

EL VAMPIRO ARQUETÍPICO DEVUELTO A LA VIDA
EN LA NOVELA *EN LA CIUDAD DE LOS MUERTOS* (2011)
DE JOSÉ MARÍA LATORRE

TANIA ISABEL MARTÍNEZ MARTÍNEZ
Universitat Rovira i Virgili
taniaisabel.martinez@estudiants.urv.cat

Enviado: 08-09-2021
Aceptado: 03-05-2022



RESUMEN

La novela *En la ciudad de los muertos* (2011) es un raro ejercicio en la narrativa vampírica actual, la cual parece haberse congraciado con el humanizado o naturalizado vampiro posmoderno. En contraste, Latorre reivindica en esta obra al arquetípico no muerto de la literatura gótico-romántica. En este estudio se ofrece una aproximación a las estrategias narratológicas a las que se ha recurrido en la obra para imbuir de terror a un ser cuya inteligencia adaptativa lo ha transmutado en algo muchas veces ajeno a lo monstruoso. Para ello, se desentrañarán los hipotextos principales de los que se sirve la novela. También, se cuestionará su supuesta pérdida de vigencia como ente capaz de producir un efecto terrorífico, de encarnar los terrores, vicios o preocupaciones de la contemporaneidad. Y, por último, se estudiarán las sutiles actualizaciones que se han incorporado en los valores cronotópicos de la novela gótica a la que emula.

PALABRAS CLAVE: monstruo; vampiro; novela gótica; narrativa de terror; José María Latorre.

THE ARQUETYPAL VAMPIRE BROUGHT BACK TO LIFE IN JOSÉ MARÍA LATORRE'S NOVEL *EN LA CIUDAD DE LOS MUERTOS* (2011)

ABSTRACT

The novel *En la ciudad de los muertos* (2011) is a rare exercise in current vampire narrative fiction, which seems to favour the humanized or naturalized postmodern vam-

pire. In contrast, Latorre recuperates in this work the archetypal undead of Gothic-Romantic literature. This study presents an approach to the narratological strategies used in the novel to imbue with horror a creature whose adaptive intelligence has transmuted it into something often alien to the monstrous. For this, we will trace the main hypotexts underlying the novel. We will also question the vampire's alleged loss of status as a being capable of engendering a horrifying effect and embodying contemporary fears, vices or concerns. Finally, we will study the subtle updates incorporated into the chronotopic values of the Gothic novel Latorre emulates.

KEY-WORDS: monster; vampire; gothic novel; horror literature; José María Latorre.



1. PANORÁMICA ACTUAL: EL VAMPIRO POSMODERNO

La inteligencia adaptativa del mito vampírico es, muy posiblemente, el motivo del fenómeno conocido por algunos como la *vampirización* del vampiro (Díaz, 2010); y es que su evolución y su valor polisémico no solamente han provocado la proliferación de obras que siguen reinterpretando el mito a la luz de los nuevos tiempos, sino que, también, desde la crítica se ha producido, según Punter, «an excessive attention to vampires. This is partly because of the continuing attention, the apparently endless reinterpretation, that the vampire motif continues to receive» (2000: 12). «El muerto ha ido dejando de dar miedo y muere de agotamiento», aseveró Llopis ya en la década de los ochenta (1985: 100) y el vampiro arquetípico, fruto de la novela gótica y explotado hasta la saciedad por la industria cinematográfica, pierde su poder de aterrorizar en una sociedad posmoderna secularizada, que ha abrazado la otredad y pugna por derribar las fronteras que delimitaban órdenes de realidad hasta entonces irreconciliables; aquellas cuya transgresión, defiende Campra (1991: 51), provocaban el efecto fantástico.

Digamos, pues, adiós a las largas capas de terciopelo negro, a las afiladas estacas, a los ajos y a los crucifijos, hostias y agua bendita.¹ De acuerdo con

¹ Los rasgos que se señalan como arquetípicos o constitutivos del vampiro tradicional tendrían sus orígenes en el diálogo entre el folclore y la literatura. La literatura decimonónica dotó a esta criatura ya arraigada en las creencias populares de una serie de rasgos. Para empezar, el vampiro deviene un aristócrata: véanse de ejemplos Lord Ruthven de *El Vampiro* (1819), Clarimonde de *La muerta enamorada* (1836), *Varney* (1845-1847), *Carmilla* (1872) o *Drácula* (1897), entre un largo etcétera. Es frecuente, también, que el escenario se ubique en el este de Europa, y que se empleen recursos casi policíacos conjun-

