



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

---

---

CENTRO UNIVERSITARIO UAEM AMECAMECA

LICENCIATURA EN LETRAS LATINOAMERICANAS

**Elementos estéticos e históricos en  
canciones del rock gótico mexicano**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LETRAS LATINOAMERICANAS

P R E S E N T A

JAHZEEL ACEVEDO AGUILAR

ASESOR: DR. ALFREDO RAMÍREZ MEMBRILLO

AMECAMECA, MÉXICO, DICIEMBRE DE 2014

## Índice

Introducción .....	3
<b>1. Historia y características generales de lo gótico</b>	
1.1.- Definición de lo gótico.....	5
1.2.- Acepciones simbólicas y estética gótica: luz, oscuridad y penumbra .....	11
<b>2. Literatura gótica</b>	
2.1.- Orígenes de la narrativa y características de la literatura gótica.....	17
2.2.- Análisis de los personajes prototípicos: luz (eterno femenino), oscuridad (villano) y penumbra (héroe y monstruo).....	22
<b>3. - El gótico en la postmodernidad: desarrollo musical y simbólico</b>	
3.1.- Orígenes y características del movimiento gótico.....	41
3.2.- El movimiento gótico en México.....	47
<b>4.- Análisis</b>	
4.1.-Letras de canciones de bandas de rock consideradas góticas.....	50
4.2.- Bandas extranjeras.....	51
4.3.- Bandas mexicanas.....	54
4.4.- Letras de bandas extranjeras .....	57
4.5.- Letras de bandas mexicanas .....	85
Conclusiones.....	119
Referencias.....	126





# Introducción

El gótico es un estilo de arte medieval arraigado en la cultura mundial, es una de las corrientes artísticas que han muerto y renacido con nuevas manifestaciones, como la literatura, el cine o la música, a lo largo de la historia. El gótico ha creado diversas maneras de ver la vida, desde la plástica hasta la filosofía, que siguen permeando de manera contundente a nuestra cultura. Es por eso que el trabajo que aquí se presenta es un análisis estructural que explica el porqué de una literatura gótica mexicana. Al respecto, debo decir que se podían tomar textos narrativos de esta índole, porque no tienen las características para poder denominarlos de esa manera. El corpus más próximo tenía que ser entonces el de las canciones denominadas góticas, ya que existe una comunidad en torno a este tipo de fenómeno lírico, cuya mayor parte está compuesta por bandas musicales, las cuales se encargan de componer este tipo de literatura para ser interpretada por ellos mismos. La primera pregunta fue ¿Qué es lo gótico? Es la pregunta obvia que tenía que plantearse para poder entender un fenómeno que a duras penas es reconocido en México. Muy a pesar de que exista una comunidad o estudios literarios sobre ello, el tema que aquí se aborda no es sólo del interés de quien hace esta tesis, sino que lo es para todos los que están interesados en dicho asunto, sobre todo si se tiene en cuenta que existe una descontextualización y un desentendimiento sobre lo que aquí se aborda. Para poder comprender el contexto en que las canciones se desarrollan, se dan antecedentes históricos-estéticos que en apariencia no están relacionados con la

cosmovisión mexicana, pero que son necesarios para poder desentrañar las significaciones de tales canciones que también son comparadas con elementos extranjeros. Este paso es necesario hacerlo, debido a que para realizar el análisis semiótico, se deben de tener claros referentes de lo que se está abordando. Por eso mismo, al no comparar en este caso canciones con narrativa gótica (principalmente del siglo XIX), se comparan los textos con su influencia directa y de mayor relevancia que son las canciones de bandas extranjeras que son el principal antecedente de las bandas nacionales. Sin más doy paso a este trabajo.

## 1.- Historia y características generales de lo gótico

### 1.1. Definición de lo gótico

Mucho se ha especulado sobre el origen de la arquitectura gótica. Especialistas en el tema como el crítico John Ruskin, los arquitectos A.C. Pugin y su hijo A. W. N. Pugin, el restaurador Eugene Emmanuel Viollet-le-Duc y Emile Mâle<sup>1</sup> aportaron mucho al estudio de este estilo arquitectónico e instauraron una serie de teorías que hasta ahora siguen siendo vigentes. Según Federica Bustreo el origen de la arquitectura gótica se atribuye principalmente a Francia: “El nacimiento del arte gótico se puede ubicar hacia la primera mitad del siglo XII partiendo de La Île Francia...” (Bustreo, 2011: 5) La determinación de este estilo es bien conocida por una etapa de transición de la época románica a la gótica. La interpretación y la búsqueda del origen de esta forma arquitectónica ha sido un conflicto. Hay dos tendencias críticas, una que se basa en la interpretación histórica marxista — racionalista y laica— que habla sobre el avance de las sociedades en las que se desarrollaba dicha arquitectura:

La palabra y estilo vinieron a ponerse de moda a finales del siglo XVIII primero entre los anticuarios, que buscaban preservar las ruinas del pasado, y más tarde entre los arquitectos, como A.C. Pugin (1768-1832), y los cristianos evangelistas como su hijo A.W.N. Pugin (1812-1852), quien en su obra *True Principles of Pointed or Christian Architecture* del año 1841 lo vio como una respuesta a la crisis social y cultural del momento... Para los críticos ingleses como John Ruskin (1819- 1900) se trató de la época de la edad de oro socialista de los artesanos antes del comienzo de la industrialización. (Camille, 2005: 9)

---

<sup>1</sup> Michael Camille, *Arte gótico visiones gloriosas*, 2005.

La otra tendencia es la mística literaria, que establece parámetros interpretativos a partir de elementos místicos para la interpretación simbólica. Dicha teoría proviene de las ideas de Emile Mâle (1862-1954) “que buscó ‘leer’ las catedrales como la de Amiens, como si fueran ‘libros en piedra’” (Camille, 2005:11) Estas son las vertientes por las cuales se trata de llegar a un entendimiento integral del espíritu de una época, al cual en principio no se le había designado un nombre o un tipo de caracterización especial. La denominación de *gótico* se comienza a usar en la última etapa del siglo XVIII, en que existe un resurgimiento del propio estilo, en la literatura, gracias a Horace Walpole. Son los teóricos decimonónicos quienes dedican interés formal no sólo a la estética gótica, sino al entendimiento de las determinaciones simbólicas que atañen a dicho estilo.

*Gótico*, según Roberto Cueto “derivado del adjetivo latino *gothicus* [...] designaba a un ‘pueblo germánico, fundador de reinos de España e Italia’ [...], del término *gótico* será lo ‘relativo o perteneciente a los godos’” (Cueto, 2010:20) Para Fulcanelli esta palabra tiene una acepción simbólica que no es tan admitida como la que refiere Cueto. Este significado habla del origen de la palabra con un uso demostrativo: “El arte gótico es, en efecto, el *art got o cot (Xo)*, *el arte de la luz o del Espíritu*” (Fulcanelli, 2005:50), reitera que no sólo se buscaba equilibrio en la obra, sino un significado profundo que sugiriera una lucha constante entre el bien y el mal. Las principales características de este tipo de arquitectura radicarían en la búsqueda por denotar de manera eximia el juego entre luz y oscuridad:

La crucería y los apoyos hicieron posible un nuevo fenómeno estético. El gótico se caracteriza arquitectónicamente por tres elementos constructivos: la crucería, los arbotantes y el arco apuntado o en ojiva ya empleado en el románico de transición (Grimberg, 1983: 36)

Desde sus cimientos hasta la última parte del todo. La obra de esta naturaleza tiene que interpretarse como una búsqueda constante del alma, no sólo de quien la erige o de quien la ideó, sino de toda una etapa en la historia que marcó de manera significativa el pensamiento del hombre en los siglos venideros. Todo el acto simbólico va desde los puntos más altos, que son las claves, a las nervaduras, pilares y demás elementos que permiten que coexista la saturación de luz —*Solanas*— con puntos oscuros —*Umbrias*—, los cuales determinan de manera estratégica el impacto sublime para que, quien entre a estos espacios, pueda sentir la presencia de Dios. Este tipo de arte se desarrolló de los siglos XII al XV. Se debe de tomar en cuenta entonces la evolución del pensamiento escolástico y el desarrollo posterior que se dio en los diversos países del centro de Europa en los que se adoptó este estilo arquitectónico. Las diversas manifestaciones, desde las primitivas a las tardías, sugieren una evolución en la manera de percibir el mundo. Existe la teoría de que la arquitectura gótica es una imitación de la naturaleza. “Se han descrito a menudo las catedrales como grandes invernaderos en los que creció la primera flora y fauna naturalista de occidente”. (Camille, 2005: 133) Esta visión requiere de la interpretación de los símbolos expuestos. El aparente paradigma de dichas formas es no obstante objeto de dudas, debido a que se representaba una parte realista y otra fantástica: dragones, pájaros, anfibios, quimeras, basiliscos, hojas, arboles, frutos, etcétera. En ese momento se veía todo como parte esencial del mundo:

En una carta atribuida al pintor Rafael y dirigida al Papa León X, se asocia este estilo medieval al pueblo gótico, ya que se piensa que trata de imitar las formas de la naturaleza de los bosques del norte de Europa. (Cueto, 2010: 22)

La percepción de Santo Tomas de Aquino es base fundamental para el entendimiento de esta arquitectura. El desarrollo del pensamiento de ese momento, enfocado en el ente sublime, refiere a Dios. Las manifestaciones místicas utilizadas en las obras góticas sugieren que no sólo se trataba del valor estilístico expresado en cada parte del monumento erigido para la gloria de los altos mandos celestiales, sino que mantenían un valor estético en la exploración del alma.

La obra gótica está hecha para la contemplación de la grandeza de Dios. Es un refugio para el hombre. Las catedrales se tienen que observar desde dos ángulos esenciales, interno y externo. El interno sugiere que existe protección de las almas que ahí residen, porque existe una serie de elementos que sirven para que el creyente entienda la magnificencia de lo que está rodeado. Por ejemplo las estatuas que pertenecen a santos o ángeles, así como las gárgolas; los santos son en realidad intercesores por el perdón de la humanidad. Los ángeles tienen el papel de proteger de demonios a todos los que confían en ese recinto. Representan la confianza que el hombre debe depositar en Dios, ellos son sus intercesores, son la voluntad del ser supremo; mantienen su forma andrógina. En las representaciones de estos seres se toma en cuenta que son mensajeros celestes, sus orígenes se remontan a los primeros tiempos bíblicos:

Los maleachim, mencionados en el Antiguo Testamento de la Biblia, los mensajeros de Dios, recibieron su nombre de ángeloi (lat. *angeli*), siendo considerados primeramente como personificaciones del poder de Dios... (Biedermann, 2009: 34)

La transmutación como seres mitológicos en la nueva oleada cristiana mantiene un papel fundamental dentro de la jerarquía teológica dominante del conocimiento judeocristiano. La percepción de los ángeles está sujeta al momento de la historia. “En la Edad Media y en el Renacimiento cuatrocentista, los ángeles se representan cada vez más como *andróginos* o con aspecto de doncellas”. (Biedermann, 2009: 34) La normatividad estética del momento sugería que el papel de la mujer era el de mantenerse pura. Las representaciones angélicas por eso mantenían ese papel casi femenino, en donde se representaba la perfección del ser y de origen de hombre.

Las gárgolas están en la parte superior externa de las iglesias. Al contrario de los ángeles, suelen tener una apariencia grotesca. En la tradición francesa medieval, el origen de estos seres se explica a partir de una leyenda que cuenta que había un dragón, al cual llamaban Gargouille, dicho monstruo azotaba a la ciudad, hasta la llegada del clérigo Romanus, el cual lo exorcizó con la señal de la santa cruz, este ser se convirtió en piedra y se colocó en la cornisa del ayuntamiento. Desde entonces se conoce la palabra. (Musquera, 2009: 313-320) Su uso era ornamental, para no arruinar las fachadas de las catedrales. Sus características zoomórficas, con sus facciones humanas deformes, se relacionan con la semántica naturalista que destaca en las catedrales. Pero a pesar de que son un elemento importante en las catedrales, su origen es desconocido:

¿Qué son estos extraños y repulsivos seres que se agolpan en torno de los contrafuertes de las iglesias medievales y tienden sus flacos cuellos desde lo alto de las torres? La gente que trata de descifrar el sentido de las figuras de la iglesia medieval se siente perpleja ante esas gárgolas, porque nada explica su presencia... (NET, 1984: 127)

En su animalidad se encuentra una serie de grotescos símbolos de la humanidad. La fealdad por sí misma en la Edad Media representaba el pecado. Es manifestación de la carne, objeto de deseo. Viollet-le-Duc, en su enciclopedia sobre arquitectura gótica, explica:

GARGOUILLE, s. f. Gargolle, guivre, canon, lanceur. Ce n'est guère que vers le commencement du XIIIe siècle que l'on plaça des chéneaux et, par suite, des gargouilles à la chute des combles. Jusqu'alors, dans les premiers siècles du moyen âge, l'eau des toits ou des terrasses s'égouttait directement sur la voie publique au moyen de la saillie donnée aux corniches (voy. CHÉNEAU). À la cathédrale de Paris, du temps de Maurice de Sully; c'est-à-dire lors de l'achèvement du choeur en 1190, il n'y avait point de chéneaux et de gargouilles; plus tard, dans le même édifice (Viollet-Le-Duc, 2009: 11)

De Sully utilizó principalmente este tipo de arte decorativo para el uso práctico del desfogue del agua pluvial, que dañaba las estructuras de las catedrales. Con su implementación el agua caía directamente sobre la calles. Su uso se considera a partir del siglo XIII; se toma en cuenta que en el arte románico ya existían estas referencias naturalistas, que son antecedentes de dichas figuras.

El arte gótico es influye de manera determinante en la concepción de la realidad en la Edad Media, desde sus orígenes en Francia, hasta su decadencia en el siglo XV; se expandió por Alemania, España, Holanda, Suiza, Checoslovaquia, Italia e Inglaterra, países donde tuvo su mayor difusión y se desarrollaron diversas variantes, como lo son el gótico clásico, flamígero, radiante, circular y perpendicular.

## 1.2. Acepciones simbólicas y estética gótica: luz, oscuridad y penumbra

Roland Barthes, en su libro *S/z*, en el apartado “*A favor de la connotación, a pesar de todo*”, utiliza los términos connotación y denotación, los cuales se esgrimen para explicar la función simbólica de textos. La connotación “definicionalmente, es una determinación, una relación, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, posteriores o exteriores”. (Barthes, 2011: 17) La denotación “no es el primero de los sentidos, pero finge serlo, y bajo esta ilusión no es sino finalmente la *última* de las connotaciones” (Barthes, 2011: 18) Al respecto, los símbolos que se utilizaran son tres: *lux*, *umbra* y *penumbra*. En ese sentido, la principal finalidad de este capítulo es explicar la relación con estos estos conceptos que, de manera concreta, mantienen los textos del siglo XVIII al XIX denominados *góticos*.

La constitución de su estética es elemental para poder comprender los paradigmas del arte gótico. No se trata sólo de los elementos estructurales de los que ya se habló; la estética gótica se centra en un elemento principal, que es la luz (*lux*), que como tal es un elemento físico, pero cuyo fin último no es físico, sino el ser el efecto transformador del objeto, en este caso de la presencia de Dios. Lo primero que se tiene que definir es el concepto de luz de manera tradicional: la luz es un agente físico que hace visibles los objetos, o bien la claridad que irradian los cuerpos en combustión, ignición o incandescencia. Entendiendo el concepto original, se tiene que remitir entonces a un concepto diferente. Blavatsky propone 6 conceptos primordiales: luz, luz astral, luz del logos, luz lunar, luz primordial y luz sideral; cada uno de esos niveles de luz son cosas diferentes, pero siempre

enfocadas en su mayoría a la explicaciones metafísicas (Blavatsky, 2007: 436, 437, 438, 439). Hans Biedermann explica: “Luz, símbolo universal de la divinidad del elemento primario de la oscuridad, inundó el universo y redujo las tinieblas a sus límites”. (Biedermann, 2009: 280) La luz a su vez tiene un contrapeso, que es la oscuridad: “Culturas de carácter patriarcal sienten la luz como algo <<masculino>>, la oscuridad como algo <<femenino>>.” (Biedermann, 2009: 280)

Las cualidades duales, la belleza del objeto en cuestión que es la luz no deja de lado sus cualidades físicas, sino que ahora es parte de un nuevo ente, un ente arquitectónico, que en este caso son las catedrales góticas. La belleza ya no radica esencialmente en que sea proporcionada por el sol, este símbolo trasciende a su naturaleza, se transforma en estado espiritual que comienza en los vitrales y acaba con el espectador que contempla ese espectáculo. Los símbolos mencionados son propuestos en el libro *El misterio de las catedrales* de Fulcanelli:

<b>Denotado</b>	<b>Connotado</b>
Luz (Lux, Lumen, Esplendor)	Orden, iluminación, paz, claridad, belleza, sabiduría y acercamiento a Dios
Tinieblas u oscuridad (Umbra)	Caos, alejamiento de Dios, secreto, ceguera, lucha, fealdad
Penumbra	Sombra débil entre la luz y la oscuridad, que no deja percibir dónde empieza la una o acaba la otra <sup>2</sup>

<sup>2</sup> Primer cuadro. Niveles simbólicos de la luz propuestos por Fulcanelli.

La luz es base de todo lo sublime, es parte inmaterial del mundo, es una inferencia de divinidad que nos domina como humanos. La connotación referente a Dios devela la progresión de las líneas que le constituyen como un ente que se encuentra representado en lo alargado “elevado”<sup>3</sup>:

Las catedrales góticas... según la evolución circular que va desde las tinieblas –representadas por la ausencia de luz y el color negro– a la perfección de la luz rubicunda, pasando por el color blanco, considerado como “intermedio entre el negro y el rojo”. (Fulcanelli, 2007: 59)

La progresión de la luz a las tinieblas empieza desde los vitrales, es influida por varios colores: azul, amarillo, rojo, blanco y morado. Es el poder de ésta sobre la persona, que de manera óptica percibe ese juego celestial. El que ve esa entidad lumínica busca a Dios. No sólo se dependía del uso de la luz sino de la profundidad dada por sus creadores:

La proyección del arco hacia las alturas parecía construir un símbolo de la elevación del alma, saturada de vigoroso sentimiento ultraterreno, tan excitado por la mística y la exaltación religiosa de la época (Grimberg, 1983: 35)

La capacidad de proyectar el alma es una cualidad sublime, elemento que trataba de representar a Dios mediante las estructuras. El alma es una conexión hacia las alturas inalcanzables; el hombre es un punto mediático entre la lucha constante del bien y el mal. La luz representada tiene tantos vertederos dentro de la estructura que conmueve al espectador, esa divinidad es símbolo de: pureza, belleza y poder. Se considera a la catedral gótica un refugio para el alma del hombre. La luz que entra es protectora de la creación, o la manifestación de la gloria de Dios; se considera un génesis; la connotación femenina de las catedrales

---

<sup>3</sup> Largo y estirado, concreto y abstracto: conceptos sobre la contemplación de la obra gótica citados por Gilles Deleuze y Felix Guattari.

se realiza a partir de compararlas con el vientre materno, una parte protectora que da origen a la humanidad. Las catedrales están erigidas a la gloria de la virgen María, su luz es parte importante de la salvación el alma del hombre; y la luz, como ha quedado dicho, se compone de tres niveles, *lux, lumen y esplendor*.<sup>4</sup>

La palabra *lux* se refería a la fuente de la luz, emitida por los cuerpos luminosos como el sol. La luz que se multiplicaba en el espacio se llamaba *lumen* y la que se reflejaba en los objetos era *esplendor*. (Camille, 2005: 42)

Los tres niveles generan un ente sublime en su aproximación con la luz y sus efectos al espectador. Se produce un éxtasis en el encuentro de un brillo especial al que se le denominaba *lux nova*, no es sólo el efecto lumínico, sino todo lo que representa esa luz proveniente de Dios, que está a la vista del hombre pero que no se puede tocar. Su misterio más grande se vierte sobre su creación, porque Dios es sublime. Como explica Kant en *Lo bello y lo sublime*, sólo la grandeza es sublime, contiene pasiones o hasta rasgos físicos y psicológicos, las características que los acompañan, están sujetas a la contemplación del ente interno, que lo vuelve magno y maravilloso antes que bello y exuberante.

*Umbra* o *sombra*, como comúnmente se le denomina, produce un efecto de ensimismamiento al que la contempla, es parte esencial del autoconocimiento. Este efecto es parte clave dentro de la arquitectura gótica, contiene un sentido profundo: “La luz se asocia con lo elevado, y la oscuridad con la base...” (Camille; 2005: 45) En contraste con el orden, existe su contraparte; el caos. Este sentido de la existencia se ve desde el momento en que se entra en una obra de este tipo,

---

<sup>4</sup>Camille Michael en *Arte gótico: Visiones gloriosas*, pp.. 41-57.

todo el mal queda superado por la luz, sin esta oscuridad la luz no tiene sentido; depende de la existencia del otro elemento. Así como la luz es vida, la oscuridad es muerte y representa la caducidad de los cuerpos. En su contraste lumínico es la pertenencia a la eternidad. En la oscuridad se ocultan los miedos, en la mente del hombre existe una tendencia a relacionar los lados oscuros con las pasiones carnales, todo tiene un lado oculto: empezando por la luna o el día. En contraste es en la oscuridad donde las semillas suelen pudrirse y dar un nuevo fruto; para comprender a Dios se tiene que contemplar desde ese punto oculto donde la muerte gobierna.

La penumbra es el camino transitorio hacia alguno de los polos antes mencionados –luz y oscuridad–, un punto medio en el cual no se es ninguno de los elementos, pues depende de ambos para existir; es lo que representa al hombre, en su génesis no es impuro, pero tampoco puro, trae consigo una lucha interna o espiritual “porque el hombre que abandona las tinieblas para seguir la luz pasa de ese estado profano al de iniciado, al de *puro*”. (Fulcanelli, 2007: 99). El hombre busca la iluminación, pero le precede el cuerpo, se corrompe y muere. La luz puede abrazar el alma, darle sentido a la muerte. En otras palabras, el cuerpo pierde su resplandor se sumerge en una oscuridad total, es privado de todo lo que le rodea, menos de la putrefacción; la oscuridad es la base de la existencia, la penumbra es el desenvolvimiento del alma, pero no es su punto álgido, ese punto se encuentra en la pureza de la luz, se le denomina eternidad. La penumbra es finita, los dos polos opuestos son inconmensurables; en su naturaleza se encuentra la lucha constante, el hombre está dentro de esos dos polos y no se

determina con ninguna de las dos naturalezas, es imperfecto, su finitud determina su naturaleza cambiante, se encuentra rodeado por esos dos abismos, la muerte es el fin de su cuerpo, pero el alma prevalece.

El hombre es determinado por su debilidad ante los pecados o la corrupción de su carne, puede ser sublime en sus sentimientos y actos. Pero así como la penumbra, la debilidad delimita al hombre más allá de su carne, pues en cualquier momento se puede extinguir, o dar luz, pero siempre se encuentra en esa lucha interminable entre los poderes que le agobian. Al entrar en una catedral o una capilla gótica se siente todo ese poder de los símbolos navegando en el alma de sus espectadores, una oscuridad perpetuada donde ni la luz puede dejar ningún resquicio.

