*, *CuCo Cuadernos de Cómic*, *Cine Divergente* y *Tebeosfera*, y lo hacen en *Dirigido Por*, *Sofilm* y *Solaris*. Imparten conferencias y seminarios, son promotores y colaboradores de la Cátedra ECC-UAH de Investigación y Cultura del Comic, comparten micrófono en *Trincheras de la Cultura Pop* y han escrito los ensayos *Supernovas* (2019), *Sueños y fábulas* (2022), *Beso negro* (2023), *Viñetaria* (2024) y *El cine como espectáculo* (2025). Elisa es autora en solitario de *Wonder Woman: El feminismo como superpoder* (2017).