la crítica actual, y cito a Martínez Lucena (2010: 101), «con el avance de la secularización, los vampiros van perdiendo su lado negativo». Desvinculados de sus orígenes *anticristicos*, ya no son «easily categorisable as good/bad or demonic/angelic. Their insecurities align them with the complexities of the postmodern world» (Wisker, 2000: 171). Nuevos vampiros vienen a ocupar, de formas muy variadas, el espacio que el famoso aristócrata transilvano ha dejado sellado en la historia. Algunos, como los de la célebre Anne Rice, muestran la desorientación existencial de la propia humanidad, que —permítanme la cita a Machado— busca a Dios entre la niebla, sin demasiada suerte. Otros, como los protagonistas de *Lost Boys* (Schumacher, 1987), devienen una metáfora, según Rob Latham, de la cultura del consumo en los jóvenes (1997: 135). Las asociaciones entre vampirismo y enfermedades de transmisión sexual son tan frecuentes que resulta accesorio ocupar mayor espacio a este respecto.² El no muerto demuestra cómo esa alteridad, lo otro, forma parte intrínseca de cada uno de nosotros y se convierte en una metáfora de la necesidad de aceptar la diferencia e integrar a los colectivos minoritarios: «Vampirism is a way of life rather than a deviation. In a pluralistic world, the vampire is simply a minority like any other minority» (Hugues, 2000: 151). Los vampiros siguen plenos de connotaciones sexuales, si bien cada vez menos veladas. Es común

tamente con los religiosos para cazar al no muerto. El texto canónico que consolidó al vampiro en el imaginario colectivo fue, sin duda, el *Drácula* (1897) de Stoker. Leatherdale (2019) dedica un capítulo completo en su *Historia de Drácula* a reseñar todas las características que configuran al famoso conde. Entre ellas, destacan, por su prevalencia en el tiempo, la animalización (puede convertirse en lobo o murciélago), el satanismo y la asociación de la criatura a la putrefacción, su linaje distinguido y el método ritual para acabar con él. Respecto al valor simbólico del mito clásico, el vampirismo se ha leído como metáfora del miedo al extranjero, como símbolo de la barbarie y la superstición que azota a una sociedad civilizada (sobre todo en *Drácula*), como la liberación de las pulsiones sexuales reprimidas culturalmente, etc. En definitiva, es la representación de lo otro, de la alteridad. Por ello, cuando el *alter* cultural por antonomasia, la mujer, adoptaba la forma del vampiro, esta encarnaba la *femme fatale*, sospechosa de querer devorar y acabar con el imperio de los hombres. Desde la lánguida Carmilla a la seductora y poderosa Clarimonde, la vampira ha tenido el objeto de simbolizar la tentación demoníaca que pugna por corromper a los hombres.

² El vampirismo ha tendido a asociarse con todo tipo de infecciones y enfermedades de la sangre. Especialmente, destacaría el vínculo temprano que se estableció entre vampirismo y sífilis. Chou (2008) señala que muchos de los autores que escribieron narrativa vampírica en el siglo XIX —Maupassant, Baudelaire, Polidori— fueron víctimas de la sífilis o se inspiraron en casos cercanos. El caso de Stoker es particularmente complejo: son numerosos los estudios —Miller (2005), Willis (2007), Leatherdale (2019), entre otros— que señalan a su *Drácula* como un portador de las enfermedades de venus. Generalmente, se había interpretado como crítica a una sexualidad corrupta, identificada, muchas veces, con la homosexualidad; sin embargo, la aseveración de uno de los biógrafos de Stoker —Farson— respecto a la sífilis como causa de la muerte del novelista dio una vuelta de tuerca a la visión extremadamente puritana de este. Su *Drácula* podía ser, entonces, el transmisor de una enfermedad que él había sufrido. En el siglo XX, el foco se proyectó especialmente en el VIH. En el estudio de Stephanou (2014) se señala una serie de obras en las que la conexión entre el sida y el vampirismo resulta evidente. Destacan en su análisis: Brian Stableford (1988) *The Empire of Fear*; Dan Simmon (1992) *Children of the Night* o Brian Aldiss (1990) *Dracula Unbound*, entre otros.

hallar representaciones de estas criaturas que hacen gala de una sexualidad irrefrenable: una forma de continuación de aquella simbología sexual cobijada bajo el abrazo del vampiro que, cubriendo el acto con su capa, poseía el cuerpo y el alma de la dama.

El vampiro se ha ido transformando paulatinamente hasta aproximarse más a nosotros. David Roas (2018: 96-98) diferencia en el vampiro posmoderno dos manifestaciones posibles que, a mi juicio, son las que están resultando triunfantes tanto en el cine como en la literatura: por un lado, el vampiro humanizado, cuyo ejemplo hallaríamos en Louis de *Interview with the Vampire* (1976) y que, entre otras cosas, narra su propia historia, es decir, deja de ser afásico tal y como, destaca Campra (1991: 59), lo había sido el Otro tradicionalmente; y, por otro, el vampiro naturalizado, cuyo máximo exponente, aunque no único, sería el que aparece en la saga *Twilight* (2005-2008), más cercano al héroe de una novela romántica y prácticamente despojado de todos los atributos clásicos del vampirismo. Respecto a dicha saga, resulta revelador citar a Morales Lomas:

Los vampiros de *Crepúsculo*, sin embargo, surgen en la posmodernidad en otro ámbito: sociedades capitalistas desarrolladas en las que la búsqueda de los sentimientos y los afectos en el caos de la soledad es un elemento esencial. (...) No se apuesta ya por la subversión de un orden. El orden actual no admite duda para los vampiros. Lo aceptan. No nacen con vocación de ruptura sino de asunción de la sociedad burguesa con su normalización etérea. No rompen nada ni con nada: definitivamente han sido asimilados por este orden que, en otro tiempo, pretendían destruir (2013: 129).