## 2. Literatura gótica

### 2.1. Orígenes de la narrativa y características de la literatura gótica

En la literatura, la corriente gótica se sitúa en dos momentos que son de suma importancia. La primera es la publicación de la primera obra considerada como *gótica* en 1765. Se dio inicio al *Gothic revival*, que influyó en muchos aspectos al siglo XIX tanto en la literatura como en la arquitectura y religión, escrita por Horace Walpole y titulada *The castle of Otranto*. La segunda etapa es la que da comienzo al *Sturm und Drang*, que se inicia con Herder, Goethe y Schiller. Esta etapa es conocida como prerromanticismo, se desarrolla a la par de la Revolución Francesa. “Entre el viaje de Herder y el primer Romanticismo acontece una gran cesura temporal, la Revolución Francesa”. (Safranski, 2011: 30)

En la historia de la humanidad existen grandes historias de terror, que implican monstruos y seres mitológicos. Éstas son una alegoría del miedo y la corrupción del hombre, pero no es hasta el siglo XVIII, en conjunción con el *Sturm und drang*, que la literatura comenzó a tener una voz terrorífica. Las influencias para los prerrománticos y para Horace Walpole fueron, entre otras, Shakespeare y Ossian. “Para Walpole, Shakespeare es un ‘maestro de la naturaleza’ que entiende que la tragedia puede permitirse la licencia de una sonrisa”. (Cueto, 2010: 30) En cuanto a Ossian:

In more formal terms, we also find Ossianic poetic prose, and a series of ballads, from ‘Anna and Harland’ (1790) to ‘Alice du Clos’ (1828). In ‘The Destiny of Nations’ (1796), another well-known location, the poetry of Gray and Young forms a background to a set of meditations on history inextricably linked to the key Gothic theme of the ruin (Byron & Punter, 2004: 14)

Los temas sugeridos en la Edad Media por Ossian son de suma importancia para el desarrollo de la literatura del romanticismo. Goethe en *Werther* cita a *Ossian* en la carta del 20 de Diciembre “¡Estrella del crepúsculo que resplandeces soberbia en occidente, que asomas tu radiante faz entre las nubes y te paseas majestuosa sobre la colina”. (Goethe, 2005: 163) En la lectura que se tiene del fragmento de *Ossian*, traducción de Goethe, se detecta una compatibilidad con el espacio y el tiempo de la narración –contemplación—; entre la combinación del género gótico y el espíritu del romanticismo, que se desarrollan paralelamente: el romanticismo se desarrolla de los años 1773, que es el año de publicación del *Werther* de Goethe, a la muerte de *Heine* en 1856; la literatura gótica comprende de 1765 con *The Castle of Otranto* de *Walpole* a la última obra del género que es *Melmoth the Wanderer* (*Melmoth el Errabundo*) publicada de 1820. Deben considerarse tales fechas como el génesis y desarrolló de un híbrido. El romanticismo influyó directamente en el desarrollo de lo gótico, cabe resaltar que *Walpole* trató de reintegrar a las épocas pasadas los nuevos géneros que surgían:

Sin máscaras, *Walpole* pasa a explicar las especificidades de su obra y los motivos que le llevaron a escribirla. Es bastante consciente de estar dando a la luz a una nueva criatura literaria, ya que su recuperación del pasado legendario se hace mediante técnicas narrativas propias del presente con intención de conciliar. (Cueto, 2010: 28)

Ese sentimiento surge con todo esplendor en la época del romanticismo, trata de recuperar un viejo espíritu, ya que es un antagonismo al alma racionalista fundado en las ideas académicas de *Newton*. Tiene el primer indicio de contraposición en *Rousseau* no como escritor sino como músico. (Cue, 2010: 12) Gran parte de los escritores del romanticismo son considerados como góticos, ya que ambas

vertientes buscan resaltar un ente sublime, así sean los entornos fantásticos y oscuros donde el terror es parte del aura no racionalista, que exalta a ese espíritu del *prerromanticismo*, que es el que surge del *Werther*, que se expande por toda Europa, pero con mayor fuerza en Alemania, Francia e Inglaterra, donde sus exponentes buscan no sólo consolidar a la voz de una generación, sino cambiar el curso de la literatura mediante el retorno a temas olvidados:

Los románticos cifran su orgullo en ajustar el pensamiento y la imaginación a lo terrible que acontece a nosotros y en torno a nosotros... Vuelve a gustar lo oscuro, lo que viene de lejos... La complacencia en lo misterioso y lo maravilloso, tal como aparece en la literatura de finales de siglo, es el síntoma de un cambio de mentalidad, que reprime a un espíritu racionalista. (Safranski, 2011: 52)

Las atmósferas de terror inciden en este tiempo tan particular, ya que se tiene el antecedente en Inglaterra de la escuela de la *graveyard language*, que exalta el valor de la vida sobre la muerte. De la repercusión en la poética del romanticismo que sobresalta el amor hacia otra persona, éste se vuelve sublime mediante términos de generosidad de la víctima, que exploran mundos desconocidos:

This graveyard language, the emphases on secrets, the 'land unknown', the 'voices of the ground' as well as the focus, throughout the poem, on the innocent, vulnerable heroine who is travelling through dangerous realms clearly point us towards the Gothic in terms of plot as well as scenario. (Byron & Punter, 2004: 13)

Una de las principales características que comparten ambas vertientes es la exaltación. Entendamos esta característica como una conformación de la misma espiritualidad en la poética del momento: “transformar el mundo convirtiéndolo en nuestro propio mundo, pero sólo tomar de él en la medida que nos podemos apropiar de él...” (Safranski, 2011: 39) Hegel explica que la belleza del mundo no

basta por sí sola para ser bella, es bella por sí misma, el arte nunca podrá superarle, no se trata de copiar la belleza tal cual es sino tener una interpretación subjetiva del mismo objeto, lo que es producido por el espíritu, ya es más bello que lo natural por ser un reflejo del alma. (Hegel, 1971: 8-9)

Se puede hablar de estilos en el romanticismo: *Sturm und Drang*, prerromanticismo, clásico, nacionalista, político, sobrenatural, regionalista o tardío. El gótico, de igual modo, tiene sus momentos, que se dividen en siete según Lucía Solaz en su artículo "Literatura Gótica": La alta (o pura) novela gótica, Las novelas por entregas, El gótico polémico, El drama gótico, La parodia o sátira gótica, La novela gótica francesa (*roman noir*), La novela gótica alemana (*Schauerroman*). (Solaz, 2003) Se habla de una exaltación religiosa y a la vez de una negación de los preceptos de catolicismo en dichas vertientes, se establece un límite entre tales corrientes y se dice que existe un romanticismo puro, o un gótico puro, pero que no se puede hablar de ninguno de los dos momentos literarios sin evitar mezclarlos. La mayor parte de los escritores, aparte de ser contemporáneos, como se ha mencionado anteriormente, son parte de un momento que está delimitado a partir de los siglos XVIII y XIX, comparten la peculiaridad de la contemplación de ser. No existe una división entre los teóricos para hablar de cosas diferentes, y así se puede encontrar a autores como Goethe dentro de la lista del género gótico que propone Mary Ellen Snodgrass en *Encyclopedia of Gothic Literature*, que realmente no son góticos, como, por ejemplo, la mayor parte de los escritores que se toman como referencia después de 1930 hasta el entrada el siglo XXI. No se toma en cuenta en ese sentido una significación profunda, sino un estilismo

exagerado del género, aunque sí se podría considerar a la mayor parte de los escritores del romanticismo. Estas corrientes son pertenecientes a países como Alemania, Inglaterra, Francia y Estados Unidos. Se consideran rasgos estéticos que estos autores comparten como la influencia directa de poetas alemanes, y la oposición al racionalismo de las nuevas corrientes literarias de entonces como el naturalismo y el realismo. Los principales autores post góticos más importantes son: Charles Baudelaire, Teophile Gautier, Allan Poe, Mary W. Shelley, Percy Shelley, Gaston Leiroux, entre otros, que repercuten de manera exponencial en los artistas de la época y logran conformar una serie de personajes.

## **2.2 Análisis de los personajes prototípicos: luz (eterno femenino), oscuridad (villano) y penumbra (héroe y monstruo)**

La parte femenina es la manifestación de Dios, puede transformar mediante la contemplación a un personaje que realmente este enamorado de ella, pero es en este punto que se tiene que hablar de la trascendencia. El ser trascendente requiere no sólo existir, sino sobrepasar a su propia humanidad, ésta es una de las virtudes que adquieren los personajes prototípicos de la novela gótica, en especial las mujeres ¿Cómo se trasciende? Mediante la muerte, que es el medio por el cual la expiación del cuerpo tiende a ser no un momento en que se acaba la vida, sino un momento en el cual el espíritu se manifiesta, es en ese instante en que el dolor, los recuerdos y la ilusión son manifestaciones puras del espíritu que residía en la persona que ahora se recuerda. Al trascender el símbolo de luz que en este caso es una mujer, el ente se vuelve sublime, el cuerpo que antes podría tenerse presente ya no lo está, un aura mística comienza a transformar a los personajes que estuvieron alrededor del personaje lumínico, que en este caso no sustituye a Dios, sino que se vuelve una sinécdoque, lo cual le da un valor agregado, ya que no es Dios, sino una manifestación del mismo. La palabra trascendencia tiene sus orígenes en la percepción espiritual del ser; en sus principios se relaciona con la experiencia anterior o posterior a una transformación, en lo anterior no existe una forma de conocimiento nuevo, el cual se crea a partir de una nueva experiencia, que se traduce en conocimiento, que puede ser aceptado o negado de alguna manera. La entidad física se enfrenta contra la parte metafísica y el cuerpo deja de tener relevancia, las experiencias

son el hecho por el cual el hombre llega a un estado de elevación en donde busca la proximidad con Dios. El conocimiento trascendente es de origen temporal o espacial, los cuales están regidos por entes humanos. Si un punto X, no se mueve a un punto Y el punto X sigue siendo por sí mismo X y no adquiere una nueva identidad, cuando se aproxima a punto Y el punto X es ahora XY y un nuevo conocimiento es adquirido; se es trascendente cuando la adquisición de este nuevo elemento tiene algún tipo de repercusión en el ser al cual debe de afectar, si es lo contrario, queda como un efecto no buscado por tanto no trasciende.

La confirmación del humano es la muerte, no en tanto de la parte física, si no de que para nosotros como raza existe un sentido de mortalidad, no es supervivencia; es el saber la fragilidad del ser en el tiempo para poder enfrentarse contra el universo, todos y todo muere; pero no todo trasciende, es en tanto la búsqueda del yo y de Dios lo que nos vuelve diferentes:

La experiencia de lo sagrado es una experiencia repulsiva. O más exactamente: revulsiva [...] Es una revelación de lo escondido. Al mismo tiempo, toda aparición implica una ruptura del tiempo o del espacio: la tierra se abre, el tiempo se escinde; por la herida o por la abertura vemos "el otro lado" del ser. (Paz; 1986: 139)

Dicha revelación no es más que el ser oculto ante la vista de los demás y de nosotros mismo, esta experiencia de la cual se habla es por tanto, la muerte misma o una aproximación; el ser y el tiempo participan en una conjugación de hechos, ya que nosotros somos el tiempo, pero este no nos determina como seres, es en ese punto en que la idea de Dios entra como una permanencia más

allá de la esencia. La experiencia ambivalente – vida/muerte – nos transforma a niveles insospechados; ya no es el cuerpo en su mismo, sino la esencia lo que prevalece, es la experiencia adquirida mediante la otra persona, es el conocimiento nuevo y el acercamiento a Dios lo que le vuelve sublime:

La unidad con Dios o, mejor, la participación en lo divino, no es asunto de una vida inmortal después de la muerte, ni presupone la afirmación de un legislador celeste. Más bien, es participación en la vida eterna aquí y ahora. La inmortalidad, afirma Schleiermacher, no es otra cosa que <<hacerse uno con lo infinito en medio de la finitud y ser eterno en un instante>> (Safranski; 2011:129)

La unidad y la experiencia son vitales para la vida; una influye a la otra, a tal punto, que son necesarias para formar un complemento de la existencia misma, en el “ser” y la forma en cómo se desarrolla más allá de sí mismo. La experiencia trascendente, conjunto de existencia/esencia; la primera (existencia) depende mayor parte de la forma física del “ser” lo cual es un indicador de la vida que le precede a la composición del ente (esencia). Es la esencia es lo que trasciende a la existencia:

La noche trae la gran transformación, pero es también una noche del origen; de ella brota el ser. Es la oscuridad del reino de la tierra, donde germina la semilla, protegida todavía del sol. El reino de las raíces es oscuro como la noche (Safranski; 2011:111)

Como las “raíces” el alma del hombre se esconde en los rescoldos más profundos del alma en donde nace el sentido de la vida. Al referirse a la “transformación” es el

encuentro mismo del “ser” una comunión con la parte más íntima del humano. La oscuridad es la aproximación al conocimiento que en si es en acontecimiento único por el cual se llega a la propia esencia, es lo sagrado, un punto más elevado en donde la concepción del mundo es aparte, extensión de la existencia y el reflejo más álgido de Dios “Si lo sagrado es un mundo aparte, ¿Cómo podemos penetrarlo? Mediante lo que Kierkegaard llama el “salto”...” (Paz; 1986: 123) el “salto” por tanto es la manera en cómo se llega al otro “yo” en la búsqueda de ser más profundo que no sólo es un tema occidental, sino que en medio oriente se ha abordado de diversas maneras, pero no se puede abordar dicha realidad sin la existencia de un ente más elevado, dicho rebasamiento es la parte fundamental del entendimiento mismo. Ello mediante un símbolo que antes no era lumínico pero que adquiere estas propiedades, ya que tiene los tres niveles de luz antes propuestos en el primer cuadro (Lux, Lumen y Esplendor).

La expiración del cuerpo y la perpetuidad del ser son símbolos frecuentes en la literatura gótica, a tal punto que no se puede cuestionar la trascendencia existente en los personajes de la *gothic novel* (denominada así por Tzvetan Todorov) (Todorov, 2006) La novela gótica lleva al lector de lo místico a lo elevado, de lo grotesco a lo burdo, de manera inconsciente. Sus rasgos religiosos están impregnados de una filosofía *sublime* (Kant, 1946) No se puede desarraigar esta función que caracteriza a lo gótico, de tal manera que no se puede entender este tipo de literatura sin este rasgo habitual que se vuelve complejo y abstracto. Es la iluminación, la verdad absoluta, sucesión de la oscuridad, del negro al blanco, una lucha entre las virtudes y los antivalores del humano, bien y mal, que es una

disputa con la carne; la noche es donde se ocultan todos los miedos, el día es la respuesta, el final de todos los temores. En un principio el silencio es el continente de todas las grandes virtudes y las grandes pasiones del humano. Dios no se manifiesta en una forma corporal, sino como una respuesta para el alma, es de la misma manera que la estructura de la obra gótica impacta, se transforma y revela su magnificencia. Para empezar con el análisis en los tres niveles propuestos, *luz, umbra y penumbra* se deben tomar en cuenta los actantes planteados por Beristáin que están basados en Propp, Souriau y Greimas:<sup>5</sup>

Propp	Souriau	Greimas
1. Héroe	Fuerza temática orientada	Sujeto
2. Bien amado	Representante del bien deseado	Objeto
3. Donador	Árbitro atribuidor del Bien	Destinador
4. Mandador	Obtenedor virtual del bien	Destinatario
5. Ayudante	Auxilio	Adyuvante
6. Villano o agresor	Oponente	Oponente
7. Traidor	_____	_____

Los personajes de luz tienen tres niveles simbólicos; el objeto deseado o la bien amada –*Lux, Lumen, Esplendor*–. El primer nivel es el objeto lumínico, en este caso se puede hablar de mujeres en las obras románticas y del periodo gótico. Los

---

<sup>5</sup> Segundo cuadro: Niveles de los actantes, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 6.

personajes de luz se perciben con toda su perfección o su virtud, rodean desde su beldad que está impregnada de una blancura sublime. Se trata de personajes femeninos, doncellas o infantes. Dichos elementos estéticos se encuentran de manera álgida en la etapa de la inocencia inconmensurable. Esto en primera instancia se denomina *Lux*, porque el objeto luminoso es de tal magnitud que su muerte provoca un vacío. *Lumen* es lo que influye en los espacios, por lo regular son iglesias, o casas. Las mujeres u objetos tiernos de esta corriente literaria tienen en su esencia un aura que influye a todos lugares que les rodean, siendo así su papel equiparable con el del sol o la luminiscencia divina. Estos son los objetos que influyen: dan vida y alegría, tienen virtudes o fuerza espiritual y por su pureza. El *Esplendor* es la pujanza misma de la luz, pero no los dos niveles antes mencionados, sino que es una influencia en los otros objetos que reflejan o en este caso son los personajes que demuestran amor por los personajes, que son *Lux* y emiten su *Lumen*; estas mujeres son sublimes, es por su primera esencia que pueden influir dentro de los demás personajes y volverles indispensables, que a su muerte o partida provocan una catarsis que les vuelve divinas, pero su influencia sigue ejerciendo en los demás personajes un recuerdo o una vitalidad para seguir existiendo. La contemplación surge a partir de una estética, en este caso de la estética del arte de la luz (gótico). Para llegar a este punto se tiene que recrear algo natural, que en este caso tiene una cualidad de doble abstracto. Porque es la recreación de dos elementos, que son Dios (abstracto) y la mujer (abstracta) en el cual se idealizan ambas partes. A la muerte de la mujer se añade un elemento nuevo que es el abismo (muerte). La contemplación de la luz y el abismo tienen un sentido complementario, ya que mientras se contempla ese

espacio vacío se adquiere una nueva forma del alma. La transformación del personaje que está desde la umbra es elemental, tanto que se siente afrontado a la muerte, como se siente iluminado, debido a que la trascendencia es su fin último

En Turner, la *atracción del abismo* adquiere un lenguaje propio, culminando estéticamente un modo de sentir decisivo en el movimiento romántico, la vida es itinerario órfico, un <<descenso a los infiernos>> en búsqueda de la plenitud; en busca, en definitiva, del cielo. Infierno y cielo marchan a la par como imágenes simbólicas de los grandes procesos de contradicción: muerte y belleza, fin y nacimiento, destrucción y creación, dolor y placer... (Argullol, 2006: 103)

Ambos símbolos complementarios, en donde la lucha dual no es más que una reafirmación del “doble ser” —*doppelgänger*— queda manifiesto ante el dolor que causa la muerte pero que a su vez realmente es “una invocación a la vida” (Argullol,2006;103) esa vida no es manifiesto de la carnalidad humana, sino de un plano supra-terrenal que se manifiesta ya no en el esplendor, ni en el lumen, sino en la lux como punto manifiesto de sus superioridad estética. Son la luz contra la oscuridad, puntos conciliadores con la penumbra que transforma al “ser” que les contempla.

En las obras góticas las manifestaciones simbólicas se relacionan en un nivel semántico, tales como son la muerte y la vida, que se relacionan a su vez con la concepción del bien y el mal en el sentido de la trascendencia. La muerte es del cuerpo pero no del alma, el alma se libera de su prisión; lo profano y lo divino es una exaltación a la crítica a los sistemas racionalistas, la muerte representa el valor del cuerpo sobre el sentido biológico que les domina. “El individuo se hace

así esclavo inconsciente de la naturaleza en el momento en que sólo cree obedecer a sus propios deseos”. (Schopenhauer, 2007: 18) La muerte representa un sentido más profundo, llevado a la plurivalencia de la pérdida de un ser amado. Por lo regular en la literatura gótica los textos manejan la muerte de la mujer, o algún otro simbolismo que puede significar pureza, como es el caso de *Los Dualistas* de Bram Stoker.

Uno de los elementos más importantes en la literatura del siglo XIX es el eterno femenino: una mujer hermosa llena de virtudes que está en la flor de la juventud. Desde la biblia existen ejemplos como Eva, Judith, Deborah y su antagonista, Lilith, que representa el dominio femenino. En contraste se encuentra una cadena de mujeres frágiles, aprisionadas por su pasión como Isolda o Perséfone. En este momento se puede reflexionar sobre el papel de la muerte, ya que en la literatura del siglo XIX hay una serie de personajes femeninos que mueren, que son la combinación de tres figuras: Perséfone del mito griego sobre las estaciones del año, Ophelia de Shakespeare en *Hamlet*, y Charlotte, de *Goethe*, que es uno de los personajes principales de *Werther*.

Al percibir la realidad de un entorno, en especial del romanticismo que fundó Goethe, es necesario comprender el papel de las mujeres antes mencionadas, ya que existe una lucha constante: luz y oscuridad; virtud y vicio; amor y desamor. Empezando por el papel de Perséfone, que es una de las figuras simbólicas más emblemáticas, en donde los griegos explican el origen de las estaciones del año, el Dios Hades se enamora apasionadamente de ella, al punto de raptarla y llevarla al inframundo. Aunque ella no muere, un velo de desconsuelo se vuelca sobre sus

dominios, para pasar de la eterna primavera que ella representaba a las estaciones, convirtiendo su etapa de ausencia lo que conocemos como invierno.

Shakespeare crea a *Ophelia*, la muerta impasible, en la flor de su juventud, que se ha enamorado pero que permanece con un hálito de pureza y castidad. Por muchos ha sido representada de manera pictórica, como es el caso de Millais, Waterhouse y Cabanel. (Gibson, 2006) Aunque existen otra serie de representaciones, las de estos tres artistas pictóricos son las más importantes, rescatan el simbolismo principal que es el motivo del agua; esa pasividad que se refleja en su rostro otorga un aura angelical a la muerte, existe este contraste entre luz y oscuridad. Esa luz en la propia imagen de *Ophelia* y las tinieblas en el ambiente, profundidades anochecidas del agua que la mece tiernamente sin lastimar su inocencia, bien se tiene que recordar el poema “Ophélie” de Rimbaud:

|  
Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles  
La blanche Ophélie flotte comme un grand lys,  
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...  
- On entend dans les bois lointains des hallalis<sup>6</sup>. (Rimbaud, 1997: 35)

Uno de los poemas escritos sobre *Ophelia*, sin olvidar el poema de Juan Gelman, o de Villaespesa, los cuales rescatan la pasión que aborda dicha muerte, demuestran toda la piedad que desgarrar lo más íntimo de un recuerdo frágil.

En el caso de Charlotte o Lotte, en *Werther*, se exalta la caridad como un acto arrebatado, del cual es presa Werther, que explora su fin último, el suicidio, ya sea

---

<sup>6</sup> En la onda calma y negra donde duermen/ las estrellas, la blanca/ Ofelia flota como/ un gran lirio, acostada/ en sus velos larguísimos muy lentamente flota. Traducción: Aníbal Núñez y David Conte

por una razón poco comprensible o demasiado excitada. El papel de *Lotte* manifiesta esa suprema invitación a soñar, a buscar en cada parte de su alma una prueba del grande amor que el humano es capaz de sentir por la vida o por la muerte. Al no ver su deseo materializado en el acto sexual, Werther lo transforma en un acto sublime, del cual ya hablaba Schopenhauer:

Si la pérdida de la mujer amada, sea por obra de un rival o por la muerte, causa al amante apasionado un dolor que excede a todos los demás, es precisamente porque el dolor es de una naturaleza trascendente, y no le hiere sólo como individuo, sino como su *essentia aeterna*. (Schopenhauer, 2007:38)

Esto forma parte del éxtasis, la verdadera esencia de la pasión por Lotte es el no poder poseerla en un acto carnal; un sacrificio sublime tiene lugar como un intercambio de pasiones sostenidas en el alma. Ese deseo por tener en los brazos a una criatura perfecta.

La bella difunta, como se le denomina comúnmente, es una combinación de las tres mujeres ya antes mencionadas, son aquellas de las cuales habla Hoffmann en los “Elixires del Diablo”, es la representación más pura de la virtud, así mismo Elizabeth en “Frankenstein” de Mary W. Shelley, Mina en “Dracula” de Stoker, Calrimoda en *La muerta enamorada* de Gautier, Elvira de “El Monje” de M.G. Lewis, o los personajes ya bien afamados de Allan Poe –Berenice, Ligeila y Lenore– que conquistan la virtud de seres inmaculados. Un sueño sublime porque es más amado lo que se ausenta. El amor se vuelca en el recuerdo, el dolor de saber que se es amado.

¿Cuál es la diferencia entre monstruo y villano? La respuesta aparentemente más lógica o certera sería que el primero es creado, ya sea por un ente sobre natural o por un científico y en la trama es un impedimento para el héroe. El villano, por así denominarlo, es un sujeto que impide al héroe realizar sus hazañas, pero que a diferencia de su antagonista sobrenatural, tiene debilidades más humanas:

Monstruo <sup>7</sup>	Villano
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Son seres sobrenaturales, de índole mágica o científica.</li> <li>• Representan un tipo de conflicto, moral, espiritual o intelectual.</li> <li>• Son incomprensidos.</li> <li>• Mantiene una relación estrecha con el personaje principal, ya que puede ser su creador o del ente que depende para subsistir, también mantiene una relación conflictiva.</li> <li>• Tiene una serie de debilidades que demuestran una sensibilidad oculta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Son seres naturales, por lo regular tiene algún conflicto emocional.</li> <li>• Son la antítesis del héroe.</li> <li>• Tienen una doble careta.</li> <li>• La relación con el personaje es estrecha pero conflictiva.</li> <li>• Suele ocultar sus debilidades.</li> <li>• Ellos suelen estar rodeados de una serie de personajes que están vinculados con el héroe.</li> <li>• Soledad.</li> <li>• Baja autoestima.</li> <li>• Soberbia.</li> <li>• Inferioridad.</li> </ul>

<sup>7</sup> Tercer cuadro; Comparación Monstruo vs Villano.

<ul style="list-style-type: none"><li>• Se muestran tal cual son y pocas personas suelen acercarse a ellos sin miedo.</li><li>• Mantienen un nivel elevado de cordura.</li></ul>	
--	--

Los seres sobrenaturales son capaces de demostrar una sensibilidad innata, son mal comprendidos. Por su imagen grotesca o poco particular, resultan ser seres seductores con una gracia poco común, que sirve para hechizar a sus víctimas. Dentro de los “actantes” no hay un lugar determinado para ellos. Por lo cual resulta difícil definir su rol literario. Por ejemplo, el ya afamado personaje de Mary W. Shelley, creación de Víctor Von Frankenstein, un ente creado a partir de varios cadáveres; el engendro, por así denominarle, al encontrarse con su creador, es capaz de intercambiar palabras, de exponer motivos suficientes que exponen su vulnerabilidad. Cómo el hombre es capaz de retar a Dios, la criatura es capaz de cuestionar a su amo: “ –¿Cómo podré conmoveros? ¿No conseguirán mis suplicas que miréis con piedad a esta infeliz criatura que suplica nuestra benevolencia y vuestra compasión?” (Shelley, 138: 1997) Al demostrar una parte desconocida, el monstruo es capaz de estremecer a su propio creador, que no suponía que este ente tuviera una sensibilidad tan pura o que pidiera compasión. Así sigue la exposición de sus motivos, demostrando que gran parte de su ser es sensibilidad, pasión y sobre todo que es una víctima de las circunstancias.

Al demostrar su humanidad y cuestionar su existencia, se puede inferir una pregunta: ¿Cuál es el motivo por el cual fuimos creados? “El moderno Prometeo” expone de manera muy consciente el motivo de su existencia, ya sea por el temor que le demuestran los demás o porque nadie es capaz de ahondar en su alma. La imagen puede más que su propia sensibilidad. La soledad tiene una importancia particular para este personaje, pues la mayor parte de su desarrollo se encuentra dentro de los límites de la sociedad.