El vampiro decimonónico y el sustrato folclórico parecen, en la actualidad, una reliquia incapaz de asustar a nadie, una suerte de clásico en ruinas destinado al deleite de los amantes de «la vieja escuela». El no muerto posmoderno tampoco suele tener como objetivo fundamental generar terror o resultar transgresor. David Roas explica perfectamente los motivos que despojan a esta clase de criaturas de su condición terrorífica o monstruosa:

Con el término *naturalización* me refiero al hecho de dotar al monstruo de una paradójica normalidad, es decir, convertirlo en un posible más del mundo, lo que implicaría extirparle su original naturaleza imposible (y por ello amenazante), situarlo dentro de la norma. Un proceso que inevitablemente lo conduce a su *domesticación* y, con ello (...), a despojarlo de su monstruosidad (2019: 37).

Sin embargo, este proceso de desacralización y desmitificación ha encontrado algunas resistencias. Todavía algunos autores recuerdan con nostal-

gia a ese ser monstruoso y depredador que encarna la clásica dicotomía entre el bien y el mal, que sale de la tumba e imbuye de misterio y amenaza a la noche; que, en fin, obliga al ser humano a enfrentarse al concepto del mal absoluto, al peligro y a la incógnita constante y terrorífica del más allá de la muerte. Segovia Esteban (2016) atestigua este fenómeno en la serie *The Strain* (2014) de Guillermo del Toro y Chuck Hogan. En España, pocos autores han reaccionado con mayor rechazo a la *posmodernización* del vampiro como José María Latorre (1945-2014). Su obra constituye una magnífica muestra de cómo revitalizar y conferir dignidad al clásico mito, construyendo relatos que se nutren de una larga tradición literaria, cinematográfica y folclórica.

2. JOSÉ MARÍA LATORRE Y SU *EN LA CIUDAD DE LOS MUERTOS* (2011)

José María Latorre fue un escritor zaragozano que destacó por su interés hacia la literatura fantástica o por «la literatura del mal», tal y como señala Ramón Acín (1991: 35). Su producción narrativa se inició en la década de los sesenta, pero «hubo que esperar al auge que la narrativa española experimentó (...) durante el transcurso de los años 80, para romper un pertinaz bloqueo editorial» (Acín, 1991: 35). De hecho, es más conocido por su labor como crítico cinematográfico que como autor de ficción. Se le recuerda especialmente por coordinar la revista *Dirigido por* desde 1982 hasta 2011 y por su estudio *El cine fantástico* publicado en 1987 por la editorial Fabregat. Tampoco debe obviarse, especialmente por la temática que nos ocupa, que entre 1972 y 1973 escribió quince guiones para la serie *Ficciones* (1971-1981), entre los que destaca su adaptación de *El vampiro* de Polidori.³

La producción literaria de Latorre está dominada por la presencia del *eros* y el *thanatos* y tiene como referente explícito la novela gótica. Esta nos «propone desvelar lo oculto (...) lo feo, lo horrible, lo *non grato*, lo anormal» (Acín, 1991: 38) desde una perspectiva pesimista que, en muchas ocasiones, «se carga de intencionalidad y tintes sociales (...) al atacar sin piedad algunos de los convencionalismos que rigen la sociedad» (Acín, 1991: 37). Sus obras están plagadas de atmósferas opresivas, ominosas y amenazantes, descritas puntillosamente y en perfecta simbiosis con la variedad de monstruos que figuran en ellas. El vampiro es uno de sus predilectos y tiende a presentar unos rasgos comunes en casi todas sus obras, oscilando entre dotar de mayor peso

3 Para obtener más información sobre el autor, se puede examinar su biografía y los galardones recibidos por su producción novelística en su página web: <http://www.jmlatorre.com/>

a la tradición folclórica o a la literaria. Aparte de *En la ciudad de los muertos* (2011), Latorre cuenta con otras obras que tienen a estos seres por protagonistas: *Visita de tinieblas* (Alba, 1999; Valdemar, 2008), *La mirada de la noche* (Gran Angular, 2002) y *El palacio de la noche eterna* (Alfaguara, 2003). En sus compendios de cuentos, también podemos hallar relatos dedicados a estas criaturas: por ejemplo, en *La noche de Cagliostro y otros relatos de terror* (Valdemar, 2006) y en *Música muerta y otros relatos* (Valdemar, 2014).

La decisión de explorar en mayor profundidad *En la ciudad de los muertos* (2011) tiene doble justificación: por un lado, se trata de la obra más conservadora en lo que a construcción del monstruo se refiere; por el otro, la novela resulta un verdadero desafío por cuanto, a simple vista, recrea, a modo de homenaje, todos los *topoi* ya agonizantes de la literatura vampírica decimonónica, estableciendo relaciones hipertextuales —siguiendo la terminología de Genette (1989)— con obras literarias precedentes, en especial con *Drácula* y con el cine de la Hammer, del que Latorre se declaraba gran admirador. Defiendo que es un desafío, dado que este revivir del vampiro aristocrático tradicional aparece en una década marcada por el éxito de inofensivos vampiros de instituto o de vampiros más próximos a un héroe de Marvel, perfectos protagonistas de filmes de acción, pero con ninguna pretensión de generar terror.

Mi objetivo, por lo tanto, es revelar la naturaleza constitutiva de este vampiro, vestigio o, quizás, último estertor de una forma de monstruo condenada a la desaparición; desentrañar las relaciones textuales que establece con los monstruos precedentes y que sirven para definir su identidad; y, en última instancia, exponer las estrategias narratológicas que emplea la obra para generar terror, a pesar de que la capacidad del monstruo clásico para lograrlo resulte, en la actualidad, irrisoria; cosa que ocurre porque, o bien la secularización ha desvirtuado su malignidad, o bien la fórmula genérica tradicional se ha agotado, obstaculizando la sensación de novedad o sorpresa en el lector.

3. CONSTRUCCIÓN DE JANOS KOLTÁI, EL ARQUETÍPICO NO MUERTO REDIVIVO

Si redujéramos la novela *En la ciudad de los muertos* a mero hipertexto del *Drácula* de Bram Stoker, estaríamos abandonando toda una serie de relaciones hipertextuales que dotan de su idiosincrasia al monstruo y que no se limitan a la novela original. Los vínculos que presentan ambas obras y la clara intención de homenajear y actualizar el mito no deben quedar, por ello, sin

exponerse, a la vez que se destacan los hipotextos principales y el legado folclórico del que se sirve.

Koltái es el retorno del vampiro arquetípico, más literario que folclórico, que, como Lord Ruthven, Carmilla, Drácula y un largo etcétera, ostenta con orgullo su condición de noble y posee un castillo en Hungría, en el pueblo ficticio de Miroszczavá. Sus antepasados se exhiben con honor en retratos esparcidos por su palacio y sus raíces se remontan al siglo XVI. Su condición monstruosa es indiscutible y cumple con todas las condiciones que aduce el ensayo clásico de Carroll (2005): es un ser impuro y categorialmente intersticial, en cuanto su existencia se fundamenta en oposiciones categóricas —vivo/muerto y bien/mal— que no son naturalizadas en ningún momento; más bien al contrario, el vampiro produce una repulsión y un sentimiento de peligro en la protagonista jamás atenuado por el erotismo asociado a esta criatura. La repulsión se genera a través del hedor que suele acompañar al lugar de reposo del vampiro: «hedía a muerte, a organismos en descomposición. Las náuseas estuvieron a punto de hacerme vomitar» (Latorre, 2011: 169); de su viscosidad: «el contacto, aunque fugaz, me repelió como si hubiera tocado algo viscoso» (31); y también mediante la amenaza instintiva que despierta en la protagonista incluso antes de ser conocedora de su condición monstruosa: «y me dedicó una mirada escrutadora que me hizo sentir mal, como si me encontrara semidesnuda ante él» (38). Es el mal absoluto. Su valor *anticristiano* es acentuado en incontables ocasiones por el narrador y los personajes, y su vinculación con el satanismo se hace explícita por medio de la inversión de la simbología cristiana: «El crucifijo del altar yacía boca abajo en el suelo y el antependio mostraba manchas de algo que parecía sangre seca» (121). Ya en su juventud, conocemos que era un libertino predispuesto a la maldad y que, mediante un pacto con Satanás, se convirtió en vampiro. Por ello, la simbología religiosa, que se nos sugería recurso caduco, que ya apenas había tenido vigor desde los últimos coletazos de la *Hammer* y *Salem's Lot* (1975) de King, puede combatir de nuevo el mal. De hecho, recurso clásico del cine de terror, es un religioso, el padre Maderes, el encargado de acabar con el vampiro y restaurar el orden que ha sido perturbado.