A diferencia de su antagonista, el villano es cruel e inhumano, se deja llevar por sus pasiones, es traicionero, busca su interés, sin fijarse en las consecuencias. Por ejemplo, en los dos monjes de las novelas correspondientes *The Monk* de Lewis y *Los elixires del Diablo* de E.T.A. Hoffmann, lo que ellos buscan realmente es seducir a una mujer llena representante de la *Lux*; sus pasiones son desdoradas y traicionan; la principal diferencia entre Medardo y Ambrosio es que el segundo muere sin una redención, porque es engañado y posee a su hermana sin saberlo, debido a que el facilitador fue en un principio su amante; tiene que considerarse al villano como un objeto oscuro que a diferencia del héroe no discurre dentro del mundo luminoso, sino que nace desde la oscuridad para dañar directamente a su adversario o evitar que llegue al objeto de su deseo, ya sea por amor propio o por rencillas que pesan en su alma. Medardo es perdonado, puesto que tiene un acto de fe en el último momento en que ve morir a su amada, se aprecia más como un acto sublime. El Villano busca destruir la felicidad de los demás, se envuelve en un manto de intrigas las cuales le llevan a su perdición, el

objeto de su deseo es poder poseer a la fuerza a los entes de luz, ya que son por sí mismos hermosos y sublimes, por su naturaleza lumínica.

Una de las principales características que existe en los monstruos es el amor, de alguna manera u otra es un rasgo definitorio para entender el comportamiento de dichos personajes; se tiene por ejemplo a *La Muerta Enamorada* de Théophile Gautier, “Dracula” de Stoker o “La Mandrágora” de Ewers, que son personajes enamorados que mantienen la idea del amor sublime ¿Por qué necesariamente tienen que ser seres que aman? En la literatura del romanticismo existe una sublimación del ser amado:

Nunca se encuentran en la naturaleza humana cualidades loables sin que al mismo tiempo las degeneraciones de las mismas no terminen... la cualidad de lo sublime terrible, cuando se hace completamente monstruoso, cae en lo extravagante. (Kant, 1946: 21)

Ciertamente esta cita no se refiere al monstruo, como tal se refiere a una actitud del humano, la perspectiva de lo “monstruoso” atañe a la sublimación del otro; de tal manera que los actos que comete el hombre por los seres que ama son dudables. Kant se referirá al monstruo como una exageración de los antivalores, esta visión se consagra de manera expedita en los personajes de la narrativa del romanticismo; si bien el ideal del este tipo de seres sobre naturales es desde tiempo remotos un ideal de crueldad, también son víctimas de las circunstancias, un ejemplo de esto es el propio Dracula ¿Cuántas veces no se ha tomado al papel del vampiro como un acto sexual? Uno de los actos más sublimes de *Dracula* es entregar su “vida” al hacer una cortada en su pecho para ofrecer su sangre; este acto en una interpretación religiosa se puede equiparar con el sacrificio de Jesús al decir a sus discípulos: “Tomad y bebed todos de él, porque éste es el cáliz de

mi Sangre, Sangre de la alianza nueva y eterna que será derramada por vosotros y por todos los hombres para el perdón de los pecados”. El acto de amor de este vampiro se puede comparar con el sacrificio que ofrece su antagonista: da la vida eterna a quien cree en él. Siendo estos los casos más conocidos dentro de la literatura, todo lo demás que se pueda decir ya está agotado. El monstruo es analizado desde el lado masculino ¿Qué ha sido del lado femenino? Ciertamente existe una serie de personajes femeninos que se les denomina como las *belle dame sans merci* y *femme fatale*, este tipo de personajes tienen dos características, la primera es que suelen ser crueles y despiadadas o tienden a la ternura, pero es aquella ternura de la cual es presa, una *bella difunta* como normalmente se le denominaría (Siruela, 2010: 41):

Un arquetipo turbio y tenebroso, que reúne en sí mismo todo el poder de seducción, vicio y voluptuosidad que desprende la fantasía masculina sobre la mujer, estrechamente unida a la inequívoca presencia de la muerte que es donde desembocan todas las pasiones despertadas por las vampiras...(Siruela, 2010: 41)

En la visión judeo-cristiana, el papel de la mujer ha sido de menor importancia, a tal grado que una de los mitos femeninos dentro de la cosmovisión judía ha sido recluida, Lilith. Este personaje particularmente es depreciado por negarse a obedecer el mandato divino, tiene poder sobre Adán que es su esposo. En contraste con sus predecesoras literarias, suelen ser personajes que se contraponen a los valores del entorno patriarcal, por ejemplo “Carmilla” de Le Fanu, *La muerta enamorada* de Gautier, *La metamorfosis del Vampiro* de Baudelaire y “La mandrágora” de Ewers –A excepción de la obra de Ewers todas son vampiras –¿Qué tienen en común estas obras?

- Son seres sobrenaturales.
- Son apasionadas, excitantes y se contraponen al poder patriarcal.
- Se vuelven bellas difuntas.

Dentro del poema de *Baudelaire* se puede leer la voz de este ente:

*Tengo los labios húmedos y conozco la ciencia  
de olvidar en el fondo de un lecho la conciencia.  
Seco todos los llantos con mis senos triunfantes,  
reír hago a los viejos con risas infantiles.  
¡Y para quien me vea desnuda y sin mis velos  
soy la luna y el sol, las estrellas y el cielo!  
Soy, mi querido sabio, tan erudita en goces...  
(Baudelaire, 2010:207)*

Como se puede apreciar en estas letras “prohibidas”, el autor resume en hechos poéticos lo que es un vampiro, adquiriendo un halito de seducción mortal; se puede percibir una sensación sutil que va hacia lo sublime; la exquisitez de la seducción es propia de los seres sobrenaturales. Carmilla demuestra ser una criatura vulnerable: “Querida, querida mía - murmuró -Yo vivo en ti y tú morirás por mí. Te amo tanto...” (Le Fanu, 2010: 245) Los actos de amor, de los que ya se ha hablado, tienen una fuerza tal que son el verdadero pretexto de la narración. Ciertamente este amor lésbico entre Carmilla y su anfitriona acaba en tragedia, ya que no se consuma ¿A causa de qué? Ciertamente a causa de los prejuicios morales que imperan en la obra. Lo mismo pasa en *La Muerta enamorada* de Gautier, por el amor de Romualdo por Clarimoda, ella se enamora de él, ella se presenta como una especie de divinidad que “La encantadora destacaba del fondo sombrío como una revelación angélica”. (Gautier, 1999: 54) En esta obra se llega a consumir el acto sexual. Ella en su amor no es capaz de acabar con la vida de su amado. En un acto de piedad hacia el amor que siente sacrifica su vida, se

entrega, no puede matarle, ya le considera su Dios, de él toma apenas un poco de su vida para que la de ella no tenga que extinguirse. “Duerme, mi único bien; duerme mi dios, mi niño. No te haré daño, sólo cogeré de tu vida lo imprescindible para que la mía no se apague. Si no te amara tanto...” (Gautier, 1999: 88) Este amor tan profano y tan sagrado como los anteriores ejemplos son mal vistos, ciertamente, porque no es un amor natural, es una relación con un clérigo. Ella muere no por falta de amor de él, sino por la intervención de otro personaje... La pasión se ve extinguida, aunque realmente Romualdo no quiere separarse de ella, y prevalece en su memoria muchos años después.

Por último se encuentra La mandrágora, esta obra tiene una mención especial ya que es del siglo XX. Para comprender un poco más de esta obra se tiene que comenzar por el título:

Según la leyenda, [la mandrágora] crecía bajo las orcas del esperma de los ahorcados y sólo podía extraerse del suelo observando especiales medidas de precaución... al ser arrancada profería un grito escalofriante y mortífero...(Biedermann, 2009: 290)

Esta raíz mágica contiene una parábola del conocimiento del hombre y la naturaleza; como es de carácter femenino se le puede relacionar fácilmente con la brujería. En dicha obra se aprecia una comparación metafórica con una obra antes mencionada, *Frankenstein* ¿Por qué tendrían que relacionarse tales obras? Pues los dos entes son resultado de un experimento, en las dos obras se juega a ser Dios, con resultados son catastróficos. Pero a diferencia del monstruo creado de muertos y que suele ser rechazado por la sociedad, la mandrágora es aceptada por todos; tiene una belleza que es extraordinaria y es creada por inseminación artificial. El acto mágico y el acto científico están ligados de manera íntima. Frank

Braun y Alraune – Alraune significa mandrágora (vocablo alemán) – permanecen separados casi toda la obra, aunque saben de la existencia del otro. El arribo de Frank es de suma importancia, ya que él es el verdadero amo de la mandrágora, él tuvo la idea de su génesis; entre ellos se deja sentir el idilio que va desde la pasión a la destrucción. A diferencia de sus antecesores, a Frank no le roba la vida, los otros mueren y su amado es quien le roba la vida, quien la posee y le hace sentir amor, el mismo que la creó la destruye. En los casos revisados, el monstruo tiene una doble función, la de infringir miedo y pasión, ya sea por su imagen horripilante, o por su forma de percibir la realidad. Todos ellos son presa de la incompreensión social, son siempre son destruidos.

Existe un cúmulo de representantes masculinos –*héroes*– dentro de la obra decimonónica. Son en gran medida entes afligidos que al evocar los tiernos besos de su amada recuerdan el cruel contraste entre el ataúd o la tumba que son objetos fríos, rígidos y sombríos – parte del trágico destino de sus amadas– que rivalizan con las virtudes mismas de las mujeres designadas: de piel clara, suave, con un tono cálido. Exaltan la pasión que sienten estos individuos hacia estas féminas sublimes, que de cierta manera tienen un roce con lo divino. Tendría que hablarse de las mujeres como la perfección más sutil de la cual Dios es su cómplice más próximo, ante ellas no se tiene ningún poder, hasta Severino de *La Venus de las pieles* de Leopold Von Sacher-Masoch cae en el encanto de una *Dominatrix (Wanda)*. El *ultrasensualismo* o el amor desenfrenado son parte de un mismo individuo. A ese grado todos los seres masculinos en este tipo de obras son esclavos voluntarios, a diferencia de los demás. Severino busca el dolor físico,

es un reflejo del sufrimiento por no poder dominar a Wanda, su amada. Medardo, Jonathan Harker, Víctor Von Frankenstein, etcétera... sufren porque sus amadas han muerto, volviéndose en un objeto de culto por lo cual su misma pasión los hace seres sombríos. Toda la pasión que se siente por los seres amados es un acto sublime. Su muerte implica un deseo desbordado. El acto de morir se puede interpretar de dos maneras. La primera forma es una especie de tormento eterno, la segunda forma es un acto liberador, la muerte del personaje femenino implica paz. En comparación el hombre que muere no cumple esa función, su papel es más fuerte. Este al igual que el monstruo es un personaje de *penumbra* debido a que persigue un objeto luminoso —se puede denominar amor, que provoca un ente femenino o de alguna otra naturaleza—. A su vez se puede identificar a este personaje como el *héroe*, dentro de la escala de los actantes propuestos por Propp, Souriau, y Greimas. Este objeto de deseo que a su vez es una conformación sentimental también se ve opuesta por las pasiones buenas o malas que el héroe posee, ya que está ubicado dentro de un rango más humano y es lo que hace destacar sus virtudes o llenarse de rencores.

### **3. El gótico en la postmodernidad: desarrollo musical y simbólico**

#### **3.1. Orígenes y características del movimiento gótico**

Después de haber revisado todo lo perteneciente a la edad media y el simbolismo de los siglos XVIII y XIX, en conjunto con su evolución relativa a la literatura, se concluye que lo gótico es una de las corrientes que más influencia ha ejercido en la cultura occidental. Existe una brecha importante para llegar a la postmodernidad, pero se tiene que hablar de tres momentos específicos, que son un nexo importante hasta la década de 1980 y que comienzan a principios de siglo XX: la Primera y la Segunda Guerra Mundial, y la Guerra Fría ¿Por qué incluir estas tres etapas? Por el hecho de que el romanticismo ejerce una gran influencia dentro de esos tres momentos históricos, iniciando por la influencia de la política racial, social y económica iniciada por los escritos de Marx en el siglo XIX, y que a su vez están influidos por las ideas de Heine: Safranski refiere sobre Jünger una idea generalizada de la primera guerra mundial:

También puede producir una transformación dramática. Se quema el confort material y espiritual de una civilización, y queda el núcleo endurecido de la persona, que ya no se engaña con ficciones y a la que ya no se le puede disimular nada. (*Safranski, 20011: 296*)

Las guerras implican la transformación en las sociedades en las que se desarrollan, este momento histórico que comprende de 1914 a 1918 crea un vacío generacional. Es necesario hablar del verano de 1920 que tiene origen en Erzgebirge, donde comienza una marcha, fue un gran carnaval donde las artes eran parte de los principales motivos aunados con la libertad de la juventud alemana, donde todavía la influencia romántica tiene un gran auge. Esta marcha posterior a la primera guerra mundial es un parteaguas generacional, que influyó a

la generación venidera, en la cual recaería la segunda guerra mundial. A la par de esta etapa se gestaría el próximo gobierno alemán. Hitler tiene un poder considerable dentro de la política alemana y su mandato desemboca precisamente en la Segunda Guerra Mundial. El ideal romántico se basa en las doctrinas nietzscheanas, en la voluntad del *superhombre*, que fue una interpretación devastadora para una generación que sufrió los estragos de dos guerras; se destruyó la mitad de un continente. La Guerra Fría, por su parte, comienza a finales de la Segunda Guerra Mundial (1946) y termina con la caída del muro de Berlín (1989). Es en esta etapa cuando surge el denominado Rock gótico, que surgió en 1979 –*Gothic Rock*–; su origen está radicado principalmente en las películas basadas en películas del expresionismo alemán: *Metrópolis* de Frintz Lang, *Nosferatu de Murnau*, *Fausto de Murnau*, *Das Kabinett des Dr. Caligari* de Robert Wiene, *The Man Who Laughs* de Paul Leni, *The Cat and the Canary* de Paul Leni. Existe la influencia del cine norteamericano e inglés, por ejemplo: *London After Midnight* de Tod Browning, *Dracula* de Tod Browning, *Frankenstein* de James Whale, *The Phantom of the Opera* de Ropert Julian, etcétera... Es pertinente mencionar la existencia de filmes basados en escritos de Edgar Allan Poe como: *The Raven*, *The Black Cat*, *The Fall Of House of Usher*, entre otros; cabe destacar que los filmes están inspirados en escritores del romanticismo tanto Inglés como alemán: Mary W. Shelley, Bram Stoker, Goethe y Gaston Leroux, por mencionar algunos.

El caso más emblemático de estas influencias en el rock gótico es el de la canción “Bela Lugosi’s Dead” de la banda inglesa Bauhaus, que se inspira en el filme de

Tod Browning, *Dracula* de 1931. Esta banda surgió a finales de la década del 70, tuvo influencia de la tendencia *Glam* de David Bowie y de la banda *post-punk* Joy Division. El logo y el nombre de la banda Bauhaus hace referencia al movimiento arquitectónico alemán:

El prematuro suicidio a los 23 años de su carismático vocalista Ian Curtis aumentó su popularidad, pese a que no llegaron a participar en la escena gótica de los 80. Sus letras depresivas, la convulsiva y epiléptica forma de bailar y su poesía maldita mezcla de Burroughs, Ballard, Morrison y Bowie, serían imitadas posteriormente (Arenas, 2010: 107)

La influencia poética que tiene Joy Division es determinante para poder comprender el sonido lento y atormentado de las bandas de este género, posteriormente denominado gótico, aunque realmente ellos no se denominarán así. La primera designación para este género surge a partir de 1983, cinco años después de haber grabado la emblemática canción “Bela Lugosi’s Dead”

Pero Bauhaus era el arquetipo de la banda gótica, tanto musicalmente como por su *look* letras y estilo. Era el anteproyecto visual y musical para una generación de grupos, elaborado a partir de películas de horror expresionista alemán como *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920) y *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Graunes*, F.W. Murnau, 1922). (Arenas, 2010: 107)

Toda la imaginería que se desarrolló en esos momentos sirvió para que no sólo se tuviera influencia directa del cine, sino que ahora también se adoptaba a uno de los personajes principales de la literatura gótica, el vampiro, tanto en la vestimenta basada en el expresionismo, como en el toque andrógino y elegante, en conjunto con las tendencias estilísticas que exigían una compatibilidad con los temas lúgubres, basados en *Dracula* de Bram Stoker. No se tenía un nombre consolidado para este movimiento hasta el éxito comercial de dos bandas: Sex Gang Children y Southern Death Cult:

En esos momentos empezó a sonar el término “gótico” para describir la nueva música y los grupos que estaba surgiendo...el cantante de los UK Decay comentaba en una entrevista de 1981: “de alguna manera nuestras letras están basadas en el sexo y la muerte, en lo místico; en Inglaterra eso lo describimos como *gótico*”. (Arenas, 2010: 109)

Una de las principales bandas que es determinante para el contexto gótico estadounidense es Christian Death, que como tal no se conoce como *Gothic Rock*, sino como *Death Rock*. “En octubre de 1979 se gestó Christian Death... La novel agrupación se basó en el nombre del famoso diseñador de modas Christian Dior... Fueron muchas y extremadamente diversas las influencias que Rozz manifestó en las distintas etapas de su vida: André Bretón y Rimbaud, Duchamp y Lautremont en la literatura.” (Drack, 2007: 21) Tanto en los estilos literarios como cinematográficos se ve una tendencia hacia los temas oscuros, y no sólo en la primera oleada, sino en las posteriores que llevan referencias aún más marcadas que en la primera etapa de desarrollo de lo gótico en la modernidad, si bien se tiene que entender a la sociedad moderna ya contextualizada en la primera parte. No sólo se trata de concretar una identidad, sino que también se busca individualidad ¿Es un sujeto que quiere expresar una realidad disyuntiva mediante una manifestación contracultural? En su libro *La era del vacío* de Gilles Lipovetsky explica el papel trascendente de los medios de comunicación que ya no sólo tratan de impactar a nivel de conocimiento, pues al masificar información el individuo en lugar de formar una gran comunidad se va contrayendo hasta ser parte del fenómeno denominado como *narciso*<sup>8</sup>:

---

<sup>8</sup> Del mito griego Narciso, que a su vez refiere al auto enamoramiento y que sólo se puede amar a sí mismo.

Marginales, desertores, jóvenes huelguistas radicales son aún <<románticos>> o salvajes, su desierto caliente está hecho a imagen y semejanza de su desesperación y de su furia de vivir de otra manera (*Lipovestky*, 2010: 44)

Desde la perspectiva de la postmodernidad y las ideas de Nietzsche, el nihilismo es la única alternativa. Esto es un factor determinante para comprender el quid social predominante que a su vez se vuelve salvaje y llena de vacío, así se intenta abrir una posibilidad de ser “diferente”; el *nuevo narciso* juega un papel de individualización extrema, se tiene que reconocer una nueva disertación de una comunidad donde sus individuos tratan de ser diferentes a la correspondencia social, crean un sistema y un lenguaje que los incluye en una nueva personificación del vacío:

The performance of this song, and indeed much of the band’s set, contained most of the distinctive themes which still pervade the goth scene, from macabre funereal musical tone and tempo, to lyrical references to the undead, to deepvoiced eerie vocals, to a dark twisted form of androgyny in the appearance of the band and most of its following. (*Hodkison*, 2002: 36)

La absorción de elementos tanto estilísticos como estéticos por parte de una corriente literaria, que está basada en *el Gothic Revival*, no se separa de dichos momentos históricos para dejarles aislados. Desde la percepción del simbolismo no sólo se determina la música sino una vestimenta, como factor de identificación, trata de ser *anti comercial*; su evolución requiere una apertura a medios masivos, también se refleja en todas la derivaciones estilísticas que se conocen, como lo son desde su origen: Post punk, Gothic Rock, Death Rock, EBM, Dark Wave, New

Wave, Industrial, Dark Ambient, Gothic Ambient, Gothabilly, Gothic metal y etcétera.

En el gótico existe una compatibilidad de símbolos en tres niveles: *lux*, *umbra* y *penumbra*. El primer nivel es el sonido de la música que se liga a una parte oscura: sonidos lúgubres, mortuorios e inquietantes. El segundo el nivel es el de la vestimenta, que está ligada a la penumbra, existe una selección de colores: rojo, negro, blanco y purpura. Los aditamentos que en su mayoría son cruces, ataúdes, arañas y maquillaje que representan un lado carnal como la muerte, se subliman con el color blanco que simboliza la trascendencia. El tercer nivel y donde se puede hablar de una doble significación, no sólo son los nombres de las bandas, sino de las temáticas en las letras y son el factor determinante para que exista o no un gótico, hacen referencia directa a un símbolo cristiano, literario o cinematográfico, ligado a lo gótico como, por ejemplo: Sopor Aeternus, The Fall of the House of Usher, Lake of tears, My Dying Bride, Morticia y los decrepitos, Sisters of Mercy, The Cure, por mencionar algunas. En las letras de las canciones es donde existen los tres niveles mencionados, pero eso se verá en el capítulo siguiente. Ya que no se trata de un valor sólo estilístico, sino estético.

### 3.2. El movimiento gótico en México

Para referirse a un movimiento contracultural de esta índole en México, tenemos que hacer referencia a cuatro lugares principalmente, Baja California Norte (Tijuana), Jalisco (Guadalajara), el Distrito Federal y Nuevo León (Monterrey) en donde se puede percibir en mayor medida una influencia –en los casos de los estados del norte– de Estados Unidos. Es un caso especial el del Distrito Federal, donde se ejerce una mayor influencia de bandas Inglesas. A diferencia de la escena europea, la escena mexicana está conformada de un aparato crítico empírico que no ha sido separado de la visión generalizada del gótico mexicano. Es en este punto donde se puede notar la falta de información, ya que no se generan estudios relevantes para comprender la escena nacional. Aparentemente se habla de una escena por estados: los del centro del país se refugian en el Distrito Federal; en el poniente se tiene a Guadalajara; y en el norte se tiene a dos puntos importantes que son: Tijuana y Monterrey, donde los eventos masivos referentes a este movimiento cultural son de mayor relevancia. En el apartado anterior se habló de la influencia que generaron las dos Guerras Mundiales y la Guerra Fría en el entorno europeo para la gestación de la música gótica en Inglaterra; en México, en cambio, no hay antecedentes de esta naturaleza. En los estados antes mencionados parece haber algunos rasgos que Arthur Alan Gore denomina como “momentos” –en la revista *Gótica*, edición especial, sobre Bandas Nacionales de año en 2008. No pasa de ser una compilación de breves anécdotas de fiestas “oscuras” en donde bandas como El Clan, Maldoror, Santa Sabina, Caifanes, La Divina Comedia, Cenobita y La concepción de la Luna, por mencionar sólo algunas, contaban con influencia Inglesa –entre las que más se

menciona; The Cure—. Se germinaba así un movimiento contracultural relevante dentro de un círculo cerrado, *underground*; no sólo se veía la formación de música sino de toda una serie comercial, donde los accesorios y los fanzines fueron determinantes para su consolidación, que sólo quedó en el recuerdo de un momento en donde la juventud mexicana demandaba una identidad alejada de los estereotipos nacionalistas. Esto lleva a la apertura de ciertos bares de difusión del mismo género, como lo son El Real Under, El Circo Volador y Dada X. Uno de los ejemplos emblemáticos de Guadalajara es el de las bandas llamadas Hocico y Fórceps.

Bandas que pocas veces son mencionadas, son Casino Shanghai, Size, Dangerous Rythm y The Casuals, estas bandas marcan la escena nacional; son las primeras en hacer *synthpop*, la etapa en que se desarrollan es del año 1978 a 1985. La primera banda que saca un disco es Size, que se conformó en 1978 y posteriormente se formó Casino Shanghai (CS): dichas bandas están conformadas en su mayoría por los mismos integrantes. Size está vinculada con la escena post punk; CS introduce una de las nuevas variantes de la música electrónica, que está en su mayor punto de apogeo en Europa y que tiene claras influencias de la literatura del siglo XIX. Estas bandas forman un sector mucho más reducido aún que las bandas que tienen letras en español y que son posteriores a ellas. CS ha dejado el legado de un álbum, todo surge por la influencia de Illy Bleending que es considerado como el primer punk en México. El contexto social de estas bandas es diferente, ya que no se genera en las colonias populares de la ciudad de México, sino que se sitúa en colonias como Polanco;

son denominados de formas peyorativas en documentales y notas periodísticas como "Fresas de Polanco".

Aunque en los últimos años el movimiento gótico ha tenido una aceptación visible dentro de los círculos sociales mexicanos, cabe destacar que también se nota una desinformación en torno a todo lo que es el movimiento gótico. A pesar del tiempo que ha pasado desde finales de la década del 80 hasta esta segunda década del siglo XXI, no se ha generado una identidad como movimiento contracultural. A diferencia de la escena europea y estadounidense, que tienen varios festivales góticos como WGT, Mera Luna o Semana Oscura de Madrid –y que también cuentan con publicaciones de los mismos festivales, ya sea en revistas o libros especializados sobre el tema–, en México se tiene festivales pero a menor escala, e intentos fallidos como lo son El Viva Glam, El festival oscuro y el ya desaparecido Mandrágora Fest. Una de las características esenciales es la adaptación de elementos prehispánicos o de elementos como el culto a la muerte de corte mexicano.

## **4. – Análisis**

### **4.1.- Letras de canciones de bandas de rock consideradas góticas**

La selección de las siguientes bandas está fundamentada principalmente en la influencia que ejercen ya sea en el extranjero o dentro del país. Cabe aclarar que, tanto en este apartado como en la segunda sección del apartado anterior, se puede notar una carencia importante de información, debido a que las fuentes citadas –en su mayor parte magazines– son documentos de poca argumentación, con fuentes especulativas y en muchos casos se encuentra más información de algunas bandas que de otras, con datos de patente desigualdad, también se ha tenido que recurrir a la especulación y reorganización de información fragmentada, las letras extranjeras son necesarias para entender cómo se manejan los paradigmas nacionales, para así tener una mejor interpretación de las letras, de los símbolos y sus contextos, de la funcionabilidad estética a la cual son inherentes. Esto es una interpretación desde un punto de vista latinoamericano, tratando de entender los factores comunes y los vasos comunicantes en dichos extremos culturales.

## 4.2.- Bandas extranjeras

Inglaterra:

**Bauhaus:** Es una de la primera banda, considerada dentro del rock como gótica, se tiene que tomar en cuenta que sus influencias van desde: *Wendy Carlos, David Bowie, Joy División* y el cine norteamericano en especial a *Tod Browning con Dracula*, es de ahí de donde se inspira su canción más relevante, *Bela Lugosi's dead* la cual dio origen al género gótico actual; se remontan a finales de la década de 1970 y actualmente se encuentra desintegrada, el nombre de su banda surge en honor al estilo arquitectónico alemán. En su haber existen aproximadamente 12 discos.

Integrantes:

- *Peter Murphy*
- *Daniel Ash*
- *David J*
- *Kevin Haskins*

Canciones incluidas:

- *Stigmata Martyr*
- *God in an alcove*
- *Who Kiled Mr. Moonlight*

**Sisters of Mercy:** Banda de originaria de *Leeds*, a principios de la década de 1980, el origen de su nombre se remonta a una noticia aparecida en un periódico

que decía “*Man Found dead in Sisters of Mercy convent*” grabaron 4 discos y se desintegraron aproximadamente en 1993:

Integrantes:

- *Andrew Eldrich*
- *Patricia Morrison*
- *Crhis Cathalyst*
- *Ben Christo*
- *Doktor Avalanche* (máquina de percusiones)

Canciones incluidas:

- *Marian*
- *Under the Gun*
- *Lights*

Alemania - Rusia:

**Sopor Aeternus:** Su primer demo se grabó en 1989, aunque no se conoce el origen de esta banda, se tiene la idea que puede ser Rusa o Alemana, lo único que se sabe con certeza es que tiene influencia de la literatura gótica, en especial de *Allan Poe*, el nombre que adopta el vocalista *Anna Barney* está inspirado en el nombre del personaje de *Feast of Blood* del autor *James Malcom Raymer* llamado *Barney* el vampiro, en sus canciones tiene un claro contenido hermético, inspirado en su mayor parte por símbolos alquímicos, eso se puede apreciar desde el logo que representa a dicho solista. Comúnmente realiza sus ensambles con una banda alterna que se llama *The Ensemble of Shadows* y una vocalista alterna llamada *Nenia C'alladhan*. En su haber han grabado aproximadamente 20 discos.

Integrantes:

- *Anna Barney (Sopor Aeternus)*
- *The Emseble of Shadows*
- *Nenia C'alladhan*

Canciones:

- *Baptisma*
- *Dead Souls*
- *The Skeletal Garden*

Francia:

***The chants of Maldoror***. Al referirse a esta banda, se tiene que referir inevitablemente del libro del poeta francés *Francois Ducasse o le Comte Lautréamont*, Los Cantos de Maldoror, son una banda surgida de la segunda oleada de lo gótico; se desarrollan en Francia. Cuenta con tres discos y están activos desde 1994.

Integrantes:

- Adolphe
- Echo
- David
- Loren

Canciones:

- Reunion And Death
- The baptism of the dead
- Post Mortem

Estados Unidos de Norte América:

**Christian Death:** Sin duda una de las bandas más emblemáticas del *Deathrock*, sin esta banda al no se puede referir de un estilo musical gótico en Norte América al igual que la banda inglesa esta se conforma en el mismo año, la diferencia es que esta radicaba en California, tenían relación directa con la banda *Mephisto Walz*.

Integrantes:

- Rozz Williams
- Eva O.
- Rikk Agnew

Canciones:

- Desperate Hell
- Skeleton kiss
- Spiritual Cramp
- 

#### **4.3.- Bandas mexicanas:**

**Hocico:** originarios de Guadalajara, perteneciente al género Electro Dark, se inician en 1989, a pesar de ser un ejemplo claro del desarrollo en lo gótico mexicano, tiene mayor relevancia en países europeos, lugar donde sus producciones son realizadas.

Integrantes:

- Erk Aicrag
- Rasco Agroyam

Canciones:

- La gloria del odio

**Maldoror:** De manera obvia, el nombre de esta banda es originario del ya bien conocido libro, Los Cantos de Maldoror, sólo cuentan con un demo el cual se llama Canto primero, actualmente ya está desintegrada. Su origen se remonta a principio de la década de 1990 en la ciudad de México.

Canciones:

- Dolor Arcano
- Nahual
- Señales a la Cruz

**El clan:** del año 1991, esta banda tiene dos etapas que es la génesis, y separación que se cuenta como la primera y la segunda es la de su reintegración con nuevo vocalista, son de la ciudad de México.

Integrantes:

- Raúl Zavala
- Guillermo Clemente
- Iván Salinas
- Ricardo Lassada

Canciones:

- Odio

- Cavarria
- Sin sentir

**Lahylat:** esta agrupación se encuentra activa desde 1998, y en 2003 graban su primer E.P. el estilo que tocan está enfocado en su mayor medida al metal sinfónico, de la ciudad de México.

Integrantes:

- Guillermo Ignhez
- Arjum Kama
- Lord Nekronocturnal
- Edgar Kabrakan
- Wolf Gang

Canciones:

- Noviembre
- Las hadas
- Reflexiones

**La concepción de la luna:** Banda aparentemente del D.F. Iniciada en la década de 1990, aún vigentes, con dos producciones discográficas, es una de las bandas más influyentes dentro del rock *underground* en México.

Integrantes:

- Edson
- Mono,

- Maruri
- Roberto

Canciones:

- Berenice
- Corazón negro
- Reencarnación

#### **4.3.- Letras de bandas extranjeras**

En el marco de la literatura gótica y del romanticismo existe una tendencia a hablar del dolor que, mediante el amor, significa un acto de redención; el dueño de esos sentimientos se entrega de manera inexpugnable a la gracia de Dios. Existen rasgos de luz y oscuridad: como la gracia divina, el amor, la ternura, el acto sexual sin consumir o la trascendencia espiritual; la sinécdoque es un valor suplementario para la interpretación de los papeles que representan dichos personajes, ya que no se habla de actores sino de objetos, momentos y movimientos que las canciones imponen en los objetos de oscuridad como la muerte, la noche, la carnalidad, el odio y la negación a la idea de Dios. Éstas son el contrapeso a las figuras antes mencionadas que pretenden explorar la perversidad del hombre. La contemplación se vincula con diversas religiones; no es un hecho aislado exclusivo de concepciones asiáticas u occidentales. Los preceptos permanentes de Dios, como un ente abstracto, impactan de manera

directa en la percepción de la realidad pero siempre de manera individual, no es sólo una idea del mundo, sino del “yo” que puede evolucionar o retroceder, debido a que se trata de un descubrimiento más allá de lo evidente. La filosofía medieval, enfocada en la construcción de catedrales de estilo gótico, pretendía provocar un estado extático; primero por el impacto que se tenía al ver la nave exterior, y la interna, con efectos de luz que no sólo eran para poder iluminar a la estructura aislada que estaba ornamentada con motivos: animales, florales o fantásticos, representación de virtudes o corrupción del cuerpo y alma.

El humano tiene la capacidad de interpretar la realidad mediante diversas formas de los cuales se pueden dividir en reales y no reales. Los indicios literarios son una representación de la realidad, ningún tipo de arte por más aproximado que sea es real, sino que es una imitación de la realidad, no son sólo palabras, sino que se forman a partir de símbolos los cuales indican significados diversos que confrontan al espectador; en el caso de la literatura no es diferente. Las formas semánticas - sintácticas conforman a un “universo” el cual puede ser interpretado a partir de la “unidad” que esta explícita en la función que se forma a partir de indicios temporales, semánticos, espaciales, temáticos, estructurales y discursivos. El texto no está libre de las significaciones múltiples; tampoco ninguna obra de arte, sino que las interpretaciones enriquecen el significado primario de lo expuesto “Por eso, negar universalmente la connotación es abolir el *valor* diferencial de los textos, negarse a definir el aparato específico (poético y crítico a la vez) de los textos legibles, es equiparar el texto al texto-límite.” (Barthes, 2011:17) por tanto el texto es el continente del significado que no es la parte

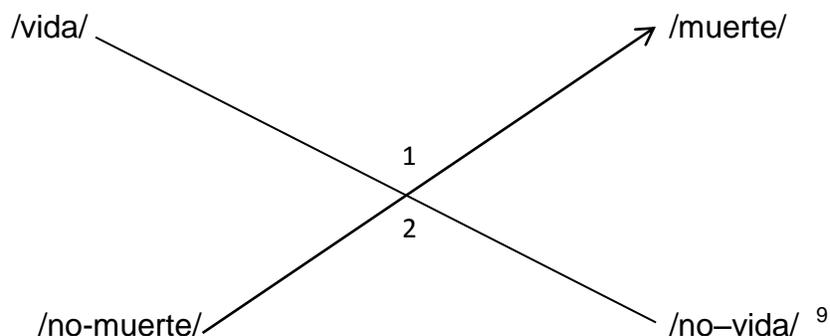
primaria sino que “permite al texto funcionar como un juego en que un sistema remite a otro según las necesidades de una cierta *ilusión*.” (Barthes,2011:18) de otra manera se enfrenta a un hito de interpretación en donde la “ilusión” es parte de la significación que está sujeta a la interpretación de un lector primario que está sujeto a lo que el autor plasma en palabras, dichas impresiones tienen indicios en la realidad, la cual queda transformada en una interpretación subjetiva de quien logra acercar mediante su experiencia vital a los lectores que también interpretaran desde su vitalidad el contenido de las obras a las que se enfrentan, dependiendo desde la edad, el contextos social, económico y cultural por tanto:

Las justificaciones teóricas de esta dimisión pueden asumir diversas formas. Se insistirá, por ejemplo, en la unidad de cada texto, que constituye un universo por sí solo y se postulará la necesidad de construir una gramática para cada uno. (Greimas, 1983:17)

Dicho orden no es gratuito, depende en mayor medida de su unidad está implícita, por lo tanto el lector debe de afrontarse a esa estructura.

La búsqueda de un rol temático dentro de las canciones es vital para el entendimiento de los textos, ya que es el hilo conductor de la tesis, en todos los niveles, ya sea: estético, histórico y teórico. La búsqueda y el sentido de la tesis principal es la trascendencia, por tanto debe de entenderse desde un punto de vista de estados /físicos/ y /no físicos/, la relación con dichos elementos no es gratuita ya que la presencia de un cuerpo es relacionada a factores comunes como la carnalidad. Caso contrario al perecer el cuerpo para poder mantener un recuerdo recurrente y nítido de la persona en cuestión, esta se vuelve trascendente

entonces ya no es por sí misma, sino que significa más allá de su propio ser; el modelo de Greimas ayuda a interpretar diversos entornos en los que el texto puede ser analizado que no son concluyentes por si mismos sino que son conductores para el entendimiento del texto en cuestión; no sólo se tiene una parte física de las representaciones del entorno, sino que hacen de lo no perceptible; algo que se expone que no sólo es parte de la concreción y coherencia del texto sino que buscan elementos significativos que “presenta una organización multiplana” (Greimas, 1983: 36) se entiende que no sólo exponen elementos yuxtapuestos a la disposición formal del texto, sino que se centra en el fin último de lo no expuesto; diversos factores, un elemento y el sentido primario no es el sentido real, sino que es el continente de diversas interpretaciones que interactúan con el lector:



El decir que algo no está muerto quiere decir que está vivo, he implica una serie de acontecimientos que son una serie de resultados de dicho estado. Por tanto el estado en que se involucra a la esencia y no al ser muerto implica a un estado de

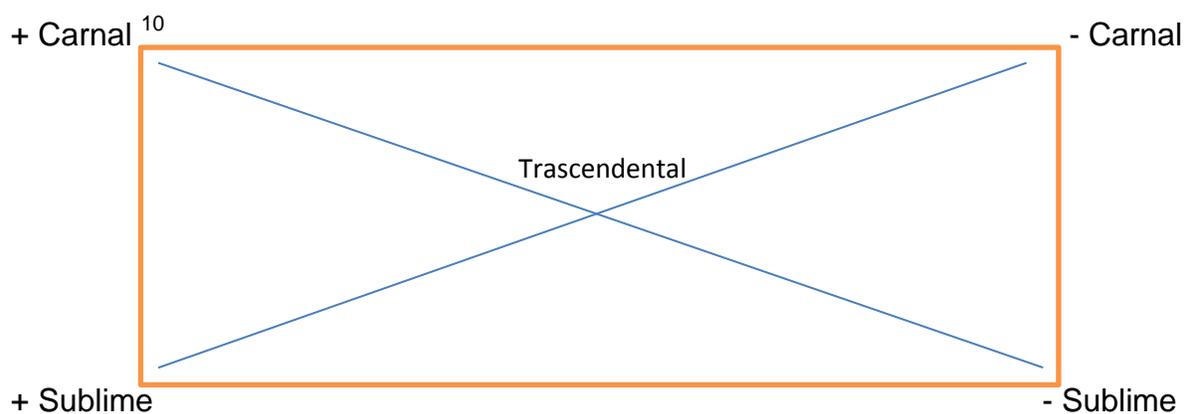
---

<sup>9</sup> Cuarto cuadro “Roles temáticos de Greimas”

/no-vida/, no es un estado de transición, es un estado posterior a la muerte misma en que los actos de la vida influyen de manera contundente para poder ser /+ trascendente/ o / - trascendente/.

Teniendo en cuenta el resurgimiento de una estética neogótica en el siglo XVIII y el surgimiento del prerromanticismo en la misma época, Horace Walpole plantea un anhelo hacia épocas pasadas y en especial a la edad media que, en conjunto con las ideas de Herder, genera el desarrollo de una estética basada en la contemplación; posteriormente se vincula con la interpretación de los personajes del romanticismo. La contemplación se basa en objetos abstractos o en objetos físicos pero no necesariamente vivos. En las personas se busca la virtud, debido a que la parte física no es la que predetermina el impacto en personas que le rodean. La belleza y su carácter no táctil es lo que transforma la visión del mundo. Sea de naturaleza lumínica o sombría se debe de tener en cuenta su efecto transformador ¿A qué se acerca la contemplación? Anteriormente se hablaba del objeto sublime, el cual adquiere características únicas que en su naturaleza no deberían ser comparables, que al tener puntos referenciales con la realidad adquiere características terrenas y no terrenas; dicho de otra manera, el punto referencial que puede tener el objeto sublime puede ser de dos características, uno físico y el otro abstracto; el físico debe de tener características que sólo se pueden alcanzar mediante la contemplación, ya que son elementos que no son físicos sino que trascienden el nivel de la carne para poder llegar a la concepciones espirituales, son necesidad de los personajes a los que somete a dicho ejercicio intelectual y espiritual. El nivel no físico es un objeto trascendente;

parte de la concepción misma del impacto que ha causado el cuerpo físico; al no ser algo táctil se equipara con el papel de Dios, es en ese momento en que se aproxima a lo sublime; mediante la muerte o el recuerdo, la imagen ontológica es desvanecida para volverse una metáfora propia de entes lumínicos de los cuales se habló en la parte secundaria de este trabajo y que son: lux, lumen y esplendor:



Uno de los factores determinantes en la vida del hombre es la muerte, tanto que somos la única especie capaz de percibir su relevancia e instaurar una serie de ritos que acompañan a este suceso; a pesar de que se refiere a un hecho universal, las concepciones que le rodean en cada región del mundo son diversas. En este caso hablaremos del mundo cristiano y el mundo cristiano mestizo –desde la percepción mexicana–: “En cuanto símbolo la muerte es el aspecto percedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas: se relaciona con la simbólica de la -> tierra”. (Chevalier, 1986:731)

<sup>10</sup> Quinto cuadro; Cuadro semiótico modelo de los roles de Greimas.

Este símbolo que se encuentra dentro del nivel de oscuridad (umbra) no es la visión de un final abrupto. Desde el marco europeo no se piensa en el final de la vida, sino que se percibe una trascendencia, una evolución que lleva a una iluminación mayor

La transformación cómica por el rebajamiento es una *simbología* por la que muerte es condición de un nuevo nacimiento. Al invertir lo de arriba y lo de abajo, al precipitar todo lo que es sublime y digno en los abismos de la materialidad se prepara la resurrección, un nuevo comienzo después de la muerte (Lipovetsky, 2003:138-139)

A diferencia de la muerte en México, a pesar de que tiene bases cristianas, se percibe una actitud diferente hacia este suceso, no se le respeta como tal. “La indiferencia del mexicano ante la muerte se nutre de su indiferencia ante la vida”. (Paz, 2006: 63) Esta visión histórica de la muerte provoca ante su receptor una indiferencia abrumadora. Ante la falta de aceptación de la soledad y de un descaramiento histórico, el mexicano no es capaz de observar este suceso como una metáfora misma de la vida: “Porque en el fondo, toda individualidad es un error especial, una equivocación, algo que no debería de existir...” (Schopenhauer, 2007: 55) Octavio Paz pensaba que ante esa no separación del individuo, el mexicano no acepta su soledad; no acepta a la muerte como un enlace de la oscuridad a la luz; en los niveles simbólicos, la luz es renacimiento, todo se basa en la figura lumínica del amor. Esta visión de la muerte es una burla, es por eso que una de las características del ser mexicano es el sentir dolor encarnado como el verdadero objeto de culto y no al contrario, como en las

cosmovisiones inglesa, alemana, francesa o estadounidense, en donde el dolor es un pretexto para rendirle culto a un suceso común, pero a su vez tan separado de su perspectiva, que les provoca temor, no son indiferentes a la muerte, se trata como un tema tabú debido a su importancia.

Ante la creciente especulación de los símbolos empleados en las variaciones revisadas y que son referentes a lo gótico, se encuentra una similitud estilística; pero las diferencias son de orden estético. Las similitudes son: la asimilación de símbolos como la figura de Jesucristo, la crucifixión, cielo e infierno. Las principales diferencias en las líricas extranjeras es que existe una evocación profunda en forma de rezo e imploración, en tono de burla o de entrega a la figura divina, connota una profunda aceptación del alma que se encuentra en comunión con la soledad y la muerte. En las letras extranjeras existe una tendencia a la sublimidad, hablan de dolor, miedo y éxtasis, y también sugieren un acercamiento a la luz ¿Es la muerte un pretexto para alejarse de la divinidad? No, la muerte y la oscuridad son pretexto para buscar a la luz, tanto en las referencias específicas como en: “A God in alcove” y “Stigmata Martyr”, de Bauhaus, en “The Baptism of the Dead” y “Post mortem” de Chants of Maldoror y “Spiritual Cramp” de Christian Death, se encuentran figuras divinas, en especial referencias a Jesucristo y referencias al dolor que sufrió en la cruz o en burla a ese mismo motivo que tiene connotaciones sexuales, como a la sangre divina y a su vez a la búsqueda de la liberación. En una aproximación en ambas tendencias –con una brecha abierta o muy reducida– se pueden percibir grandes diferencias: la primera de ellas es la aproximación y tratamiento de la muerte, la segunda diferencia es la aproximación

al dolor, una tercera diferencia son las menciones colorimétricas –luz, umbra y penumbra– por último, las menciones a símbolos religiosos. En estos cuatro ejes se aprecian las diferencias y similitudes estilísticas que se intentan recrear en las letras mexicanas. Comenzando por el tratamiento de la muerte, por el momento se tratará con las letras extranjeras. Una de las aportaciones más apreciables en Bauhaus, es la aproximación a los objetos sacros:

Once he spread the **rain**  
So they dreamt in vain  
Once he spread the **wheat**  
Had made *garlands* for his feet  
Until the **lily** poet of our times  
Horizoned on the line  
**Love** became the in theme then  
Opposing fakers thrice by ten  
Don't perceive his empty **plea**  
That redundant effigy

(Fragmento: “God in Alcove”, Bauhaus )

Mediante la palabra *Rain* (lluvia), el agua es empleada como un símbolo de pureza. En tanto que la lluvia es un indicador de algo divino, debido a que proviene del cielo y es por tanto una serie de bendiciones. *He* (él) ha regado (*Spread*) la lluvia, y lo mismo hace con la semilla, pero al principio no se le da una identidad, pero se sabe que se habla de Dios, en tanto que es quien da y quita, habla de su papel en la tierra, de la adoración que permite dar vida. En donde *él* no escucha rezos huecos o vanos; se le denomina *él* y es lo que le vuelve universal; la marca simbólica de “la fuerza del alma” es lo que limpia y reivindica las posibilidades de ser un hombre nuevo, es una marca de Luz (*Lux*); *wheat* (*semilla de trigo*) representa la eternidad y renacimiento, se encuentra en el nivel referente a la luz: “Had made *garlands* for his feet/ Until the **lily** poet of our times”.

Los adornos son una especie de regalo que hace *él*, se entiende como una especie de bendición, porque es una especie de regalo que pone en los pies de la voz poética; los pies (feet) son el nexa con la tierra, por tanto, él da luz a su vida mediante un regalo en la vida que es el lirio (*Lily*), marca simbólica de la brevedad de la vida, pureza que tiene una claros referentes bíblicos como el poema de W.

*Blake:*

The modest Rose Puts forth a thorn,  
The humble Sheep a threat'ning horn;  
While the Lilly white shall in Love delight,  
Nor a thorn, nor a threat, stain her beauty bight

(Blake, 2007: 93)

Uno de los primeros acercamientos que tiene este fragmento, se refiere a dos niveles: luz y penumbra, los cuales enmarcan a la canción dentro un sentido trascendente que de manera indirecta aprecia a la muerte como un paso al renacimiento, no como un paso a la corrupción del cuerpo. Esta primera mirada es donde se contempla y se enaltece el papel del alma en una canción. Una de las aproximaciones específicas a los símbolos religiosos es el acto de la crucifixión, esto se denomina directamente en la canción *Stigmata martyr* de *Bauhaus*:

In a **crucifixion** ecstasy  
lying **cross** chequed in agony  
**stigmata** bleed continuously  
*holes in head, hands, feet, and weep for me*  
Stigmata oh you sordid sight  
stigmata in your splintered plight  
look into your crimson orifice  
in holy remembrance  
in scarlet bliss

(Fragmento: "Stigmata martyr", *Bauhaus*)

Las marcas formales del momento de la crucifixión son referentes al momento de la agonía divina: *crucifixion, cross, stigmata, bleed, weep* y *holy*. Estos términos designan al dolor, al perdón y a la elevación divina; existe un ente contemplativo: ***stigmata bleed continuously holes in head, hands, feet, and weep for me***". La acción de *weep for me* acepta la gloria divina como un sufrimiento provocado a causa del actante que en este caso funciona como observador, no es él quien siente el dolor, sino quien contempla a la figura divina; en la acción sangrar (*bleed*) se toma en cuenta que la sangre representa, dentro del cuerpo, vida, y fuera del cuerpo, muerte o sacrificio. Se infiere que dicho sacrificio es por la salvación del sujeto, el cual contempla la pasión de Cristo que está marcada a partir de la sangre; las referencias religiosas son encontradas en las diversas bandas, extranjeras. Se tiene la primera aproximación en las canciones de *Bauhaus*. En los próximos ejemplos, existen dos vertientes, una es la que designa al objeto, mencionando el papel de los símbolos religiosos de manera directa o de manera indirecta; se manejan en tono de burla –aparente– o en un tono alusivo que en referencias señala al objeto divino, o de culto que está destinado a la veneración. Se manifiestan tres niveles de luz (*Lux, Lumen* y *Esplendor*). El objeto que en este caso es la *penumbra* contempla la influencia de la luz sobre él mismo, pero cada vez más aproximándose a la oscuridad (*umbra*) que está representada en la muerte y el dolor. No son de manifestación carnal, sino extrasensitiva. En la letra de *Who killed Mr. Moonlight*, mediante designaciones simbólicas se encuentran rasgos comunes de la muerte y de su papel dentro de la visión inglesa:

A broken arrow in a **bloody** pool...  
***All our dreams have melted down***

We are hiding in **the bushes**  
**From dead men...**  
**All our stories burnt**  
Our films lost in the rushes  
As the moon had all our brushes...  
Extracting wasps from stings in flight  
**Who killed Mr. Moonlight?...**  
In the shadow of his smile

(Fragmento: "Who killed Mr. Moonlight", Bauhaus)

La canción no habla de *Mr. Moonlight*, sino del recuerdo, habla de la muerte, anterior y posterior a la mención del personaje de la canción, no se toca al objeto de temor que es el cuerpo de *Mr. Moonlight*, sino que se transgrede para designarle un papel sublime, donde la muerte es lo que más importa. Antes que la contemplación del muerto, importa la reconciliación de los recuerdos. "**From dead men... / All our stories burnt / Our films lost in the rushes / As the moon had all our brushes...**" El significado de los sueños en la letra de esta canción se relaciona en mayor medida con los recuerdos; en sí los arbustos son el olvido, una casa olvidada tiene muchos arbustos, se deduce una la relación con lo perdido. No se menciona directamente al fuego, pero se menciona *quemar*, se relaciona con la noción de lo que se destruye, por el poder la lumbre, los sueños se han destruido; la pregunta es **Who killed Mr. Moonlight?...** *In the shadow of his smile*". No se recuerda al cuerpo inerte, el recuerdo es el motivo antes mencionado, siendo de tal importancia que al final la respuesta es "in the shadow of his smile". Se vuelve a la sombra como en el sueño anterior, es el mismo recuerdo, referente a *Mr. Moonlight*, un ente sublime:

I hear you calling Marian  
Across the water, across the wave  
I hear you calling Marian

**Can you hear me calling you to**  
**Save me**, save me, save me from the  
Grave...  
Marian

**Marian, there's a weight above me**  
And the pressure is all too strong

**To breathe deep**

**Breathe long and hard**

To take the water down and **go to sleep**

To sink still further

Beneath the fatal wave

Marian I think I'm drowning

This sea is killing me

(Fragmento: "Marian", *Sisters of mercy*)