En cuanto al empleo de la imaginaria religiosa como herramienta para generar terror y el debate respecto a su pérdida de valor en nuestra sociedad actual secularizada, creo pertinente puntualizar que no fue sino el triunfo del racionalismo el que permitió que lo sobrenatural, que configuraba lo que hoy entendemos como relato fantástico, pudiese concebirse como un recurso estético, que no apelaba forzosamente a las convicciones teológicas. Lo numinoso,

las creencias y las viejas fórmulas rituales han formado parte tradicionalmente de la narrativa de terror hasta las postrimerías del siglo xx y no podemos aseverar, ni mucho menos, que se hayan extinguido del plano literario y cinematográfico. A este respecto, Carrera, que indaga en estas cuestiones específicamente en el ámbito fílmico, arguye en alusión a *The Exorcist* (Friedkin, 1973):

Ello no quiere decir, entendámonos, que la cinta haya dejado de ser efectiva como producto aterrorizante; lo es, sin embargo, desde frentes alejados del teológico, que tienen más que ver con los miedos atávicos del ser humano o incluso las inseguridades sociales, políticas y culturales de la época, que con el dominio literal del Demonio sobre el cuerpo y alma de una joven (2018: 27).

Que el vampiro se haya despojado de su valor *anticristico* tiene muchas explicaciones: naturalmente, su *morfodinamismo* es una de ellas; la otra, a mi juicio, radicaría en el desgaste de la estructura tradicional de la narrativa de vampiros y de muchos otros monstruos que se reduce al patrón postulado por Tudor (1989) de «seek and destroy»: la búsqueda y la destrucción del monstruo. La reiteración hasta el agotamiento de la fórmula genérica en la que un seductor vampiro, representante de las fuerzas del mal, es perseguido por almas piadosas y espantado con cruces y agua bendita, para ser atravesado de noche por una estaca, puede explicar mucho mejor la desacralización de la criatura, pero ello no implica que dichas fórmulas, empleadas con cierta novedad y destreza, no puedan ser nuevamente efectivas. Al fin y al cabo, «lo más normal, ante una pieza que se pretende arte, es que se impongan las normas privativas de la estética, relativizando el peso de la confesión y la piedad» (Carrera, 2018: 27). Satanás y sus seguidores pueden seguir atemorizando en cuanto son capaces de adoptar valores metafóricos aún vigentes y encarnar nociones básicas que nos sirven para estructurar moral y cognitivamente nuestro mundo (bien/mal). Es más, la opción de retomar el trasfondo religioso para reconvertir al vampiro en un ser monstruoso no resulta tan disparatada si, tal y como expresa Roas, «el monstruo siempre implica la existencia de una norma: es evidente que lo *anormal* solo existe en relación a lo que se ha constituido o instaurado como *normal*» (2019: 30; cursivas del autor). De ello se deduce que el relato de terror requiere de un orden ontológico y epistemológico conocido, estable y fácilmente categorizable para surtir efecto; y pocos órdenes nos son más conocidos y establecen categorías más claras e infranqueables que los dogmas religiosos, el cristianismo en nuestro caso particular. El propio Roas (2019: 49) se cuestiona si los vampiros naturalizados que aparecen con profusión en nuestra contemporaneidad pueden ser considerados monstruos o, incluso, fantásticos.

Janos Koltái presenta cierta novedad en su dimensión como *pater familias* diabólico. Es el jerarca, más bien el tirano, de una ciudad de no muertos que, bien por propia voluntad o a la fuerza, han tenido que someterse a su yugo. Él, y permítaseme emplear terminología de Anne Rice, es el portador del «don oscuro» primigenio, el Anticristo y único capaz de bautizar para el Diablo a otros mortales; como Drácula, «[sus] cohortes vampíricas están condenadas a crecer mientras no se extinga el conde Drácula, mientras el origen del no muerto no desaparezca» (Martínez Lucena, 2008: 17).

Ahora bien, este vampiro no solo representa el Antiguo Régimen y la defensa de los valores y los privilegios aristocráticos. Su reinado de terror deviene, igualmente, una sutil metáfora de los regímenes dictatoriales que padecieron algunos países del este de Europa durante el período de la URSS. Las asociaciones entre vampiro-dictador pueden hallarse especialmente en las siguientes citas: «Este pacto le concedía el don de resucitar a los muertos, y Janos Koltái se sirvió de ello para asegurarse desde el principio la impunidad y el silencio cómplice de las gentes del burgo (...) Los que se negaron lo pagaron con su vida. Esta es la ciudad de los muertos, creada por Janos Koltái a su imagen y semejanza» (Latorre, 2011: 126).

El vampiro actúa con la connivencia de parte de la población de Miroszczavá, que se siente tentada por la inmortalidad y, también, con la corrupción inherente a las estructuras sociopolíticas que se han ido sucediendo: «debe mostrar un rostro de aparente normalidad para no llamar la atención y asegurar su supervivencia, aunque entre el feudalismo de antaño y el terror político le han ayudado no poco» (Latorre, 2011: 130).