En "Marian" de *Sisters of mercy* la voz poética no pretende olvidar a su amada, ruega por su salvación: "**Can you hear me calling you to/ Save me**, save me, save me from the Grave... **Marian, there's a weight above me** / And the /pressure is all too strong **/To breathe deep/Breathe long and hard/To take the water down and go to sleep**". La voz poética se encuentra en un lugar oscuro, su única luz es decir el nombre de *Marian*: "**Save me**, save me, save me from the Grave". Es una súplica en donde se infiere que ya no se está viendo a la amada pero el recuerdo es lo que permanece, de tal forma que es la única luz que la voz poética puede contemplar ¿En dónde? "The Grave" adquiere un estatus trascendente, porque es el cuerpo muerto el cual es recuerdo y es esa voz la que pide: "I hear you calling Marian". La voz poética escucha (*hear*) el llamado de su amada, pero no se sabe de donde proviene y la voz poética al final muere, es infranqueable en el recuerdo que reside en la profundidad de quien le piensa, ve en ella una serie de virtudes que la vuelven ángel. El recuerdo y los anhelos le dan un valor agregado a las significaciones de pureza, el recuerdo que evoca él: el ente amado trasciende:

**forget the many steps to heaven**  
it never happened and it ain't so hard...  
the tower, *the moon*, the gun, and  
nine nine nine, singer down  
cloudburst and all around  
the first are last, the blessed get wired  
the best is yet to come  
**I put my finger on and fired**  
**heat-seeking, out of the sun**  
**you can set the controls for the heart or the knees**  
and the meek'll inherit what they damn well please  
get ahead, go figure, go ahead and pull the trigger  
everything under the gun

(Fragmento: "Under the Gun", Sisters of mercy)

En "Under the gun", por su parte, la pistola refiere directamente al mundo industrializado, que somete al individuo; al ser un reflejo del acero pretende parecerse a las máquinas que en su momento dispara; quita la vida de su víctima o la hiere; el contraste entre figuras luminosas y figuras oscuras es evidente: *Moon, heaven y sun*, las figuras oscuras: *Gun y Fire*. Las primeras, idealizan a la luz, a pesar de que tiene antecedentes en figuras frías o hirientes; la luz que se destaca como esperanza no se extingue, es perpetua, busca un camino que es la liberación, no son las balas las libertadoras del hombre, sino los pasos que se dirigen al cielo; en marcas anteriores de la canción se habla del amor, la simple mención de la palabra es un referente de la esperanza "are you living for love?". La primera marca que designa luz es un cuestionamiento. Se tiene que concluir que la verdadera naturaleza de la letra es establecer la relación de la vida con el sometimiento y la búsqueda de la libertad: es una aproximación a la luz, a pesar de la represión a la que la era industrializada somete a los hombres:

**The lights shine clear through the sodium haze**  
**The night draws near and the daylight fades**

Ignore the voices, discard the day  
**For the brand new darkness, for the bright new way**

There have been better plans  
But none that I could ever understand  
I see the emerald signal, see the green on black  
**See the lights they move**, saying never look back

And so I find another place, where I'll never been seen  
Find another place, where the red turns green  
Where the emerald glistens through the darkness again  
**Where the emerald glistens through the rain**

(Fragmento: *Lights*; *Sisters of mercy*)

En esta canción "Lights", también de Sisters of Mercy, de manera evidente se maneja el concepto de la luz de manera muy recurrente; se mantienen tres momentos esenciales: día, noche y lluvia, los cuales en la canción mantienen tintes purificadores a excepción de la noche. Primero se tienen que analizar los símbolos de la luz (*lights*) y la lluvia (*rain*). En primera instancia la luz es comprendida desde su origen como un ente iluminador que da confianza a los hombres, los protege, es símbolo de sabiduría. La lluvia es un elemento purificador, el cual juega y se hace notar por su humedad, da vida y regenera todo lo que toca, también puede destruir, pero en este caso regenera, da alegría a la voz poética, de esta manera se vincula con la luz. La noche es un camino transitorio, representa todas las peripecias que recorre el hombre antes de ser purificado. Es aún más fuerte y duradero el efecto lumínico. Mediante la bruma el poder de la luz se manifiesta, penetrando a la incertidumbre a la cual representa. La niebla es un elemento de confusión y es equivalente a la mente o el espíritu del hombre, busca la libertad o verdad mediante la luz, como un ente superior a su propia naturaleza carnal:

From childhood's hour i have not been as others were - ***i have not***

**seen as others saw** - i could not bring my passions from a common spring.  
 from the same source i have not taken my sorrow;  
 i could not awaken my heart to joy at the same tone.  
 and all i lov'd i lov'd alone. then - in my childhood - **in the dawn of a most stormy life**  
 was drawn from every depth of good and ill the mystery which binds me still:  
 from the torrent, or the fountain, from the red cliff of the mountain,  
 from the sun that **round me roll'd in it's autumn tint of gold**  
 from the lightning in the sky as it pass'd me flying by  
**from the thunder and the storm**, and the cloud that took the form  
 (when the rest of heaven was blue) **of a demon in my view.**

("Alone", Sopor Aeternus: Poema musicalizado de Edgar Allan Poe)<sup>11</sup>

En la siguiente letra, "Alone", de Sopor Aeternus, que es un poema musicalizado de Edgar Allan Poe, se muestran tres símbolos: fuente, tormenta y sol. La fuente significa vida, y el sol es la fuerza de Dios, en su proceso son algo que se renueva, y así mismo es la luz. En tanto se comparen dichas fuerzas como entes renovadores, dan fuerza, se comparan con el símbolo creador dentro de la arquitectura gótica, que es Dios. La tormenta y el sol son elementos contrarios, aunque los dos generan vida, también la pueden destruir, pero uno está controlado por la fuerza lumínica y el otro por la fuerza tempestiva del agua, que en su variante anterior –la fuente– se contrarían, y se complementan, ambos símbolos recaen en la generación de la vida. La tormenta genera sombras e incertidumbre, lo cual a los hombres les da temor, sólo esperan la salida del sol, donde se vislumbran todos los daños causados por la tormenta anterior. A pesar de que la tormenta destruye, la vida se regenera. Lo cual es un indicador del camino por el cual el hombre tiene que pasar para poder ser consciente de su existencia. La canción finaliza: " **from the thunder and the storm**, and the cloud

---

<sup>11</sup> Esta canción es una adaptación del poema "Alone" de E. Allan Poe, como tal Sopor Aeternus tiene cuatro poemas del mismo autor dentro de su discografía. "Alone" (Voyager - The Jugglers of Jusa), "The Sleeper" ([Dead Lovers' Sarabande Face 1](#)), "El Dorado" (Tales From Inverted Womb) y "The Conqueror Worm" (Flowers In Formoldehyde).

that took the form (when the rest of heaven was blue) ***of a demon in my view.***"  
(Allan Poe, 2007; 268) El trueno, a pesar de su naturaleza destructiva, marca el paso para una nueva vida, la cual empieza a manifestarse de manera imprescindible al paso de la tormenta. Esta canción más que un sentido de muerte y destrucción, habla de los efectos de la luz en la oscuridad, y del hombre en su evolución, como un ente con ciertas características sublimes:

'Cold' , he thought, 'so cold the stones,  
But I'll be colder soon!  
Still not enough ... still not enough.  
'This is the moment, my beautiful, beloved one,  
The time has come to send your farewell to the sun,  
To cross the threshold and leave ... all these mortal dregs behind.  
***You shall be flesh of my flesh ... and blood of my blood.***  
***Flesh of my flesh ... and blood of my blood.***  
Let me take what you have to give,  
Let me take ... and you shall receive.  
Feel the beat of my dead heart,  
Feel the beat of my heart ... and drink, as I have done ... -  
Drink, my beautiful, beloved one!

A new flower in the ancient bouquet,  
Another *rose* in the garden of *darkness*,  
That will never see the day ... -  
That will never, ***never see the day.***

(Fragmento: "Baptisma", Sopor Aeternus)

En "Baptisma", de Sopor Aeternus, los símbolos utilizados dentro de la letra de esta canción son en específico dos, la luz y la oscuridad, que están representados por dos entes: la muerte y la rosa. Tomando en cuenta el nombre de la canción con los símbolos utilizados, existe una tendencia a ocultar una significación cristiana; el bautismo es un rito que existe en religiones anteriores al cristianismo, pero el sentido en que se maneja dentro de la canción incita a recordar la ambivalencia cristiana porque existe esa lucha constante entre la luz y la

oscuridad, que no están representadas de manera tangible **"You shall be flesh of my flesh ... and blood of my blood."** (Bautismo, Sopor Aeternus). Está clara la referencia al cristianismo, pues se cita la escena de la última cena, en donde Jesús recita estas palabras, a manera de sacrificio:

<sup>26</sup> Y mientras comían, tomó Jesús el pan, y bendijo, y lo partió, y dio a sus discípulos, y dijo: Tomad, comed; esto es mi cuerpo.

<sup>27</sup> Y tomando la copa, y habiendo dado gracias, les dio, diciendo: Bebed de ella todos;

<sup>28</sup> porque esto es mi sangre del nuevo pacto, que por muchos es derramada para remisión de los pecados.

(Mateo, 26: 26-28)

Este referente hace hincapié en el referente de la sangre y de la carne, y los dos son factores de purificación, son el comienzo de la verdad eterna e infinita de la gracia de Dios, es como la carne y la sangre significan un sacrificio dentro del bautismo. No hay referentes directos de la luz dentro de la canción, se infiere de manera indirecta en un símbolo que es el de la rosa en la oscuridad -Darkness-; representa al amor divino, el color rojo es el símbolo de la sangre de Cristo en la cruz donde murió, lo mismo sucede con el símbolo del jardín, es la representación del conocimiento y de la sabiduría divina; al representarse a la rosa en la oscuridad perpetua, es un indicio de la luz divina que prevalece ante la adversidad. La palabra *Bautismo* dentro de la canción es referente al comienzo de la vida en la reencarnación, ya que el cuerpo anteriormente ha perecido, sólo queda el alma como el último indicio del hombre:

***After the dead Lover's kiss you fall into a dream,  
But with your second birth you're a prince*** in our mournful realm.

By day, **when a million suns are killing with their shine,**  
The cold, **dark crypts are saving me** ... and mine.

(Fragmento, "Dead Souls", *Sopor Aeternus*.)

En "Dead souls" el sueño es un estado metafísico en donde el alma del hombre se eleva a niveles superiores de la conciencia, de la muerte y el renacimiento. Se entiende que la cripta es sólo un resquicio del cuerpo. Existe un momento de transición que está representado, no se encuentra un significado establecido de lo que es el beso como acción, sino del actante que es la boca. Se infiere que el beso da vida, ya que de este órgano humano nace lo que es el "verbo", que es el origen -espiritual - del hombre. La boca es el origen de todo lo que conocemos, es también vida, por la boca se puede orar o blasfemar, la acción del beso mismo es la comunión con la muerte. Al referirse al renacimiento, se confirma que se habla de una figura cristiana, acepta el renacimiento en una forma equivalente o mayor al cuerpo humano. Se remite a las criptas como un recinto –Luz, umbra (las criptas a nivel de suelo) y penumbra– son camino transitorio para la purificación, aunque se niega al sol. Todo el sentido alegórico se vincula de manera clara con la cosmovisión cristiana. No es el amanecer una respuesta, sino la transición a la vida eterna:

He had a **wild garden** behind his house ...  
so beautiful and dark.  
woodpeckers and squirrels lived there,  
and hedgehogs, mice and martens.  
hazelnut-trees and wild strawberries grew,  
and cherries, apples and pears, and currents of red and black ...-  
all hidden in this private place.  
In the safety of the shadows the fragile fern slept,  
**along the winding paths the wild-flowers wept,**  
**snowdrops nodded their little heads in spring,**  
**forget-me-nots, and all kind of things,**  
of which i do not know the names ...

(Fragmento, "Skeletal Garden", *Sopor Aeternus*.)

En la canción de la cual se extrae este fragmento se encuentra una figura peculiar, la imagen del hombre viejo. Éste ejerce una influencia en lo que es una persona, que no se revela si es joven o mayor, pero que a su vez, como voz poética, da información sobre el estado del hombre desconocido y especula sobre su muerte; a la partida, el hombre deja un legado, el jardín; se hace hincapié en la contemplación divina, no es un espacio que sea solamente natural, está arreglado para causar un efecto estilizado, es un espacio privado, pero a su vez es natural. No se niega su naturaleza salvaje, se expresa y representa la pureza del hombre y el desconocimiento del alma. El jardín que se representa en la canción cumple con la cualidad de representar un lugar que vive por sí sólo y que es descubierto al "morir", como tal este espacio natural es el legado que deja al mundo, es destruido, pero queda en la memoria de alguien más, la última indicación es referente a la primavera que apenas va comenzando "*snowdrops*". Este indicador es parte de la gracia de Dios. La vida es un proceso constante de renacimiento:

***The 3rd long act comes to the end***  
Mothers are crying in my closed eyes  
Vibrate the ***ropes of souls***...  
Covered in red funeral pool...  
The curtain stained with blood  
Drops on our graves...  
Mothers are crying in my closed eyes...  
***A triumph of roses on the velvet lines***  
The white form, so inert,  
***Buried under dead***...  
I sink the knife in the mother's heart  
And the capes grow scarlet from violet...  
After the murder

The heads are rolling down  
On soft pillows  
Slacked with blood...  
***Petals of mother stand uncovered***

(Fragmento: "The reunion and death", Chants of Maldoror:)

En esta canción, por su parte, hay una tendencia a hablar de la muerte y la resurrección en diferentes niveles, una de las primeras referencias a la muerte o a la vida es "***The ropes of soul***", que si bien recuerda a las Parcas de la mitología romana, remite con mayor sentido al espectro de la vida y la muerte. La fórmula "3rd act" es un referente a las etapas de la vida del hombre o de cualquier ente vivo –nacer, crecer y morir–. También se refiere al nacimiento: es un símbolo de la madre que está vinculada con la parte primaria de nuestros instintos sentimentales o espirituales. El acto de llorar refiere a la pureza de los ojos que lo hacen, es el sufrimiento lo que purifica. El acto de morir en conjunto con el sufrimiento de las madres es un acto de perdón para poder conceder la gloria eterna –recuérdese ***the ropes of soul***–. Anteriormente se había manifestado la existencia de un alma, lo cual también es referente a Dios. El sacrificio de las lágrimas y de la sangre son sólo un acto de piedad, el cuerpo es un objeto inamovible. Un símbolo que ha aparecido no sólo en esta canción sino en anteriores y posteriores es el de la rosa, pero ahora esta contextualizada en conjunto con el terciopelo –*velvet*–: es el triunfo –***A triumph***– sobre las líneas de terciopelo. Es un indicador del triunfo de la vida sobre la muerte. Por el hecho de la mención de la rosa, son un indicador del renacimiento, es la flor de la Virgen María, lo cual establece relación con la parte materna; al final, la muerte de las mismas madres, así como el entierro y el derramamiento de sangre, son indicadores de la resurrección, se vuelve al lecho

materno, siendo así la sangre la promesa de la vida eterna; los pétalos que cubren ese ataúd son la misma promesa de vida que antes se había hecho, se reafirma, con la acción misma. Como tal se le dan bendiciones al muerto, que siendo voz poética relata ese último instante del cuerpo visto antes de que la oscuridad atrape su cuerpo para siempre, pero no a su alma:

***In the lines of the hands***

***Doesn't appear the last image of the end***

'cause on the sacrificial wall

***Change the skin***

***On the sacrificial wall***

Cutting the throat of my keeper....

***I've seen the Lucifer-Christ!***

I've seen the silent death eyes!

I've seen the Lucifer-Christ!

I've seen the silent death eyes!

I've seen the Lucifer!

Lucifer! Lucifer! Lucifer!

Lucifer-Christ!

***A black Jesus we have made:***

***His face is the same of the Beast***

***who rip my brain***

***In the night where I can sleep...***

***I've seen the silent death eyes!***

***(will be crucified!...)***

*(Fragmento: "The baptism of the dead", Chants of Maldoror:)*

En "The baptism of the Death", también de Chants of Maldoror, se da la repetición del símbolo, en especial del bautismo. Una de las principales características de esta letra es la invocación a una figura +sacra y - sacra, que es la figura de ***Lucifer - Christ***, tomando en cuenta que el primero es la negación de la figura de Cristo. Al desentrañar el significado de dichas palabras, se tiene un resultado inesperado, Cristo es sinónimo de ungir o elegir y Lucifer dador de luz, en otros

tiempos esta figura era la misma, como se sabe. Entonces que sea un Lucifer ungido da la idea de una percepción lumínica, que se aúna a una nueva figura que pretende ser oscura pero da luz, es crucificado, entonces es la misma figura de Jesús Cristo, en *modus operandi* aparentemente blasfemo, cuyo fondo es sacro:

Cold caress as 13 flights<sup>12</sup>  
***Falling dead, reflecting in my eyes***  
***Crosses are tears of a funeral doom***  
***Oh God! Let me in death!***

Oh God! Let me in death!  
Restless shapes are dancing on the blade of my knife.  
***I've killed my crying father for just another sin!***  
In my closed eyes still and still death!  
Oh God! I've shattered myself!

*(Fragmento; Chants of Maldoror: Post mortem)*

Esta canción, "Post mortem, encontramos una mención directa de la palabra esqueleto (Skeleton). Si se recuerda se tiene una anterior que está respaldada por un símbolo usado en las cartas del tarot que cae en la carta número trece que es la representación de la muerte. Ese número en específico es el cual da la una cualidad cíclica de la vida, muerte y resurrección. Las cartas del tarot son veintidós arcanos mayores y cuatro arcanos menores. El tarot mantiene una relación con símbolos bíblicos, en especial con la idea de la vida ya la muerte. En esta canción se tienen tres momentos, que son: la aventura de admirar "cuerpos", la aceptación de la carne y la pronunciación del pecado como alimento. Es una oración, no es el momento de la muerte, sino el momento de transición a un estado enaltecido, es una súplica que se eleva hacia la divinidad del padre (*God-Father*). La oración es enfocada a que esta divinidad lo reciba en la gloria de la muerte; las lágrimas son

---

<sup>12</sup> Puede significar el número (XIII) de la última carta de Tarot, que es la muerte, que no es la muerte por sí misma, sino que es un punto de transición entre la última y la primera parte de la baraja, no es un final sino un principio, que va muy de acuerdo con el significado místico que tiene la canción.

un símbolo de purificación, ambos son suplicas, la primera que es al padre como redentor, la segunda son las lágrimas, que son suplicas por los pecados antes cometidos que necesitan redención, por la mención de la cruz. Es la necesidad de perdón. Los ojos son un referente de luz, pero junto a la muerte son un momento transitivo, la luz que reflejan son la vida que finaliza, son el cielo; esta canción es una petición de caridad, para los poderes divinos, se pide piedad. Para poder obtener la gloria divina, se tiene que pasar por la purificación, esta canción es la representación del momento justo cuando la muerte se abre a un ser divino y trasciende:

Loneliness is to live in a world with no one there  
***You fall on your knees in prayer***  
***Asking God for rescue***, no one there  
I shall die as my years drag by  
Oh why? ***Why me Lord?*** "...

Peru Resh...

On my past suffering  
The voices at last smothering  
To hell with your excuses  
What do you know of desperation  
***You people never feel the pain***  
***Of dark eyed angels in a desperate hell...***

I hear the rattlers of tatters of home  
Throne over the edge  
***My eyes are dry***  
***I sit in the darkness of my own device***  
***And search my soul for a paradise...***

***Eat my flesh and drink my blood***  
***Tomorrow I'll be crucified***  
Eat my flesh and drink my blood  
Tomorrow I'll cry  
Tomorrow I'll die

(Fragmento: "Desperate Hell", Christian Death)

En "Desperate Hell", de Christian Death, se da una repetición de tópicos: la oración, las lágrimas, la consagración a Dios y el cuestionamiento de su existencia. Tiene el mismo papel de la trascendencia espiritual, la búsqueda inconsciente del perdón; el infierno no es representado como una manifestación metafísica, sino carnal. La acción del rezo en la voz poética contempla cómo se consagra alguien al perdón, que está en tercera persona y que más adelante se remite a la búsqueda de su alma dentro del paraíso: **"My eyes are dry / I sit in the darkness of my own device / And search my soul for a paradise"**. Se tiene la acción de la purificación mediante el llanto, después ilumina, pero antes sienta a la voz poética en la oscuridad, lo que permite ir al ser más allá de su propia corporeidad. **"Eat my flesh and drink my blood / Tomorrow I'll be crucified"**. La consagración permite a la voz poética -antes estaba en tercera persona, que pasa a primera- llorar y morir. De manera anterior existe el **"Tomorrow I'll be crucified"**, aquella crucifixión que se menciona es un acto redentor que emula a esa voz con la voz de Jesús Cristo, trata de igualarlo. Mediante esa búsqueda mediática para su salvación, comer y beber son la respuesta para la vida eterna, ya que es una acción de la verdad divina:

Churches should be there  
I think of adventures of admiring corpses  
I'm retiring in the corner...  
Skeleton closets, close up tight  
**Perfect illness gone clear of life  
In the frightened presence...**  
Nailed to a heart felt decision  
**If God turns today I'll meet you in hell  
Well I'll meet you in hell, Will I meet you in hell?  
Yes I'll meet you in hell...**  
Look in the eyes of the six fingered beast  
Percussion is a cancer spreading to your cage  
**Blue light, beauty's got it's victim by the tail...**  
(Five more minutes and we'll all be dead)

***Temptation is food, open your mouth and accept it  
Open your mouth and accept it...***

*(Fragmento; "Skeleton kiss", Christian Death)*

En "Skeleton kiss", de Christian Death, encontramos una tercera mención directa de la palabra esqueleto (*Skeleton*). Si se recuerda se tiene una anterior que está respaldada por un símbolo usado en las cartas del tarot, que son quince, pero cae en la carta número trece que es la representación de la muerte. Ese número en específico es el cual da la una cualidad cíclica a la vida y a la muerte, y un elemento más que también ha sido visible es el de la resurrección; en esta canción se tienen tres momentos, que son: la aventura de admirar "cuerpos", la aceptación de la carne en pecado y la pronunciación del pecado como alimento. El primer elemento de esta canción, que es la admiración de los cuerpos, no es fácil de aceptar dentro de los estándares de las culturas anglo-sajonas, porque no acostumbran a admirar ese tipo de espectáculos, sin antes sentir un escalofrío. La letra se va haciendo poco a poco menos carnal, llega un punto donde se menciona a Dios, pero se trata de comparar con el sentido de la carne; el último momento, que es el de la aceptación del pecado (tentación - ***Temptation***)- es la imagen de las figuras cristianas, se emplean referentes como infierno y muerte –aunque no se toca de manera directa–, sin contraponer la aceptación de dichos paradigmas, sino que se complementan, siendo esta negación una afirmación prudente de las figuras místicas. La última acción se refiere a abrir la boca, se recuerda así la consagración de la hostia, que representa a la carne divina y la sangre de Jesús:

I can die a thousand times, but I will always be here  
***With the power skull***, secrets of forgotten years  
***The hangman's noose is drenched, with bloodstained tears***

My hands are the killers that confirm my fears

*Jesus*, won't you touch me? Come ***into my heart***  
Where the hell are you when the fire starts?  
I'm using my fingers, instead of words  
I'm using my fingers, instead of words

***On a mission of the Father, to reduce the gates of Hell***  
***The ivory bone eyed mother's flesh is starting to swell***  
I'm setting twenty-two tables for the funeral feast  
Satan is by far the kindest beast

(Fragmento: "Spiritual Cramp", Christian Death:)

En la última canción, se trata de dar un "calambre espiritual" (*Spiritual Cramp*) debido a que se cuestionan las figuras de la religión, desde el punto de vista de la carnalidad y el incesto: se tienen dos figuras masculinas y una femenina. Las dos primeras son referentes al hijo y al padre (Dios) y a la madre, o por lo menos aparece como figura femenina. Esta canción que habla sobre la muerte hace referencia a ello cuando dice "*Power Skull*", pero antes se habla del renacimiento; otra vez se repite la imagen de las lágrimas que ahora están matizadas con sangre, lo cual podría significar que sólo se puede purificar mediante la vida, pero la vida que se representa está influida por el dolor de la muerte. Aparece la imagen de Jesús, pero aparece una pregunta " *Jesus*, won't you touch me? Come ***into my heart***". La voz poética reclama la gracia del hijo de Dios de manera irónica, anteriormente se toca el paradigma del incesto, al declarar "*come into my heart*". A su vez la voz poética como sabe que no existe de manera física esa figura, satiriza su existencia. En el mismo tono se usa el nombre del padre y pone en evidencia el papel que juega el hijo dentro de las potestades divinas, al entregarse a las puertas del infierno. La figura de la madre –siempre es referente a la parte primigenia– de la cual se ha estado hablando en canciones anteriores,

aquí hace referencia al color de los huesos y al proceso de putrefacción, pero que también hace referencia a la inmortalidad, porque los huesos son lo que queda del cuerpo, que en la cosmovisión cristiana son la promesa de la resurrección, la carne a pesar de que es representación de la tierra, es algo finito.