Retomando las relaciones hipertextuales de la novela, la asociación entre esta suerte de crítica a la corrupción gubernamental y el régimen totalitario creado por los vampiros nos lleva directamente a *Salem's Lot* de Stephen King: un pueblo muerto, como Miroszczavá, sin niños, sin progreso. En ningún caso, sin embargo, prevalece la intención de efectuar una crítica política en la obra de Latorre (como tampoco, en mi opinión, en la de King); las referencias históricas al régimen soviético en Hungría ejercen una función contextualizadora cuya pretensión es actualizar los valores cronotópicos de la narrativa gótica que recupera *En la ciudad de los muertos*. El fin último, sin lugar a dudas, es el terror (el terror artístico, se entiende), sin necesidad de otro pretexto.

Koltái es una figura muy parecida a Drácula y a sus hibridaciones en las distintas adaptaciones de la Hammer. Es un aristócrata que habita un castillo arcaico y rodeado de un extensísimo bosque. No tiene sirvientes en su enorme palacio y acoge a una foránea como empleada para que ordene su biblioteca

personal —y aquí hallamos una referencia evidentísima al *Drácula* (1958) de Terence Fisher, filme en el que Harker acude como bibliotecario y no como agente inmobiliario. No es un ser social, a pesar de tener un séquito a su servicio. El sol puede acabar con él, creencia reforzada por la tradición cinematográfica pero que no inició Stoker ni forma parte del folclore vampírico, puesto que muchos presuntos no muertos, según Calmet (2009), se aparecían de día. No se refleja en un espejo y teme al fuego, aspecto tan tradicional que nace en los albores de la literatura de vampiros como se puede apreciar en *Die Braut von Korinth* (1797) de Goethe. Él y sus cohortes se alimentan de la sangre y el corazón de los recién nacidos, monstruosidad que tiene sus orígenes en el folclore —pensemos en Lilith, por ejemplo—, que retoma con gran maestría Stoker en su novela y se reviste con un cruento colorido en la adaptación de Coppola (1992). Y, por último, solo cuenta con la compañía de un fiel sirviente, Gábor, que también encarna al arquetípico ayudante del Conde, figura muy común en el cine de la Hammer y que hallaría sus antecedentes en la figura de Renfield.

En lo que sí distan el conde de Stoker y el vampiro de Latorre es en su objetivo último. Según Leatherdale, *Drácula* pretende «establecer un imperio vampírico contemporáneo en Inglaterra» (2019: 147). Estas pretensiones expansionistas no se deducen en la actitud de Koltái, que parece complacido con su modesto dominio de Miroszczavá. Lo que verdaderamente anhela es encontrar una consorte —y, obviamente, la protagonista de la obra ha sido llamada para tal fin— y tener descendencia. Quizás el único atisbo de humanidad que percibimos en la criatura es que la soledad le tortura y busca una compañera que sustituya a su difunta esposa, de la que dice estuvo muy enamorado. Pero sus habilidades para seducir están bastante lejos de las del refinado *Drácula* de Coppola, que «cruza océanos» para encontrar a su amada reencarnada. Su forma de cortejarla revela la naturaleza bestial, animal, del vampiro: «Andrea..., sé que estás por aquí, huelo tu presencia. Noto el olor de tu cuerpo y el olor de tu miedo» (Latorre, 2011: 227). No es un seductor, no posee ninguna capacidad sobrenatural para aturdir y embelesar a las damas; es un depredador que espía, acecha, y se jacta jugueteando con los nervios de una presa que tiene asegurada. A este respecto, creo interesante recordar que tanto King (2016: 121) como Jackson (1981: 155) y Lovecraft (1984: 9) inciden en que uno de los mayores miedos de la humanidad, que ha sido representado a través de monstruos como el hombre lobo o el vampiro, es el retorno a la vida salvaje, el despertar de la bestia que habita en cada uno de nosotros.

Para conseguir conquistar el incorrupto corazón de Andrea, Koltái concibe un plan: asesinar a su hijo y convertirlo en un no muerto a su servicio, para

que persuada a su madre de rendirse a las tinieblas: «Tienes que venir con nosotros, mamá..., volveremos a estar juntos y esta vez para siempre, nada podrá separarnos» (Latorre, 2011: 202). Se trata de un recurso que tiene sus orígenes en la tradición folclórica, pues muchos presuntos vampiros del folclore europeo, según Calmet (2009), se aparecían y atacaban a los familiares.

La otra causa por la que Koltái busca compañía femenina, más allá de desatar una sexualidad deleznable, no sublimada o erotizada, es la ya referida de conseguir descendencia. El motivo es evidente: en el caso de que alguien pudiese acabar con él, debería existir un vástago de su linaje que detentase el poder en su lugar. De esta manera, Latorre perpetúa el *topos* decimonónico señalado por Leatherdale (2019: 62): el vampiro masculino como instrumento de dominio, en contraste con sus vampiresas que proyectan la seducción femenina; por ejemplo, la seductora madrastra de *Visita de tinieblas* (1999).