La configuración de las canciones que se han analizado, al no tener referentes sólo físicos y tener una percepción espiritual apegada a las figuras religiosas que se expresan mediante sistemas de símbolos enaltecidos, son capaces de trascender a la propia muerte y dar una respuesta que no está vinculada únicamente a la parte carnal, sino a una parte intangible que se mantiene a lo largo de las canciones como una constante que se expresa de maneras particulares y diversas, pero siempre con un fondo lumínico, disimulado, que depende en gran parte de las figuras religiosas antes mencionadas. Esta dependencia depende en gran medida de las injurias cometidas a ciertas figuras, recayendo la mayor parte de las burlas en el símbolo de la cruz, el rezo o la oración, que son elementos determinantes dentro de estas canciones, ya que las referencias al alma son constantes, así como a símbolos religiosos, que no sólo son un indicio de la divinidad sino que denotan trascendencia, ya que los símbolos no son objetos en su mayoría, sino que son acciones como los rezos, o representaciones del dolor y la muerte por medio de las figuras como la de Jesús. Existen otros casos en los que las figuras no son referentes a prototipos religiosos, pero se vinculan de otra manera, con figuras referentes al recuerdo, ya sean de seres amados. Este eterno trascendente, en conjunto con las voces poéticas, van desde el propio ser vivo hacia el que está muerto.

#### **4.4.- Letras de bandas mexicanas**

En cuanto a los tres niveles de significación, Luz (lux), Oscuridad (umbra) y Penumbra, debe anotarse que para entender estos tres niveles se tiene que retomar el primer cuadro (denotado y connotado) basado en la obra de Fulcanelli. El primer sentido que se le debe dar a la luz que es sólo una fuente de irradiación, la cual permite observar el mundo y todo lo que lo rodea; su significado profundo refiere a la capacidad que tiene dicho ente de dar vida. Es necesario mencionar el pasaje bíblico referente al Génesis: “Dijo Dios: <<Haya luz>>, y hubo luz.” (La Biblia, 2009:5) Hasta ese momento, todo era caos y el orden que vino a poner la luz fue el elemento crítico para dar “vida”, entendiéndose entonces que la luz es la manifestación pura de Dios, así como su más grande obra, que le permite crear otras grandes obras. Los paradigmas propuestos sugieren evolución espiritual, el anhelo, la percepción del mundo y la manifestación del más grande ser, que es Dios. Todo ello se ve reflejado en la obra gótica, tanto en las catedrales o en su renacimiento, que permea a la arquitectura neogótica, así como en la literatura y, por supuesto, en el cine o la música. Existe un papel que es de suma importancia retomar, que es el aspecto espacial, la contemplación y la transformación misma. Todo desde el punto intermedio entre la vida y la muerte, que es la penumbra. Ese punto de equilibrio tan frágil es aquel en que se sitúa el hombre, siempre queriendo alcanzar la luz, y tratando de evitar a la muerte, o acercándose a la oscuridad, intentando huir de la luz; pero siempre buscando trascender, es en ese punto donde la carnalidad cobra sentido, porque el alma ya no depende del cuerpo, sino que evoluciona desde la muerte y renace, se apega a la luz y se

transforma en divinidad; el juego de ambivalentes en el que existen figuras +Carnales y – Carnales, pueden ser +Sublimes y – Sublimes lo cual da como resultado intrascendencia o trascendencia, los objetos carnales no permiten que el objeto espiritual tenga relevancia; no se contempla al sufrimiento humano, por lo cual no transforma a quien lo ve, sino que se siente el propio, así como el uso de simbología necrótica que es el rechazo de la vida eterna:

**Pido** a los **ángeles** que me **reciban** de **negro**,  
que guíen **mi camino** también **mi martirio**,  
que muevan los hilos de mi **nueva vida**,  
que **vayan al cielo** y le **busquen salida**.  
(Fragmento: “Cavaría”, El Clan)

En el sistema simbólico que se propone a lo largo de la tesis se explica que el dolor es un símbolo de la *umbra* (oscuridad), es un referente del tormento que vive el “yo”; existe la contemplación del cuerpo muerto, no de la trascendencia del mismo –putrefacción—. La búsqueda de la luz infiere la aceptación de la trascendencia del ser, una parte vital para poder alcanzar a Dios que es comparada con el hecho de la putrefacción en la tierra ¿Cómo funciona la luz? Los indicadores como el rezo u oración no son referentes a una creencia, sino a una tendencia al dolor muy marcada: “Pido” es un indicador de “rogar” no necesariamente a Dios, sino a los ángeles, que son un ente de orden menor, que representan a la incorporeidad y son el símbolo universal de la luna. Los ángeles están dentro del inconsciente colectivo, son la representación de la voluntad de Dios, fungen como mensajeros divinos, representan a la pureza; la otra marca es el “Negro”, que es una representación de la muerte y la desesperanza. Se marca la fórmula “*reciban* de *negro*”, esta contractura simbólica habla del cuerpo

corrupto. Al marcar “*que guíen mi camino [y] mi martirio*” se entrega al poder que se le tiene conferido a otros sobre su voluntad, siendo que la voz no tiene pertenencia de sí misma. Al indicar *martirio* se habla del padecimiento físico o emocional por el cual se puede pasar. “*Nueva vida*” pretende hablar de un renacimiento, pero no como la aceptación de la trascendencia en un acto sublime que estaría basado en Dios. “*Vayan al cielo, le busquen salida*” indica que el alma se acerca al cielo, que los ángeles son quienes tienen que ir para librar del dolor de quien ruega. En su acto de muerte, nunca se aprecia la “*nueva vida*” como un acto de reencarnación. En el segundo cuarteto:

Pido a las **almas** que alfombren mi paso  
que prendan sus **velas**  
**que anuncien** que llegan **los seres alados**,  
que **no les permitan salir de la oscuridad**.  
(Fragmento: “Cavaria”, El Clan)

“Pedir”, siendo un verbo que se vincula con “rogar”, se repite, pero con la peculiaridad de que ahora está acompañado de *almas*, las cuales refieren a que el ente que pide y ruega es todavía corpóreo; el *prender sus velas* indica dependencia a la luz, lo cual indica que se busca la iluminación del alma, debido a que las velas son un indicador de “fe” y como tal son portadoras de luz, pero no es una luz mayor, sino una luz tenue, pero son las almas las que tienen que prender sus luces. ¿Dónde queda la luz propia? Es el acto de prender, pero no es la voz quien prende la luz, sino las almas, las almas son las que interceden para una entidad desconocida, el anunciar que llegan los *seres alados*. Que “no les permitan salir de la oscuridad” indica una prisión. Como antes ya se ha hablado de los ángeles, son estos los que llegan, ellos son los emisarios de Dios, pero que a

su vez representan una serie de virtudes, las cuales están relacionadas con la fuerza y la voluntad del ser creador, y como tal las velas son indicadores de su llegada que no es sólo un ente, sino que representan “fe”, “esperanza”, “perdón”, “redención” y que al final son aprisionadas en la oscuridad. Los ángeles, que son otro indicio de luz, quedaran atrapados en la oscuridad, eso indica una nueva muerte de la fe.

**Cavaría**, cavaría,  
Cavaría, cavaría.  
se ha **encontrado** un **cuerpo**,  
cavaría, clavaría, clavaría.

**Teme a los ángeles** que *no te lleven al cielo*,  
que cuando haz llegado no vuelves a verlo,  
*teme al vacío, teme al olvido*,  
**vuelve al camino** de donde a haz venido.  
(Fragmento: “Cavaría”, El Clan)

En estos dos fragmentos, encontramos las acciones *cavar*, *encontrar* y *temer*, que, aunque no son las únicas, sí son las que tienen más peso dentro de la voz poética. El cavar indica que se busca algo, se encuentra un cuerpo muerto, se percibe el cambio de *Cavar a Clavar*, indica la idea de dolor, el clavar hace ruido, representa la crucifixión. La siguiente acción es *temer*, se teme a los *ángeles*, *al vacío* y *al olvido*, si bien recordamos a Octavio Paz establece una diferencia entre aceptar y temer a la muerte, entonces también se teme a la intrascendencia. La partícula más interesante es el temor a los *ángeles*, debido a que se teme a la luz y a su efecto sobre el alma.

En la letra de “Odio” se retoma el tema del dolor, pero ahora el motivo específico es el odio. Para colocarlo en la colorimetría de Luz, Penumbra y Umbral, este concepto se sitúa en el lugar de la umbral (oscuridad), al ser un sentimiento

encarnado, el cual no perdona, no trasciende a la penumbra ni se transforma en liberación, se convierte en tormento que hace creer al que odia que se encuentra en la libertad espiritual. Todo es debido al sentimiento del cual se culpa a otro individuo.

en el **jardín** de mi interior

**sembraste flores secas muertas**

un *árbol sin raíces*, la hiedra venenosa más hermosa

(Fragmento: "Odio", El Clan)

En el fragmento se encuentran elementos que deberían representar vida, juventud, reencarnación y diversas virtudes. Aquellos símbolos están ligados a un ámbito natural: jardín, flores y árbol. El jardín es un símbolo de paz interior y templanza espiritual, también está ligado con un sentido erótico e incluso con las virtudes espirituales, lo cual es coherente en esta canción ya que tiene como referencia a jardín y a la partícula *interior*, lo cual habla de su alma, que es representada por un elemento controlado, con vida; las flores representan a la juventud, que está ligada con la brevedad de la vida, pero al estar secas representan cierta intrascendencia respecto a la brevedad de las cosas; el árbol designa a la presteza espiritual y la fuerza de Dios, pero al decir que está seco se da una negación de todo lo anterior, porque es un indicador de la falta del alma, ya que el árbol es la figura central del jardín, siendo la falta de raíces un indicador de intrascendencia, lo cual es contrastado con la hiedra venenosa, que a pesar de ser el único elemento vivo, no es elemento central, sino que su naturaleza pernicioso es la que indica la afección que puede causar al ser que la porta o toca, de tal

manera que el elemento que debería representar mayor fuerza en realidad indica lo muerto contra lo vivo, que tiene en sí la representación de algo que puede dañar. Entonces el binomio es +muerto - muerto, vivo -vivo. El eje central sobre el cual se debe centrar la interpretación es el hecho de las raíces, y de las que dependen para sobrevivir. La raíz en todo caso es una concesión de vida, es un reflejo de Dios, ya que representa también al hombre en todas sus virtudes. Un árbol sin raíces es también un árbol hueco, que representa al pecado mismo. El único reflejo de vida es la hiedra, que también es convención del pecado. Al ser representación del hombre, el árbol verde y el árbol seco son contrapuestos. La raíz es parte de la profundidad, ya no en la tierra, sino que es una representación del alma, una proyección universal de sí mismo; al no tener este elemento, se infiere que el árbol es un elemento parco, muerto, intrascendente, y que sólo queda el pecado, que es no sólo parte del árbol, sino de los opuestos: “flores secas muertas” y hiedra venenosa; las flores indican ser sentimentales y sexuales, tienen delicadeza y gracia divina; al seguir “secas muertas”, en la propia reiteración indican una doble muerte. La acción pasada “sembrar” quiere decir que se espera algo, pero esto nunca llega ya que desde su origen no tiene vida, es alguien más quien siembra. En su contraste, a la hiedra venenosa se le infiere una personalidad descriptiva implícita: hosquedad, sufrimiento, desdicha, que no es en sí mismo la muerte, pero todo esto incluido en el jardín de mi interior que debería ser el paraíso mismo, representación sexual o divina, pero que en su descripción es muerte, dolor, angustia, sin fundamento espiritual, más que la muerte misma:

ya no siento nada  
cuando rozas mi piel  
ya no siento ni siquiera

ese beso del ayer...  
necesito de pastillas  
para verme en ese espejo  
en que te ves  
(Fragmento: "Sin Sentir", El Clan)

Hay dos partículas importantes en el anterior fragmento, "no" y "sentir". En su mayor parte esta fórmula se refiere al ayer, con la referencia directa al pasado lejano o inmediato. Esto indica una confusión, el anhelo por los sentimientos que experimenta la voz poética. El beso es un acto de pasión carnal, que se justifica en un acto de conmiseración. Las pastillas son un bien externo que procura aliviar, indican un dolor o un malestar, pero que en este caso es de origen mental; si bien se compara con la letra anterior, todo recae sobre el hecho de una pasión justificada a partir del daño que causa otro ser, o de la necesidad imperante de fundamentar un miedo desmedido al dolor y a la pena y al reconocimiento de un acto de humanidad por parte del otro, que también funge como víctima. El "espejo" es un indicador de un doble yo (*Doppelgänger*), ya que uno es real y el otro es una simulación del otro ser que podría manifestarse por medio del inconsciente. En la mención de verbo "ves" no se está intentando ver al otro "yo" sino a un ser desconocido, un ser externo. El ser real no está determinado por las acciones acometidas por un ente externo,, sino por el mismo yo, en los dos niveles del propio ser, ese doble yo que está implícito en el interno se manifiesta en el reflejo del espejo, ya que al ver esa imagen externa se busca una respuesta para la interna, que es la concesión de una "herida" emocional: *beso*, *mirada* y *ayer* representan la sentencia para hablar del olvido. Ayer no representa al sujeto en el momento del "hoy", sino que el ayer es la marca pasada de un acontecimiento. El

no hoy y el hoy como vitales opuestos para la concreción de un recuerdo que es parte de la permanencia de un objeto, que es el beso. Como tal el beso, en conjunto con la mirada son parte de un contacto en primera persona. A partir del elemento de otra persona se transgrede al sujeto en cuestión, que es la voz poética. El beso es una muestra sentimental, en que interviene la boca, que es el elemento central para la formación de la palabra “verbo”, que no es la acción, sino un elemento dador de vida, una conformación de una acción sentimental. En conjunto con la mirada, ya que los ojos son la “ventana del alma”, la boca es el alma, y la palabra “verbo” parte del todo de un nuevo actante, el cual ha dañado a la voz poética: la otra parte ya es inexistente.

En las letras anteriores, en especial en *Cavaria*, existen referentes a símbolos bíblicos, en especial a los ángeles, pero en la contextualización de dichas figuras, éstas fungen como un factor de luz, y se tiene que comprender el papel que juegan. Se trata de un mero artificio imaginativo y colectivo, y no un factor de salvación. A su vez son elementos lumínicos:

Extraña **palidez de luna**, asoma el rostro,  
Escondes algo en **sepulcros del corazón**  
Cansado...  
Até mentiras, **cerrando heridas**.  
Señales a la cruz  
(Fragmento: “Señales a la cruz”, Maldoror)

En este fragmento la *palidez* se relaciona con la muerte o la enfermedad, pero al ser extraña, designa a un ente, lo cual también se ve reflejado en “luna”, a la cual se le da un rostro, por lo tanto una personalidad, en que la palidez denota la existencia de un mal, el cual tiene que desembocar en la muerte del ente femenino, que es la luna, aunado con los demás símbolos. También se tiene la

mención de “sepulcros del corazón cansado”, siendo que la mención del corazón es menos táctil, refiere a un ente abstracto del cual se forman los sentimientos, al cual también se le confiere un estado físico que es el cansancio; al relacionarse con el sepulcro da la idea de la muerte, ya que se está hablando de sentimientos muertos. En su anticipación, también la luna estaba por morir, que al ser pálida y tener una interpretación femenina se da la idea de que es el papel de la mujer como un ente inalcanzable o, en su defecto, abstracto; por lo tanto al decir “até mentiras, cerrando heridas”, se refiere a recuerdos que fueron mentiras, que al cerrar o atar, realmente se trata de recomponer su estado físico y anémico, ya que al cerrar, que es una acción, se señala que se está dando por hecho que los recuerdos se han olvidado; lo que sigue, las “señales a la cruz”, son un indicador del dolor carnal por el cual se está pasando, no se menciona a una figura divina, sino que la mención de esta cruz es referente a la cosmovisión cristiana:

**La cruz** cayó, la **corona** sangró  
Las manos con un corazón  
Era mi corazón, entre **espinas del señor**  
Señales a la cruz  
Y para no caer, para no caer  
Y para no sentir, para no reír  
Mirando la cruz, creaste la oración...  
(Fragmento: “Señales a la cruz”, Maldoror)

La cruz es uno de los principales símbolos de la cosmovisión judeocristiana, la cual significa, primero, en el sentido más parco e intrascendente, muerte y dolor, ya que era un instrumento de tortura en la época romana, pero después de la muerte de Cristo es un símbolo de santificación, el cual está representado por la persona que murió allí, que fue el hijo de Dios; el caer la cruz significa que cae la

“fe” del ente que ve dicha acción; en el segundo símbolo se menciona a la corona, la cual está sangrando, lo cual indica dolor y muerte. Para el tercer símbolo se menciona dos veces a corazón, el primer plano es un corazón desconocido, el segundo es un corazón, ¿cuál?, el “mío”, en “era mi corazón” lo cual es una designación de un dueño que mediante la voz poética reconoce a su propio ser. Pero el corazón está entre espinas, lo cual es indicador de dolor, ya que son objetos táctiles que causan heridas, en este caso al corazón, que es representación de los sentimientos. Las espinas pertenecen al señor, lo cual es representación del hijo de Dios o de Dios mismo, el cual infringe las heridas que sufre la voz poética; al final las señales a la cruz son un indicador de lo que permite no sentir, no caer y no reír. A diferencia de las demás fórmulas “no caer” se repite, lo cual se toma como una afirmación, la caída es en función de la creencia misma. Después se menciona “para no caer”, y es la voz poética la que no tiene que caer, ya que es ella quien contempla la caída de la cruz. Entonces se profiere una superioridad, debido a que de manera indirecta se compara a la propia cruz, que no es un objeto, sino que es el objeto de adoración, el cual es parte de la salvación del hombre, sentencia que él mismo da de su propia salvación. Al final se tiene que mirar la cruz para crear la oración, lo cual es una:

***Escucho aterrado, la llegada del silencio***  
donde el **diablo llora y Cristo tiene miedo,**  
**convertido en nahual,** convertido en **chacal,**  
cuando lo animal **abraza lo humano...**

Escucho, aterrado, no tengo miedo.  
(Fragmento: “Nahual”, Maldoror)

Las figuras duales son recurrentes en esta letra. Por un lado se tiene al Diablo y a Cristo, en el otro se tiene al chacal y al nahual. Son estas figuras puntos de partida que determinan contraposiciones, las cuales son parte de un sistema abstracto que intenta determinar a una figura concreta que es la del nahual; pero se tiene que tomar en cuenta las acciones en el punto primario en donde se comienza diciendo “escucho aterrado”, el “escuchar” es una acción que deriva física, que indica espacio, lo cual está asignando un lugar y un momento precisos, lo cual va acompañado de la palabra “aterrar”, que es un indicador corpóreo que está relacionado con lo terreno y que designa a un ente el cual que provoca una reacción corporal. Sí se compara con la palabra “horror”, se tiene una tendencia menos física, entonces se tiene que tomar en cuenta la tendencia de la imagen que es algo que no es inexistente, pero que tiene presencia dentro de un momento, a diferencia del terror que es algo palpable, real, que se manifiesta mediante una reacción, mientras el horror es un “sentimiento”; luego se designa el “donde”, que es un lugar indeterminado, porque no se da referencia de ese lugar. Al poner a los opuestos “diablo” y “Cristo” sin ningún antecedente más que el silencio, quiere decir que el silencio es un lugar que es un resumen de las designaciones espirituales, ya que uno que un ángel de menor rango y no es necesariamente demonio (*demonium*) sino diablo (*diablum*), lo que quiere decir que no es el ente supremo, que es el príncipe de los demonios. Pero llorar o temer son acciones contrarias, debido a que el diablo es una figura de poder y Cristo es su contrario, lo cual los pone en el papel de adversarios, pero en situaciones contrarias a las que normalmente representan ¿Se llora o teme al silencio? Sin embargo la visión del diablo en México está relacionada con la burla, con lo

pícaro, o en su defecto con lo cómico, pero es un reflejo del miedo real que se le tiene a dicha figura. En las figuras siguientes se habla del chacal o del nahual, que son figuras diferentes. En cuanto al nahual, es un ente que se transforma en su espíritu animal, es una figura de presteza espiritual que se manifiesta de manera contundente en la cosmovisión de lo mexicano, con leyendas; el chacal no es una figura de origen americano, tiene un lejano parentesco con el coyote, pero no justifica la relación con el nahual, ya que el nahual no es una figura de muerte, sino que es la representación del espíritu animal. En este caso un chacal es un animal que se alimenta de la carroña, pero que a su vez también es representación de la muerte o del deseo sexual, ya que está relacionado con la cosmovisión egipcia; en la fórmula “cuándo lo animal abraza lo humano”, se designa la razón contra la inconciencia. En este caso lo animal es un indicador de lo sexual, de la muerte misma, ya que se habla de un chacal, un indicador terreno, y su relación con Anubis permite que sea una guía de la muerte, pero no tiene una relación con el “perro” mexicano, que también era un guía en el inframundo, pero esta pensado en una comparación:

**Despojada** de sus sueños  
**Amarrada** en el olvido  
**Las lagrimas ya no existen**  
Solo gritos, solo aullidos  
Una **mascara** se cae al terminar la noche...  
Ángel  
Ángel  
Ángel  
**Cristo sangra** en tus pupilas  
**Mil cuerpos** has alimentado  
Y la **soledad** persiste  
En el **hueco** del **olvido**...  
Ángel  
Ángel  
Ángel  
(Canción íntegra: “Dolor arcano”, Maldoror)

En el anterior fragmento la palabra *despojo* refiere a algo que ya no sirve, por tanto, al conferirle una identidad femenina al sujeto, se quiere decir que se ve igual o menos que basura. En cuanto al nexos con “sueños, se indica que éstos son el estado catártico más próximo a estar muerto. “Amarrada”, esta palabra, por sí sola, designa dos cosas: la primera es asegurar algo, un objeto o un estado emocional; el otro caso es el de la sumisión, un estado de esclavitud del cual es presa la parte femenina de la canción. En cualquier caso decir al “olvido”, “amarrada”, se quiere decir que no trasciende, sino que permanece en un estado inalterado donde la muerte más próxima es no recordar, a diferencia del recordar, que es la trascendencia. También se hace referencia a un grito y un aullido. El grito, como tal, es una acción humana, pero el aullido tiene características animales o no humanas, como la manifestación del viento. Dichas manifestaciones son un purificador para el alma o para la vida misma, son exposiciones de luz y de cambio mediante el dolor. La manifestación del inconsciente persiste en el mismo elemento de negación a las figuras religiosas, pero ahora se puede hablar de una en particular, que es la “fe”, que tiene su referente más claro en: “Mil cuerpos has alimentado”, “Cristo sangra en tus pupilas” y después el estribillo con la mención del *Ángel*. La invocación entre Cristo y Ángel da la idea o el referente de que la voz poética contempla la muerte de la fe o la esperanza, y siempre evoca esa cualidad de la soledad y el olvido. No se está despojando de cualquier cosa, sino de su creencia en un ente mayor, el cual no le ha dado respuesta. Es *Mil* un número indefinido que esclarece la afinidad de las personas que creen en Dios, se reafirma que no existe al decir: “Y la Soledad persiste/ en el Hueco del olvido”. El

huevo como tal es un vacío, lo cual es el vacío de lo intrascendente. La referencia anterior es a la soledad, las gracias divinas no son suficientes para poder llenar un “huevo”. La gracia divina no toca a los cuerpos alimentados antes, esto se refiere a la hostia. Se cuenta con una percepción en las escrituras bíblicas sobre el acto del sacrificio en la última cena y la significación del cuerpo de Cristo, esto viene en Mateo 26:29, Marcos 14:25 y Lucas 22:20, ahí se habla sobre su sangre y su cuerpo, con el cual tiene que alimentarse la “fe”, que representa el conocimiento y la fuerza espiritual. Al referirse a “Cristo sangra en tus pupilas”, se designa un acto de sacrificio divino debido a que es Cristo quien sangra, los ojos son un símbolo de contemplación espiritual y dan luz, pero la acción de sangrar no es dar vida, sino que se está muriendo. Al ser Cristo quien sangra, se infiere que la fe y la esperanza se derraman de manera directa en las pupilas, no se come ni se toma, sino que se sangra, el sangrar es morir, pero su vez es la sangre de Cristo, una bendición es evocada directamente en el alma de quien ve, porque no es un “yo” si no un “tú”. La evocación al Ángel se considera como una plegaria, que insiste en la figura redentora. La fe y la esperanza son algo que ya no existe para la voz poética, porque es el algo que se perdió en el “olvido”. Se redonda en las figuras místicas, debido a la negación de Dios y a la propia muerte de la esperanza:

Te contemplo **dormida**  
como **distante**,  
soñando entre **flores**  
**te marchitas**,  
mientras las hadas huyen  
**evadiendo la noche**,  
desgarro mi vuelo  
para volver.

¿Qué somos ahora  
haciéndonos daño?  
lanzados al olvido,

tus miedos toman forma,  
**refleja el fuego,**  
**inunda desgracia,**  
**perdida entre secretos**  
**yo espero.**

Demasiado dolor,  
demasiadas huellas,  
sonríes ajena,  
caer y llorar.

**Luciérnagas muertas**  
anidan tus pasos,  
guías corruptos  
alimentan la ansiedad.

Tendida detrás de un cristal,  
que me impide besarte,  
se oculta el tesoro  
las hadas caerán.

**En sueños te llaman y les sigues huyendo,**  
**las espinas en tu corazón dejaron su luto interno.**  
**En sueños te llamo y me sigues huyendo.**

**oh, bella poesía**  
son los **nuevos placeres**  
que embriagan la naturaleza  
de tu cuerpo,  
**es nectar que fluye**  
**y te eleva.**

**Piscis culmina,**  
la madurez rumora monstruosidad,  
toca, ultraja  
se inicia la metamorfosis  
despierta.

La fragancia se agota  
inocencia marchita,  
te busco entre restos  
de infancia caída.

El maleficio surtió efecto,  
se auguran tinieblas,  
fantasía peligra  
muriendo sus criaturas.

**Bríndanos la luz,**  
**ofrenda tu vientre,**

***despierta del mundo humano  
o todo se quemara.***

Las hadas  
las hadas  
las hadas...