Al final de la obra, nuestro particular galán no consigue convencer a Andrea. Esta encarna, en mujer, los valores asociados al héroe encargado de dar muerte al mal (el padre Maderes muere mucho antes de poder concluir su misión): es valiente, honesta y virtuosa. La motivación que la empuja a luchar contra Koltái en lugar de huir es devolver la paz al alma de su hijo, pues recordemos que, como señala Zanger, el mayor peligro no recae en el destino del cuerpo, sino en el del alma: «His ultimate violence was done not to the temporal bodies but to the eternal souls of his victims» (1997: 26). Esto responde a un miedo metafísico, el terror atávico a que nuestros difuntos no hayan encontrado la paz en el más allá y queden atrapados, en este caso, como marionetas del mal.

El monstruo es derrotado parcialmente. Andrea se enfrenta a él y logra vencerle, pero no acaba con la plaga, con el mal primigenio. Durante una elipsis en la trama en la que se insinúa la violación de la protagonista, no sabemos si sobrenatural o también sexual, el vampiro la ha mordido y traspasado su poder: «Al incorporarme noté dolor en el cuello (...) experimenté una inmensa repugnancia al comprender que era él quien me había desnudado y me llevé instintivamente las manos al sexo» (Latorre, 2011: 235); de manera que es ella ahora la reina de las tinieblas y el futuro de los vivos y no muertos de Mirosczavá está en sus manos. El vampiro consigue la supervivencia de su clase e ignoramos si también de su linaje. En la creación de un final abierto en el que el monstruo no es totalmente derrotado, el orden no es restaurado y el lector desconoce el final de los hechos se puede adivinar un atisbo de posmodernidad; la victoria de las fuerzas del mal y la muerte del héroe son, al menos, rasgos que Martínez Lucena (2010: 104) entiende como posmodernos.

4. ACTUALIZACIÓN DE LOS VALORES CRONOTÓPICOS DE LA NOVELA GÓTICA

Son muchos los metatextos que han destacado la capacidad de Latorre para crear atmósferas opresivas, ominosas y escenografías espeluznantes. Menciono, por poner ejemplos, las reseñas y críticas de Tino Pertierra en *La Nueva España* (2011: 8) y Satorras en *El País* (2006). Ciertamente, Latorre posee una gran habilidad en la configuración de cronotopos ominosos y fatalistas que entran en simbiosis con la naturaleza del vampiro y colaboran no poco en dotarle de su verdadero poder para aterrorizar

En su novela *En la ciudad de los muertos* el concepto *cronotopo*, definido por Bajtín como la «conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (1989: 237), es un elemento de estudio fundamental para desentrañar los mecanismos que construyen a este monstruo y el universo en el que se inserta: «El monstruo fantástico (...) es un ser imposible. Si el espacio no tiene la misma categoría que el ser (...) se reduce su función a escenario o contenedor del monstruo» (García, 2016: 105). Para empezar, la unión de las categorías espacio y tiempo es absoluta y forzosa, si interpretamos la novela como una declaración de intenciones que podría derivar en establecer relaciones metatextuales, en cuanto postula un modelo de monstruo clásico en detrimento del posmoderno, cada vez más popular. Para ello, se recurre a una recreación del cronotopo de la novela gótica vampírica sumándole sutiles actualizaciones.

Todo transcurre en un pequeño pueblo del este de Hungría, Mirosczavá, lugar inventado y proyección imagológica de Transilvania. Hungría es un marco espacial clásico en la narrativa vampírica cuya conexión parte del folclore: por todos es conocida la epidemia vampírica que asoló la Europa central y del este en el siglo XVIII. Esta región histórica fue también la residencia de una de las grandes leyendas del mito vampírico: Erzsébet Báthory. Sin embargo, el espacio no posee ningún valor referencial. Más allá de su inexistencia, Mirosczavá cumple con los valores que López Santos asocia al espacio en la novela gótica: «Inmensidad, infinidad, oscuridad, soledad o brusquedad como elementos constitutivos de lo sublime, determinan el espacio de estas novelas, convirtiéndolo más que en espacio referencial, en lo que podríamos denominar espacio estético» (2010: 277).

Efectivamente, el pueblo es un espacio ficcionalizado que retoma la estética de lo sublime; un imago tipo que perpetúa los estereotipos de la Transilvania fabricada por la literatura y el cine. Es una tierra oscura, oculta por la niebla, solitaria y de arquitectura medieval. Más allá del pueblo, se extien-

de un bosque —imposible no detectar la clara referencia a la región transalpina— en el que se deja oír el aullido de algún lobo y, finalmente, el castillo del monstruo. Dicho castillo está «impregnado de tiempo, de tiempo histórico» (Bajtín, 1989: 396) y, también, de tradición literaria. Como en todos los castillos de novela gótica, una atmósfera ominosa advierte del peligro: «era como si el edificio representase la noche y opusiera resistencia a ser abrazado por la luz» (Latorre, 2011: 54); en sus entrañas, por si fuera poco, cobija un laberinto de infinitos corredores subterráneos donde yacen cadáveres que han servido de alimento a la bestia. Como espacio de protección, aparece en contraposición la iglesia —López Santos dota de este valor al convento (2010: 285)—, lugar donde se refugian del vampiro el padre Maderes y la protagonista durante la noche.