Caerán.  
(Integra: "Las hadas", Lahylat)

En esta canción de las "Hadas" se vislumbra el tópico de la muerte y de la pérdida de la inocencia. El símbolo principal de la inocencia es el de *las hadas*, que son la mente infantil, a tal manera que cuando huyen metaforizan a la pérdida de la pureza. Al "contemplar" que la otra persona duerme, se hace referencia a la muerte. El acto seguido es el marchitamiento, se pierde la cualidad de sublime para mantenerse en el acto carnal de la putrefacción, en donde la contemplación pierde el valor de perpetuidad. Al reiterarse la palabra "marchito" se da la idea de la intrascendencia del cuerpo sobre la eternidad, el recuerdo no es perpetuo. Evadir la noche es un acto de miedo, se trata de huir hacia la oscuridad, es ahí donde se esconden todos los males. En este fragmento hay varias referencias a la muerte de la inocencia y a la entrega de la carnalidad: *placeres, naturaleza, cuerpo, madurez, toca, ultraja y vientre*, en su mayoría son referentes sexuales, en especial: *ultraja, toca y vientre*; el vientre es la ofrenda que posteriormente despierta al mundo humano. Los referentes de *toca y ultraja* son una metamorfosis, comienzan de algo inocente y van a lo corrupto; la designación de Piscis, que es un signo de agua regido por Neptuno y Júpiter, designa un carácter meramente emocional, representa un comienzo, entonces al decir "culmina" se refiere a la muerte de, en este caso de la inocencia, lo cual también representa

dicho símbolo de la ofrenda del “vientre” que es el principio reproductor humano. Es decir, la metamorfosis, la cual anuncia es un cambio del mundo irreal que representa el signo acuático a un paradigma carnal que está representando en Tauro, que es lo posterior a Piscis y que es su representación en la tierra, de la cual estamos compuestos como humanos, es el origen de lo que somos. Pero también la tierra representa solidez, origen; al contrario de Piscis que es un símbolo poco realista, entonces es cuando la realidad se hace presente y rompe con la fantasía. Desde las hadas hasta los movimientos estelares son la representación de la pureza de un ente femenino desgarrado, el cual pierde su connotación sublime, para ser terrena. Al principio de este fragmento: *placer, embriaga y tu cuerpo*, se enfocan a la corrupción, a la sexualidad y al carácter báquico, donde se entrega a la carnalidad y pierde en ese momento su carácter sublime:

***Bríndanos la luz,  
ofrenda tu vientre,  
despierta del mundo humano  
o todo se quemará.***

La persona que sueña, en este caso una doncella, tiene que brindar la luz porque es la aproximación más cercana a Dios, pero su cualidad de inmaculada tiene que ofrendar su vientre, que es el origen del hombre, pero al ser el único objeto sagrado profiere una cualidad “pura” que con anterioridad ha sido desgarrada, en un acto de necrofilia, en la cual no se respeta a la muerte misma, por eso existe una súplica en la cual se reitera de manera constante, pedir luz, y el vientre mismo pide la salvación de un “ser” que se ha sumergido en la oscuridad, que no sólo ha sido cómplice de la corrupción de un cuerpo, en una mención anterior:

***Luciérnagas muertas***

anidan tus pasos,  
guías corruptos  
alimentan la ansiedad.

Las luciérnagas son la representación más cercana a la luz. En el caso de las “candelas”, que son representación de fuerza espiritual, cuando dan luz, son esperanza, cuando se apagan son la expresión de la muerte misma. En este caso no dan luz, sino que anidan los pasos en la oscuridad porque ya están muertas. Al ser la única fuente de luz, podrían representar a la esperanza misma, pero al no existir más son indicadores de la muerte. En la palabra “ansiedad” hay una carga “aflictiva”. Se tienen tres menciones de luz: fuego, luciérnagas y quemar, tal cual el fuego quema, que es la acción que puede ocurrir en el fin último de la canción, las luciérnagas están muertas y la única opción viable es que el cuerpo “muerto”, que está en un sueño y el vientre tienen que “brindar luz”, ya que la luz misma que se busca no ésta en el propio ser sino en uno exterior de algo a lo que se le ruega, una especie de salvación, pero que ha sido mancillada, el cuerpo es la salvación, pero no la trascendencia, el acto de la muerte depende del despertar, pero no de la fe de quien contempla:

Triste expresión  
dibujas muerte.

***Lienzo pálido  
de trazos perdidos,  
de imponente profundidad.***

***Canto sordo  
cual suspiro infinito,  
cuna sin quebranto,  
estancias de transición.***

Susurra desastre  
el viento al cortar las hojas,

tú, templo inmaculado,  
pereces como la rosa.

Heme aquí,  
llorándote con estruendo,  
amada mía, **recluida en el invierno,**  
**tu beso es frío,**  
**frío de muerte.**

**Noviembre tumba de otoño,**  
espacio solitario y ausente,  
diste tu aliento mortal  
**a la doncella de mi jardín.**

(Integra: "Noviembre", Lahylat)

En esta canción hay indicios de enfermedad y muerte. En una "expresión triste" y al dibujar la muerte se representa la corrupción del cuerpo, pero no se refiere a un ente primario. El "lienzo" es una pieza de tela, la cual se prepara para poder hacer una obra plástica. El designarle la palidez, se le da una cualidad de enfermedad. Entonces el lienzo tiene una personalidad, pero al decir "de trazos perdidos, de imponente profundidad", se designa a una figura, la cual está hecha a partir de divagaciones. Un canto es la entonación armónica de la voz, por lo tanto al calificarlo de *sordo* se expresa una falta de carácter, de armonía o de sentido; al compararlo con un suspiro, pero con características de que es "infinito", este suspiro, que significa amor, o por el contrario, dolor, que es causado por un recuerdo, está relacionado con la parte plástica de la primera parte que es un anhelo. La cuna es un símbolo de pureza, al decir "sin quebranto", se refiere especialmente a que permanece intocada. Las estancias son lugares de permanencia, al contrario de la traición, que es un cambio a nivel profundo de las estructuras, en este caso el canto. Una contradicción se hace presente, primero se

tiene todo un panorama, que está fincado sobre las lágrimas que se expresan mediante la acción llorar; la parte central de la canción se encuentra justo en este fragmento: “**recluida en el invierno, /tu beso es frio,/frio de muerte**”. La canción se refiere a noviembre, que es una etapa de transición, pero aquí se menciona al invierno, y en el fragmento siguiente se menciona al otoño en virtud de que es una tumba, que es el momento culminante del ser amado, que en este caso es una doncella que representa virtudes morales y espirituales, porque es inmaculada. Esto está relacionado con la figura del jardín, que no es la primera vez que se menciona y que tiene claras referencias espirituales. En tanto que las acciones no son un punto central en esta canción, se basan más en la descripción de los ambientes que no logran trascender de manera contundente a la percepción del cuerpo, debido a que la redundancia sobre una figura es el intento por darle más cualidades a lo que se pretende que sea:

**Calla, oh corazon**  
Tu **angustia muda**  
De tan cruel jornada  
Buscando sin menguar  
Los **adjetivos humanos**  
Que regían tus esperanzas  
No los hallamos  
Nada hallamos

(Fragmento: “Reflexiones”, Lahylat)

Esta canción, “Reflexiones”, de Lahylat, representa el carácter doloroso por la pérdida de un ser amado que se basa en el sufrimiento físico: El *corazón herido* es una figura prototípica que designa a diversos sentimientos, fortaleza espiritual, virtudes y, sobre todo, individualidad o vida, lo cual no es restrictivo de esta cultura. Al tener dos menciones en esta canción se infiere que son dos momentos,

uno pasado y otro presente. En el pasado se pide silencio al corazón, que es el “yo” pero referente a la conciencia espiritual, que tiene presencia en el momento mismo de la súplica; luego se le infiere la “angustia muda”, entonces el silencio es un reflejo mismo de la muerte, ya que luego se habla de los sepulcros de los sentimientos, todo aunado a una experiencia del dolor causado por “adjetivos humanos” donde los adjetivos son errores pero que tienen esa cualidad de humano, lo cual se acerca a lo carnal. La parte espiritual tiene menor sentido, por eso la negación a la esperanza y la afirmación para la nada adquieren un nuevo valor, ya que las figuras espirituales no tienen un papel trascendente más que como adornos:

Y **escribimos poemas**  
Sobre áridos desiertos  
Sobre el **sepulcro de los sentimientos**  
Apilados en la memoria  
Sobre **cienos de cráneos**  
**De ángeles asesinados**  
Sobre montañas de amores  
Edificados en miedo

Ah, nuestro maldito miedo

(Fragmento: “Reflexiones”, Lahylat)

La acción de “escribir” se completa con poemas, como tal son un trabajo intelectual, el cual se realiza de manera “atormentada”, lo cual no se dice, pero se infiere en la connotación de los símbolos que después se exponen: “Sepulcros, cráneos, asesinados”, como tal. Las referencias funerarias siguen presentes, en este caso se reitera no sólo la existencia de un sentimiento, sino que estos sentimientos están relacionados con el génesis del poema que es una “reflexión” pero que está fundamentada sobre la muerte. El desierto se designa como “árido”,

lo cual indica que está falto de vida, luego el símbolo del “sepulcro” que como tal es un indicador de muerte, debido a su carácter táctil y ritual, que se refleja en el hecho de que se habla del último recinto del cuerpo humano. Es ese carácter inferido a los “sentimientos” que no pueden ser de otra naturaleza más que humana. “Apilados en la memoria/Sobre **cientos de cráneos /De ángeles asesinados**”. Ahora los sentimientos, que son la base de la escritura poética, son parte de la memoria que está apilada sobre “cientos de cráneos de ángeles asesinados”. En primera, los sentimientos, al estar apilados, son desechos. Al designar una parte de del cuerpo, que en este caso son los cráneos, se infiere una individualidad pero divina, ya que se trata de ángeles, no de personas, entonces los cráneos y los ángeles pueden designar a personas, que de alguna o de otra manera marcaron al yo poético, que ya se ha designado antes como “adjetivos humanos”, pero que ahora adquieren una nueva noción, divina y espiritual, pero muerta; las montañas, que son un objeto táctil, +visible, tienen la cualidad de expresar su magnitud mediante el tamaño, es un objeto amplio, que no ha sido construido por manos humanas, sino que es natural; después se tiene “montañas de amores/ edificados en miedo”, al tener la contradicción entre un objeto táctil y uno no táctil, en donde se habla de dos tipos de grandeza, se infiere que la materia de la montaña es el amor, pero no es uno, sino muchos, de los cuales la materia prima es el miedo, pero no es un miedo único, es parte del “ser”, una parte desconocida que se acepta. Temer al amor es temer a sí mismo, donde amor/miedo tiene la cualidad de ser un objeto enorme. El miedo es equivalente al

amor, por lo tanto el desconocimiento del mundo o de sí mismo es de la misma magnitud:

Recuerdas **las falsas musas**  
Oh mi *corazón herido*  
Que con suave tacto  
Nos arrastraron por **laberintos**  
Cuyo **vacío se anunciaba**  
En el **eco de propios lamentos**  
Que al ser predador del incauto  
Desfallecíamos **mutuamente**

**Aprendimos del miedo** a temer solo al temor  
Aprendimos de nuestra **soledad a caminar con certeza**  
**Hacia aquella luz a la que ya no temo**  
Hacia aquella luz a la que ya no temo

(Fragmento: "Reflexiones", Lahylat)

En la parte final contextualizada con la parte anterior, que hablaba del amor, se puede ver el referente de este mismo concepto, pero ahora representado en otros elementos, como *corazón*, pero empezando por el elemento de las musas, que tienen la cualidad de ser "falsas", lo cual significa como tal un elemento que es el "amor" y el "miedo", que también son falsos. El hecho de que se hable en plural y no en singular, indica que se habla a alguien más, la voz poética, que en este caso es el corazón, el cual adquiere una cualidad humana. Más allá de la función sentimental, individualista, "las falsas musas" representan a la inspiración, al amor, a la vida o a la esperanza, ya que la belleza también es parte de ellas, cuando la voz poética habla de ellas y dice que el corazón es herido, estas musas los lleva a "laberintos", los cuales son representación del autoconocimiento: "Cuyo vacío anunciaban [...] en el eco de propios lamentos". En este fragmento se aprecia al dolor, que en este caso es causado por el amor que ya se ha dicho que es falso,

tiene la capacidad de perder a la voz poética. El lamento “propio” es indicio de dolor, así como el vacío del laberinto, que es la representación del propio “ser” en donde “incauto”, que puede ser sin calma o ingenuo, es devorado por el vacío. En el acto de “desfallecer mutuamente” se habla de nuevo del corazón, que da vida a la voz poética, y que le da relevancia a los sentimientos inexistentes; al final “**Aprendimos del miedo** a temer solo al temor /Aprendimos de nuestra **soledad a caminar con certeza / Hacia aquella luz a la que ya no temo** /Hacia aquella luz a la que ya no temo”. El miedo es la respuesta para encontrar a la luz, pero es algo que también se temía y por cual ¿ha muerto la voz poética? La luz ilumina, pero no llega a ese ser, sino que él se aproxima, después de una enseñanza. Es el vacío que genera el amor, se aproxima a la luz, pero es un ente al que se teme, por lo cual se teme a la vida y a la trascendencia, por lo tanto adquiere una nueva dimensión en su alma y espíritu.

Desea mi alma existir  
Por lo que aún detesto y hiero  
Vengo, escupo mi mal en ti...  
Enjuiciando almas en mi nombre  
Los lacerados vienen a vender su fe  
Pasiones desgarradas he violado...

(Fragmento: “La gloria del odio”; Hocico)

El siguiente fragmento a comentar corresponde a “Hocico”. En esta letra se encuentra una tendencia a interiorizar, negar la presencia de algo superior e incluso a maximizar la experiencia del dolor, emocional y físico, que es la

evolución del amor al odio. El fragmento que se presenta habla esencialmente de lo antes mencionado, pero ahora tiene la peculiaridad de referirse al alma, sigue la tendencia a hablar del dolor, se enfoca a lo que puede hacer el “yo” en contra del otro, se refleja en la agresión: “vengo, escupo mi mal en ti”. No es sólo que lastime, busca la venganza; escupir es una agresión donde se trata de sacar todo el “odio”, la acción se intensifica en la letra. Existe un momento en que la voz poética dice “he venido a escupir / ofensas, blasfemias...” Se revela que el odio es en contra de las figuras divinas, la acción de blasfemar, aunque también tiene una consideración hacia el “otro”, es más dirigida a lo sacro, para poder reafirmarse en la última parte. La voz poética adquiere estatus mayor, se adjudica el papel de Dios: “enjuiciando almas en mi nombre”. Se infiere que él tiene el poder de condenar o perdonar; el acto de “vender su fe” que es un acto de corrupción. Los lacerados indican dolor físico, más que emocional. La siguiente partícula es la *pasión*, se refiere al acto del perecimiento que se vincula con “la pasión de Cristo”, en un acto blasfemo y de burla, que no pretende enaltecer el papel místico. Cuando se dice “pasiones desgarradas” se refiere a convenciones internas: deseo, repulsión, odio, amor. *Pasión*, del griego *Pathos*, *sentimientos*, pero en este caso respecto a la acción del desgarrar que es el descaramiento. Pasión contra desgarrar, dolor físico contra dolor no físico, acaban en la acción del “he violado”, dos acciones carnales. La violación es uno de los máximos daños que se puede causar a alguien más, por lo tanto el odio es el fin último, el daño o la muerte misma, mediante la humillación y la exaltación del rencor.

Me siento traicionado, **yo prometí lealtad que te entregaría hasta el más pequeño secreto** y la más grande riqueza de este **corazón partido en mil pedazos**, ahora es negro, mi corazón ahora es negro, tú me elevaste y me dejaste caer, para no verme más, **tú me elevaste y me dejaste caer al suelo**, por eso mi corazón es negro, negro, es como una daga que atraviesa mi pecho **me duele pensar, me duele mirar**, que no tiene sentido mi existencia, si no estás conmigo.

(Letra íntegra: “Corazón negro”; La concepción de la Luna)

En esta canción, cuando se enuncia **“yo prometí lealtad que te entregaría hasta el más pequeño secreto”**, se representa el hecho de prometer. La persona asume un compromiso, la lealtad es un refugio en el cual se consagra la confianza, el secreto no es grande, sino pequeño, en contraste con la riqueza, que es grande –virtud–. La promesa, que radica en los secretos, es una inmolación, en donde el corazón es el “yo”: **“corazón partido en mil pedazos”**. El corazón es la representación del ser, por tanto hablar del corazón no es hablar de objeto que mantiene las funciones de la vida, sino que es una representación de los sentimientos, parte de la individualidad, los sentimientos o las pasiones están representadas por esa concepción simbólica. El decir “partido” indica el momento en que algo se rompe, en este caso es el corazón, que a su vez representa a una persona que en todo caso es necesario decir que está en “mil” pedazos, que es un número indefinido en que el alma y el ser en este caso no podrá reconstituirse. “Negro” es la representación de la muerte, pero antes ya está partido. El negro es parte de la oscuridad, es la muerte misma, pero también es parte de la trascendencia, se necesita morir para poder dar el siguiente paso, lo cual indica que la persona muere o, de manera superflua, mueren sus sentimientos. **“Mi corazón ahora es negro es como una daga que atraviesa y duele.”** La pérdida

del amor no se manifiesta en algo sublime, sino que se compara con el dolor carnal al compararle con una daga, de ahí que en el nivel colorimétrico se refiera al negro –muerte– y se muestra al corazón como algo frágil o roto: **“como una daga que atraviesa y duele”**. Daga y dolor: la daga es un objeto punzocortante, lacera, hierde, hurta, por lo tanto el decir “atraviesa” es equivalente a decir que alguien lo emplea, que no es la voz poética, pero viene de una comparación directa entre corazón y daga, por lo tanto los sentimientos son una daga que lastiman, por lo tanto *duele* es la forma de manifestar el dolor corporal que culmina en el dolor causado por alguien más que es proveniente de la dependencia sentimental. La daga es entonces el sentimiento o la pasión que provoca alguien más, un sentimiento de odio y muerte:

**Fui maldito** en vida  
Yo **no tengo derecho** a la paz  
Encontrar  
El camino es cuesta abajo  
**Seré llamado a mil cuentas pagar**

El castigo se dicta devuelta **a la tierra reencarnar en algo despreciable**

Fui maldito en vida...

El castigo se dicta devuelta a la **tierra reencarnar** en algo despreciable

(Fragmento: “Reencarnación”, La concepción de la Luna)

El siguiente texto es “Reencarnación” de La concepción de la luna. Aquí el verbo “fui” indica un tiempo pasado, el cual se reitera al decir en vida; en este caso la muerte está representada mediante la palabra “tierra”, pero viene acompañada de la palabra reencarnación; la reencarnación es una maldición, lo cual es evidente al

calificarlo como “algo despreciable” en contraste con la percepción primera de ser maldito. Se reitera “fui maldito”, eso es lo que le quita el derecho a la felicidad a un nivel trascendente de la conciencia espiritual, al indicar un sendero que está considerado por la palabra “camino”, como una guía al sufrimiento. Se puede deducir, por la dirección a la que va, “**cuesta abajo**”, que después “**Seré llamado a mil cuentas pagar**”. Existe una tendencia en los paradigmas cristianos a hablar de la reencarnación de manera física, que se dictamina en el símbolo de la tierra, lo cual remite también al principio creador, que es un simbolismo del infierno; se tiene la palabra “mil”, que es el número indefinido de pecados, ya que se tiene posterior “cuentas”. Las cuentas en este caso se refieren a la maldición ¿Quién crea su maldición? La propia voz poética, ya que ésta niega ser digna de una salvación, redención o perdón, eso queda marcado en “**no tengo derecho**”. En tanto el derecho se gana, se tienen dos figuras, “tierra” y “carne”, la última no está mencionada de manera directa, pero tiene su reiterativo mediante el prefijo “reen”. Ambas palabras son muy cercanas, ya que tierra es la representación de la carne misma, es el origen de la vida, la carne también es el pecado. En este caso la reencarnación es la vuelta al pecado, porque la misma voz poética lo confirma cuando dice: “en algo despreciable”, sin valor, o por menos con falta de virtudes; “reen-carnar”, reiterar los errores, en donde la tierra misma tiene la característica de ser una fecundadora de pecado, ser el infierno mismo, porque la carne también es dolor, regresará a la voz poética de la muerte, pero no trascenderá en sus actos, sino que volverá para ser el mismo pecado por el cual se ha pagado antes.

Finalmente “Berenice”, del disco “Demolición” de La concepción de la luna”, editado en 1998, se basa en las mujeres prototípicas de Allan Poe. Desde el nombre de “Berenice” se da la idea de que la canción tendrá una clara influencia de lo que Poe resaltaba en sus personajes femeninos; su influencia en esta letra es inherente, se tiene que considerar el papel que juega lo trascendente dentro de esta canción, comenzando por los actantes que están desempeñados dentro de la voz poética, como el “yo” y Berenice; se tiene que considerar un tercer papel que es el de Dios; a diferencia de las demás canciones citadas, el significado de Dios contribuye de manera importante en esta letra, no es el factor determinante, sino que influyen diversos motivos que anteriormente se han referido:

Pasos ligeros  
vida sin lastres  
**no existen penas ni temor a la muerte.**  
Aun te veo **caminar entre luz**  
el prototipo de una vida de plenitud.  
Tan pequeña, tan vulnerable  
hoy corto mis venas por saber dónde estás.  
Berenice  
**la muerte te iba comiendo**  
Berenice  
**y tu fe fue decayendo**  
Berenice  
**Dios bendiga** tu alma  
Berenice  
solo me queda mi **llanto.**  
(Fragmento: “Berenice”, La concepción de la Luna)

En esta letra hay tres momentos importantes: el primero es el reconocimiento de la vida y de la felicidad que está reflejada en la imagen prototípica del eterno femenino que esta personificado en Berenice. “Pasos ligeros/vida sin lastres”. Los pasos son las marcas que se dejan en el mundo, son en su primera esencia una marca de la existencia de un ser que en este caso es un ser amado, donde los

pasos son el indicio de su presencia terrenal. Se tiene la mención de un *Locus amoenus*: primero se entiende desde la concepción misma del dolor, en donde “lastre” es sinónimo de impedimento, todo tiene luz y a su vez la muerte le cubre de tragedia. El recuerdo, “aun te veo caminar entre luz”, la luz, es Dios, o la manifestación de él mediante la figura de Berenice, que antes de la muerte es la felicidad misma, esto se sabe porque ella misma es la luz, pero en uno de los niveles antes sugeridos –Lumen–, porque es la influencia misma del espíritu en la manifestación de la carne y eso influye a quienes le rodean, una especie de Ophelia, figura redentora llena de virtud; el segundo momento es de la alta esperanza, apreciar a la muerte como la única opción; el tercer momento es la muerte misma: “**no existen penas ni temor a la muerte**”. La primera relación formal con la muerte es un estado de contemplación que va de la indiferencia a la felicidad, aquella indiferencia a la muerte es lo que hace un tanto más trágico el deceso de Berenice, penas y lastres, no es singular sino plural, la demasía de las palabras denota una cantidad incierta de dolor. “Aún te veo **caminar entre luz** /el prototipo de una vida de plenitud”. El caminar entre luz es una de las figuras prototípicas formales que tiene mayor relevancia en la esencia femenina; al determinarla como pequeña y vulnerable se idealiza a la fragilidad del vivir. Hasta este punto se percibe un tono melancólico que trata de recordar a la mujer amada, en lo posterior se cita nuevamente al dolor físico y está en la partícula donde “corta sus venas”, que es cuando el efecto de la imagen sublime comienza a declinar, porque se toca a la muerte de manera directa. El hecho de cortar quiere decir que se asume la muerte misma, pero que en este caso se llama suicidio. El motivo es poder alcanzar o nivelarse con la esencia misma de la mujer amada;

pero es cuando la oscuridad misma invade a la voz poética y la luz queda en un segundo plano: la muerte seduce y toca a ese ser.

Berenice  
**la muerte te iba comiendo**  
Berenice  
**y tu fe fue decayendo**  
Berenice  
**Dios bendiga** tu alma  
Berenice  
solo me queda mi **llanto**.  
(Fragmento: "Berenice", La concepción de la Luna)

Se acepta que la muerte tiene un efecto mayor, al perder la fe, que es cuando sólo queda el dolor, representado en el llanto. Una de las partículas importantes donde se trata de sublimar a la figura femenina es el rompimiento anterior, cuando se cita a Dios, con el "**Dios bendiga** tu alma". Hay una negación a la fe de poder conservar la vida, "tu fe fue decayendo", por lo tanto, la contradicción, de la decadencia y de la bendición de Dios, se ve remarcada cuando se usa "mi llanto", que es la expiación misma de la voz poética: la fe ya es una nada inexistente, entonces el dolor que está representado mediante el dolor también es un indicador del perdón propio, culpa, autorredención:

Hoy corro hacia ti y encuentro en tu lecho  
**un rostro pálido, inerte y descompuesto**  
**ya nada te salvará** del lento exterminio  
ya nada te salvara del **cruel destino**.  
Hoy ya no hay suspiros

(Fragmento: "Berenice", La concepción de la Luna)

La acción "corro" tiene un peso significativo, ya que es en ese momento en que se hace un descubrimiento. En las referencias anteriores a la muerte no se había tocado al cuerpo, lo cual lo mantenía en un estatus elevado, es aquí cuando

funciona la partícula poética “Hoy corro hacia ti y encuentro en tu lecho/**un rostro pálido, inerte y descompuesto.**” Se enfoca la parte transitoria del cuerpo. El enfocarse en ese momento rompe de manera contundente con los niveles trascendentes del recuerdo, porque primero es el “hoy”, luego se enfoca a la descripción del cuerpo, pero no se eleva al alma, se acepta que existe una descomposición del ser mismo, que no es perpetuo. El dolor es uno de los motivos más importantes, ya que al ir y ver al cuerpo inerte, se pierde totalmente el efecto del recuerdo, entonces sólo se queda el efecto traumático. El dolor es el que evoca al verdadero sentimiento, que niega nuevamente la fe y el sentido divino, que ahora es sustituido por la “nada” y el “hado” –cruel destino– porque la salvación era Dios, ella misma era reflejo de ese poder.

*ni palabras de esperanza  
solo te viste de negro y un puño de tierra  
te ofrendan.*

“Ni palabra de esperanza”: la palabra es uno de los elementos poderosos porque es en ellas que se designa al mundo y se crea la vida. “Palabra”, en conjunto con “esperanza”, deberían ser elementos para la trascendencia, pero en caso contrario, se tiene a uno de los principales simbolismos dentro de la literatura, que es el vestido de luz o blanco, pero no sólo es la cualidad lumínica lo que impacta al que lo ve, sino que es el mismo tono angelical al que se da importancia, para dejar de ser terreno y ser supraterrano; una de las características principales es la vestimenta negra, que ya no acepta la cualidad de lo trascendente, sino que es todo lo contrario, el “**puño de tierra**” representa al ser primigenio, el humano vuelve a su origen y no reencarna, queda como ofrenda a la muerte misma, tener

en un puño es algo violento, que causa dolor, donde se da una representación del último adiós que se le da a la persona, o la adjudicación de los pecados propios. Berenice no se vuelve un objeto sublime como sus antecesoras, su recuerdo está plagado de dolor, pero está en la gloria de Dios y su muerte no sólo fue el acabar con el dolor físico, sino que trasciende.

A manera de conclusión, dos canciones para el análisis: “Ligths” (ejemplo de las letras extranjeras) y “Berenice” (ejemplo de letras mexicanas). ¿Por qué necesariamente estas dos letras? Por el hecho de que son casos contrarios que ejemplifican de manera cabal lo antes expuesto en esta conclusión. En “Ligths” hay una progresión de la incertidumbre a la iluminación, que no es propia de la luz, sino de la lluvia que se menciona, de la oscuridad a la luz; la mención de un cuerpo no es necesaria para ser sublime, el cuerpo es un término aparte, aquí se habla de objetos táctiles, pero que tienen relevancia ante la luz y la oscuridad, que se hacen presentes. Al final la lluvia es un objeto de luz, no por su configuración natural, sino porque es una representación de Dios (Lux) que no es parte de un objeto lumínico. Todo se resume a un momento, en donde la mención de un ser superior no es necesaria, pero que sí se manifiesta en otros niveles, todo mediante un objeto artificial que se encuentra velado a través de la bruma; que son opuestos, pero que ninguno es carnal, lo más táctil es la lluvia, pero aun así logra trascender su naturaleza, que es vida, por tanto luz.

En “Berenice”, en cambio, sí existe una mención a un objeto de influencia lumínica, pero que con el tiempo se va degradando, a diferencia del ejemplo anterior, pues no existe una mención de un estado físico. El indicio de que existe

esa parte carnal es la lluvia, pero, caso contrario, aquí se parte de un recuerdo, desciende a un momento en que el cuerpo se menciona de manera directa pero por su corrupción y, al final, existe una filiación a lo terreno que está representado en el puño de tierra, lo cual indica que sí existe una filiación con lo más táctil. De tal manera que las menciones a Dios, la concesión del ruego y hasta el color del vestido influyen para que se mantenga una carnalidad propia en su significación. El cuerpo de Berenice rompe el efecto sublime. Si en todo caso se hubiera conservado el recuerdo de Berenice y no la imagen corrupta de un cadáver, el efecto poético dramático hubiera sido diferente. Cabe subrayar que este efecto de carnalidad no es exclusivo de esta canción, sino de prácticamente todas las canciones mexicanas expuestas, en mayor o menor medida. A diferencia de las letras extranjeras que mantienen en su mayoría un nivel elevado de espiritualidad, sobre la conciencia del cuerpo y del alma que reside en él, en las letras mexicanas predomina la carnalidad.

## Conclusiones

No es gratuito que la luz sea el eje temático de este análisis estético/semiótico. El objeto mismo de estudio fue en un principio el concepto “gótico”, tomando como base el concepto planteado por Fulcanelli: “El arte gótico es, en efecto, el *art got o cot (Xo), el arte de la luz* o del Espíritu”. (Fulcanelli, 2007: 6) Luz, umbra y penumbra son elementos que se han expuesto a lo largo de este análisis. El elemento que se ha buscado a lo largo del análisis es la “Luz” –Lux, Lumen y Esplendor– y sus diferentes manifestaciones, desde lo denotado (real) hasta lo connotado (relacionado) y el fin último de la palabra. Dios es el producto desde que no hay esencia, a la luz de uno entre la oscuridad penunbraveces el espíritu. Por tanto la manifestación de Dios (L), a la Umbra que es la muerte (U), equivale a la intranscendencia del cuerpo penumbra (P), es igual a la trascendencia del espíritu (E). La concepción del cuerpo es invalidada, por lo tanto; se busca la expresión más cercana a la luz en sus tres niveles manifiestos – Lux, Lumen, Esplendor –; por lo tanto la manifestación más pura del alma (ánima) no depende del cuerpo que es la penumbra (P), sino de la luz (D).

$$D = \prod_{\substack{E=0 \\ U \neq \infty}}^L \frac{1}{U} \cdot (P) \varepsilon^{13}$$

$$D = \prod l \varepsilon$$

---

<sup>13</sup> Formula lógica para la explicación de la trascendencia.

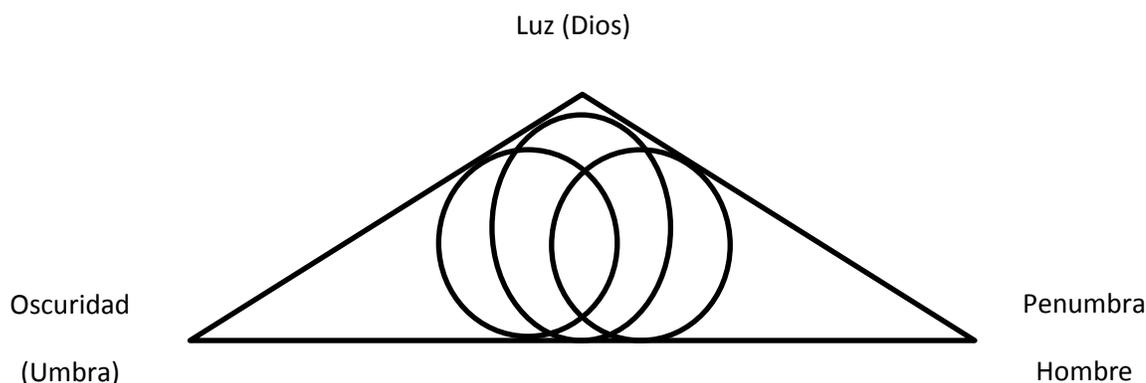
Con base en lo anterior e intentando valorar y hacer una diferenciación entre la cualidades estéticas de las letras mexicanas y extranjeras, se presenta el siguiente cuadro en relación con la manera en que son manejados los simbolismos de la muerte, la visión del dolor y la espiritualidad en estas dos vertientes.

<b>México<sup>14</sup></b>	<b>Extranjero</b>
<b>Simbolismos de la muerte</b>	
Corporales	No corporales
<b>Visión del dolor</b>	
Corporal	No corporal
<b>Espiritualidad</b>	
Negación	Aceptación
<b>Vasos comunicantes</b>	
Ambos estilos tocan el concepto de oscuridad, suelen hablar de Dios, de muerte y la vida, pero desde puntos no idénticos, a pesar de la influencia que ejerce el cristianismo en la cultura mexicana.	

Respecto al cuadro anterior, se afirma que el concepto de luz es una reafirmación de la vida, no sólo de la vida física sino de la espiritual (alma). Las menciones directas en las letras de las canciones no necesariamente vuelven al objeto parte trascendental del significado; la luz no significa por sí misma, porque debe de tener un sustento más allá de la palabra misma, indicios anteriores y posteriores

<sup>14</sup> Séptimo cuadro: oposiciones entre México y el extranjero.

que den significado al símbolo en cuestión; es imposible alejar los conceptos planteados, dependen uno del otro; el significado humano (Umbra) es el dependiente de los otros significados, formando una triada de significación trilateral, por tanto, al mutilar alguna de las concepciones planteadas, el triángulo pierde sentido y se vuelve bilateral; por tanto; lo puramente carnal o espiritual no representa las virtudes de la trascendencia lumínica (Dios):<sup>15</sup>



El concepto de la carne (Umbra) es el punto medio entre la luz y la oscuridad, es la expresión de Dios y de la muerte, pero sin luz es un medio ambiguo. La percepción de la vida y la concepción de la muerte se acentúan en este elemento; si se encuentra sólo, es intrascendente, si encuentra comunicación con la oscuridad, es muerte, dolor o todo lo que englobe el concepto de sufrimiento. Es diferente si encuentra un nexo con la luz, que es vida, pero es una aproximación, lo cual no logra volver al espectro contenido (*ánima*) en un ser trascendente. Se necesita del equilibrio de los tres elementos para poder volverlo trascendente; por tanto en el triángulo representado con anterioridad demuestra que dicho punto, la intersección entre la luz y la oscuridad, son conceptos humanos, por tanto es quien debe de ser parte de esa trinidad simbólica; el dolor mismo (Umbra) no tiene

<sup>15</sup> Grafica explicativa del ser trascendente.

sentido sin la divinidad (Lux), porque no tendría un sentido de perdón para la carne misma –hombre– (Penumbra). Un ejemplo de lo que se plantea aquí es la pasión de Cristo, por sí mismo es sólo una figura revolucionaria, que comparte un conocimiento, al ser elevado al papel de figura divina adquiere un nuevo sentido, pero tiene que morir para que sus palabras sean trascendentes; el hecho de la resurrección es un acto simbólico, en el cual el alma baja a la oscuridad, pero antes se ha tenido una expiación mediante el dolor, pero él mismo busca la iluminación. La aceptación de la vida, del dolor y también de la muerte, pero ante todo de la grandeza de Dios, le permiten trascender, él es objeto de los dos últimos niveles de la Luz, ya que él mismo, siendo hombre, no puede alcanzar su punto más álgido, sólo hasta pasar por su pasión, morir y luego tener la vida eterna. No son entonces los elementos aislados, sino el conjunto de ellos lo que da sentido a su muerte; ya no se tiene a Jesucristo predicando una palabra, ni a un maestro que dé luz, pero tampoco está muerto, venció a la muerte: por tanto no es el cuerpo muerto al que se contempla, pero sí a la fuerza de su palabra. Es el espíritu mismo el que ha logrado trascender.

Concepto de oscuridad (Umbra): Es la parte contraria de la luz, es muerte, podría ser hasta el infierno mismo, pero este elemento es el punto de transición, no puede ser dolor, porque el dolor parte del punto medio de la luz y la oscuridad (Penumbra), es la expiación. Sin los puntos contrarios, la penumbra no podría trascender, por tanto, el equilibrio se perdería; y es mediante la representación de este punto en que se contienen todos los medios para aproximarse a la elevación más álgida o al hundimiento más profundo; por la oscuridad se llega a la muerte y

por la muerte se llega a la luz; las conexiones dependen de los vasos comunicantes entre sí; Umbra y Lux son puntos contrarios, pero dependientes de sí mismos, ni toda la luz ni toda la oscuridad pueden ser perpetuadas; por sí mismas no se pueden trascender, por tanto, la mención de las palabras no necesariamente refieren al significado mismo, pueden ser sólo de uso ornamental, luz no es luz, oscuridad no es oscuridad, el concepto por sí mismo no significa, necesita de un contexto anterior y posterior para poder adquirir sentido, por tanto, la palabra puede no ser mencionada, pero existen indicios de su existencia simbólica.

Los puntos anteriores explican la conformación simbólica de la luz y sus niveles sugeridos. La percepción que mantienen dichos puntos es relacionada directamente con las canciones antes analizadas; es aquí cuando empieza una comparación de los símbolos e indicios que aparecen en relación con la luz y el papel que juegan.

Lo antes expuesto es una aproximación general de cómo se conforman las letras de las canciones góticas. Es necesario aquí mencionar un punto poco tocado, la contemplación de la influencia y de los indicios lumínicos, empezando por la trascendencia. En las letras extranjeras existe una tendencia a poetizar o dar el último sentido a las palabras, la mención del cuerpo no es sobre el cuerpo mismo, y pocas veces es necesario recurrir a dicha figura. Caso contrario es el de las letras mexicanas, en donde existe una tendencia a sublimar el dolor corporal, no existe una progresión viable hacia estándares estéticos más elevados; lo mismo pasa con la percepción de la luz y la oscuridad; ambos símbolos no son táctiles,

por tanto su naturaleza es abstracta, empezando por el hecho de que son palabras naturales que son representativas de espectros contrarios. Dicha naturaleza permite que se manifiesten más allá de su propia mención, no dependen de un cuerpo, ni de una acción, sino de indicios que son factores comunes entre las canciones extranjeras. Lo contrario pasa en las canciones mexicanas, en donde se depende más del factor táctil, esto se ve en la mención de cadáveres, de cuerpos corruptos (+humanos o –humanos), en donde la necesidad de expresar algo sublime se convierte en terreno. Es en ese momento en que el cuerpo presente vuelve a las significaciones inválidas, las voces poéticas en el caso de las letras extranjeras no dependen del momento, sino que en la mayor parte de los casos abogan al recuerdo, caso contrario es el de las letras mexicanas, que recurren a la parte más próxima del dolor pero de manera física; la expiación es un punto que se encuentra en el camino hacia la iluminación espiritual.

Por tanto, como conclusión, se afirma que la existencia de un rock gótico mexicano es improbable, debido a que existe una comunicación simbólica bilateral, por lo cual no logra trascender mediante las palabras, a diferencia de las letras góticas extranjeras que abren caminos –varios– que no sólo se manifiestan de manera directa sino que también se muestra por indicios que no sólo sugieren, sino que manifiestan luz (Lux) en esa búsqueda. La iluminación parte “del ser y el todo”, como tal el cuerpo es una alegoría misma de la divinidad, no es necesario que se manifieste para poder tener una presencia. La divinidad, desde que “es” + táctil y – táctil, “no es” esencia, puede adquirir dimensiones trascendentales que

se alcanzan mediante la contemplación espiritual y no carnal. Es por esto mismo que las canciones mexicanas dependen del significado de primario de la palabra, antes que de los indicios anteriores y posteriores para darle significaciones profundas al “ente” poético, es por eso que su progresión se ancla a factores +carnales:

$$P \cdot \infty = 0 = \frac{U}{P} = \varepsilon = 0$$

La búsqueda de la luz, más allá de su mención, un factor inexistente en las letras mexicanas, a pesar de su mención física, no logra ser Lux (eje primario), Lumen (eje secundario), Esplendor (eje terciario), por tanto, el valor más próximo equivalente es la penumbra, suprimiendo indistintamente a luz. Al ser de esta manera, la oscuridad (Umbra) adquiere una mayor relevancia, por tanto, dicho nexo es responsable de la intrascendencia, porque no existen elementos que sustenten a la luz. Por tanto, la supresión de la luz recae directamente en la oscuridad, como eje primario y eje secundario la penumbra, ya que la luz es una mención, pero no lo que se busca en realidad; el fin último de las letras mexicanas es la muerte, no la trascendencia.

## Referencias

- Ángeles, Martín. 2007. "Hocico: música en tiempo de odio" en *Gótica Life in darkness*, núm. 16. Abril, pp. 8-11.
- Ángeles, Martín. 2007. "Escoltado por sus brujas el clan ha regresado" en *Gótica Life in darkness*, núm. 16. Abril, pp. 16.
- Ángeles, Martín. 2007. "El Clan. Las raras crónicas de un embrujo" en *Gótica Life in darkness*, núm. 12. Julio, pp. 5-8.
- Ángeles, Martín. 2008. "El Clan: nadie está mejor muerto" en *Gótica Especial*. Núm. 10. Julio, pp. 12-14.
- Ángeles, Martín. 2008. "Cantos oscuros a la mexicana" en *Gótica Especial*. Núm. 6. Enero, pp. 2-3.
- Ángeles, Martín. 2008. "A puño limpio" en *Gótica Especial*. Núm. 6. Enero, pp. 12.
- Arenas, Carlos. 2010. "Abrazando la oscuridad: la moderna cultura gótica" en *Pesadillas en la oscuridad. El cine de terror Gótico*. Valdemar. Madrid. Pp. 95-131.
- Azul, Androide. 2008. "Escenas lejanas: Guadalajara: No sólo hay perlas en occidente" en *Dark: escena Goth – death rock*, núm. 14, Noviembre, pp.8-9.
- Barthes, Roland. 2006. *S/z*. XXI. México.
- Beristáin, Helena. 2004. *Diccionario de retórica y Poética*. Porrúa. México.

- Biedermann, Hains.2009. *Diccionario de símbolos*. Paidós. Barcelona.
- Bustreo, Federica. 2011. *Gótico*. Scala. Florence.
- Blavatsky, Helena Petrova. 2007. *Glosario teosófico*. Berbera editores. México.
- Camille, Michell. 2005. *Arte Gótico Visiones Gloriosas*. Akal. Madrid.
- Chevalier, Jean. 1986. *Diccionario de Símbolos*. Herder. Barcelona.
- Cue, Alberto y María Luisa Herlt. 2010. *La mágica oscuridad. Cuentos alemanes*. Clásicos para hoy. México.
- Cueto, Roberto. 2010. “¿Qué es lo gótico? Adjetivo que se convirtió en un género” en *Pesadillas en la oscuridad, el cine de terror Gótico*. Valdemar. Madrid. Pp. 17-61.
- Deluze, Gilles y Félix Guattari. 2002. *Mil mesetas: esquizofrenia y capitalismo*. Pretextos. Valencia.
- Dnoch, Paul. 2009. “A once año de la muerte de Diozz Williams” en *Dark: escena Goth – death rock*, núm.19, Abril, pp. 16.
- Drack, Daniel.2007. “Rozz Williams: Padre, hijo y espíritu” en *Dark: escena Goth – death rock*, núm.1, Marzo, pp. 20-23.
- Drack, Daniel.2007. “Crónicas del subterráneo: muerte en la familia” en *Dark: escena Goth – death rock*, núm.8, Noviembre, pp.18- 20.
- Drack, Daniel.2007. “Ian Curtis: Padre, hijo y espíritu” en *Dark: escena Goth – death rock*, núm.8, Septiembre, pp.30-33.
- Ewers, Hanns Heinz. 2006. *La Mandrágora*. Lectorum. México.

- V/A. 2009. *Felices pesadillas, los mejores cuentos de terror aparecidos en Valdemar (1987-2003)*. Valdemar. Madrid.
- Fontana, David. 2007. *El lenguaje de los símbolos*. Blume. Barcelona.
- Fulcanelli.2007. *El misterio de las catedrales*. De bolsillo. México.
- Gautier, Théophile.1999. *Muertas enamoradas (relatos fantásticos)*. Lumen. Barcelona.
- Greimas. A.J. 1976. *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*. Paidós. Barcelona.
- Grimberg, Carl. 1983. *Los siglos del gótico*. Daimon. México.
- Gibson, Michael. 2006. *El simbolismo*. Taschen. Madrid.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 2005. *Werther*. Edaf. Madrid.
- González, Emiliano. 2007. *Historia mágica de la literatura Vol. I*. Azteca. México.
- Gore, Arthur Alan. 2008. "Escena oscura mexicana: rezando el rosario de la memoria, Viejas bandas" en *Gótica especial*, núm.6, Enero, pp. 2-3.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich.1971. *Introducción a la Estética*. Península. Barcelona.
- Hodkison, Paul. 2002. *Goth; identity, style and subculture*. Berg. New York.
- Homero, José. 2009. *Size y el nacimiento de la escena mexicana (Artículo)*. En *Letras Libres*. Julio 17, 2009. [<http://www.letraslibres.com/blogs/size-y-el-nacimiento-de-la-escena-mexicana>]. 24/04/13.
- Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus. 2008. *Los Elíxires del Diablo*. Akal, Madrid.
- Kant. 1946. *Lo bello y lo sublime, La paz perpetua*. Espasa- Calpe. Buenos Aires.
- "Lahylat, impronunciable placer bizarro", 2008, en *Gótica Especial*. Núm. 6. Enero, pp. 23.

- Lewis, Matthew Gregory. 2005. *El Monje*. Lectorum. México.
- Lovecraft, Howard Philips. 2002. *El horror en la literatura*. Fontamara. México
- Lipovetsky, Gilles. 2003. *La era del vacío*. ANAGRAMA. Barcelona.
- Navarro, Antonio (compilador). 2006. *Europa imaginaria*. Valdemar. Madrid.
- Navarro, Antonio José (compilador). 2010. *Pesadillas en la oscuridad, el cine de terror Gótico*. Valdemar. Madrid.
- NET (*Nueva enciclopedia temática. Edad Media. Europa*), 1984 Tomo 9 (9/14).  
Cumbre: México.
- Punter, David y Glennis Byron. 2004. *The Gothic*. Blackwell. United Kingdom.
- Rimbaud, Arthur. 1997. *Poesía completa*. Visor libros. Madrid.
- Sacher- Masoch, Leopold. 2008. *La Venus de las pieles*. Axial. Distrito federal.
- Schopenhauer, Arthur. 2007. *Metafísica del amor y la metafísica de la muerte*.  
Folio. México
- Safranski, Rüdiger. 2009. *Romanticismo, una odisea del espíritu Alemán*.  
Tusquets. México.
- Shelley, Mary. 1997. *Frankenstein*. Plaza & Janés. Barcelona.
- Snodgrass, Mary Ellen. E. 2005. *Encyclopedia of Gothic Literature*. Facts on File.  
New York.
- Siruella, Jacobo (V/A). 2010. *Vampiros*. Atlanta. Girona.
- Stoker, Bram. *Dracula*. Bruguera. Barcelona.
- Tolkien, John Ronald Reuel. 2002. *Árbol y Hoja y el poema de Mitopoeia*.  
Minotauro. Barcelona.

- Tzvetan, Todorov.2006. *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós. Buenos Aires.
- Panofsky, Erwyn. 1986. *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. La Piqueta. Madrid.
- Patán, Julio y Alvarado, Nicolás.2013. “Final de partida: Casino Shanghai” en *Foro TV*.[http://tvolucion.esmas.com/forotv/final-de-partida/218350/casino-shanghai/#. 24/04/13](http://tvolucion.esmas.com/forotv/final-de-partida/218350/casino-shanghai/#.24/04/13)
- Paz, Octavio. 1986. *El arco y la lira*. Fondo de cultura económica. Distrito Federal.
- Poe, Edgar Allan. 2011. *Cuentos 1*. Alianza Editorial. Madrid.
- Poe, Edgar Allan. 2007. *Poesía completa*. Hiperión. Madrid.
- Rico, Ricardo.2012. *Capsula número 70. Buscando el Rock mexicano: Walter Schmidt*. México.
- Ruiz, Ángel.2007. “Escenas lejanas: Tijuana: Tijuana escena oscura” en *Dark: escena Goth – death rock*, núm.6, Abril, pp. 46-47.
- Solaz, Lucia. Literatura Gótica. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Núm.23.2003.Universidad Complutense de Madrid:  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/gotica.html> . 07/06/2010
- Viollet-Le-Duc, Eugene Emmanuel. 2009. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. The Project Gutenberg EBook. Paris. (6/9)
- Whalley, Ben.2009 (Documental). *Synth Britannia*. BBC MMIX. Londres.

*Discografía:*

Bauhaus.1986. *“Stigmata Martyr, “God in an Alcove”*. En CD versión 1979–1983, *Volume 1*.

Bauhaus.1986. *“Who Killed Mr. Moonlight?”*. En CD versión 1979–1983 *Volume 2*.

The Sisters of Mercy. 1985. *“Marian”*. En *First and Last and Always*.

The Sisters of Mercy. 1992. En *“Lights”*. *Some Girls Wander By Mistake*.

The Sisters of Mercy.1993. *“Under the Gun”*. En *A Slight Case Of Overbombing*.

Sopor Aeternus. 1994. *“Baptisma”*. En *Ich tote mich jedesmal*.

Sopor Aeternus. 2004. *“The Skeletal Garden”, “Dead Souls (demo)”*. En *Like a Corpse Standing in*.

Sopor Aeternus . 2005. *“Alone”*. En *Standing in Desperation (disc 2)*.

Chants of Maldoror.1997. *“Reunion and Death”, “Post Mortem”, “The Baptism of Death”*. En *Ritual Death (demo)*.

Christian Death. 1982. *“Dream For Mother”*. *Only Theatre Of Pain*.

Christian Death. 1992. *“Spiritual Cramp”, “Skeleton Kiss”*. *The Iron Mask*.

El Clan.1994. *“Sin Sentir”. Sin sentir.*

El Clan. 1998. *“Odio”, “Cavaria”. Sigue soplando el ánimo.*

Maldoror.2000. *“Señales a la cruz”, “Nahual”, “Dolor arcano”. Primer canto.*

Lahylat.2002. *“Reflexiones”, “Las Hadas”, “Noviembre (live)”. Lahylat.*

Hocico. 2010. *“La gloria del odio”. Crónicas letales II: 2010*

La concepción de la luna.1998. *“Berenice”. Demolición (1991-1998).*

La concepción de la luna.1998. *“Reencarnación”. Obsidiana 1.0.*

La concepción de la luna.1996. *“Corazón Negro”. Del Dolor Al Placer.*