El resto de espacios que aparecen son, a diferencia de estos primeros, una ilusión, un engaño que se extiende en un tiempo en pausa para fingir que el pueblo sigue evolucionando. La protagonista acaba por descubrir que el hospital, los colegios y el cementerio son espacios muertos, desiertos, abandonados, porque no hay niños que deban escolarizarse ni persona que requiera curación o sepultura. Miroszczavá es un pueblo muerto poblado por criaturas que viven de noche y están al servicio del amo, un lugar en el que el tiempo quedó en suspensión en cierto momento de la historia. A este respecto, Leatherdale arguye que «la creencia en que el mundo de los muertos pronto superaría en número al de los vivos era una fuente de temor» (2019: 25), y es que la proliferación de estas criaturas como una plaga capaz de terminar con la humanidad es un temor constante en la narrativa vampírica: en *Drácula* es menester acabar con el paterfamilias y en otras obras como *Salem's Lot* el mal vampírico consume al pueblo entero y parece extenderse a poblaciones vecinas, que se tornan también lugares sin vida, instalados en una pausa infinita. En la novela de Latorre abundan pasajes en los que se destaca esa sensación de situación sin edad, fuera del tiempo, de haber retrocedido hacia el pasado. Para ello, se enumerará una serie de elementos anacrónicos como la presencia de carruajes o el deterioro de algunos edificios de apariencia medieval o que parecen no haberse reformado desde los orígenes del régimen soviético. De hecho, tal y como se aprecia en la cita siguiente, el pueblo supone un viaje al pasado tan absoluto que lo anacrónico en él deviene la tecnología propia de la contemporaneidad —la historia tiene lugar en los años noventa—: «En aquel patio medieval el automóvil y la moto parecían un anacronismo entre los torreones y las paredes de piedra, los ventanales cerrados y los portones de hierro oxidados diluidos entre la bruma» (Latorre, 2011: 44).

En lo relativo a los valores cronotópicos, la obra de Latorre también establece relaciones hipertextuales con *Drácula*, y no solamente a través de la hipóstasis de la Transilvania que inaugura la novela de Stoker. La sensación de haber viajado hacia tiempos pretéritos también la manifiesta Harker en su llegada a Rumanía, sorprendido por cómo la superstición ha logrado sobrevivir en estos pueblos, en contraposición a su racional y avanzada Inglaterra. Dicha impresión tan estanca y conservadora se explotó en los filmes de vampiros de la Universal y la Hammer, y es paralela a la que siente Andrea al trasladarse de Budapest al pequeño pueblo de Mirosczavá: «¿cómo se podía decir algo semejante casi a finales del siglo xx por mucho que todo en Mirosczavá apuntara al pasado?» (Latorre, 2011: 85).⁴

La deformación de la categoría cronológica, este viaje temporal hacia una región anclada en el pasado o suspendida en el tiempo, es un recurso tradicional de la narrativa fantástica y de la gótica, que tendía a fragmentar o distorsionar su cronotopo: «Chronological time is similarly exploded, with time past, present and future losing their historial sequence and tending towards suspension» (Jackson, 1981: 41). Tal alteración solo puede producirse en sintonía con la recreación ficcional de la categoría espacial. Mirosczavá es un emplazamiento que opera con leyes distintas a las del mundo conocido, fuera del espacio y del tiempo regulable y, por lo tanto, tan imposible como el monstruo al que da cobijo. El anacronismo en la novela de Latorre es plurivalente. Por un lado, tiene como objetivo trasladar la trama hacia un marco cronotópico cuyo orden ontológico nos es conocido, porque se corresponde con los *topoi* clásicos de la literatura vampírica. Por otro lado, el valor anacrónico se traslada a la recepción de la obra, puesto que el lector modelo reconoce una serie de recursos literarios ya agonizantes propios de una fórmula genérica casi extinta.

En cuanto a qué valores cronotópicos han sido actualizados o dan cierta muestra de modernidad, la respuesta la hallaríamos en lo que Mihai Iacob llama «segunda hipóstasis transilvánica»:

es pseudorrealista y, a veces, actualizante, puesto que instrumentaliza datos reales para renovar dentro del marco de la novela gótica tradicional sin subvertir sus fundamentos (...) se han introducido referencias a la figura de Vlad el Empalador, al comunismo, al postcomunismo o a la guerra de Yugoslavia (...)

4 Es un recurso clásico en tales películas la puesta en escena de una taberna atestada de aldeanos que alertan a los extranjeros de los peligros a los que se enfrentan en su viaje. La respuesta de los foráneos —normalmente anglosajones— es el escepticismo y la sorpresa ante la pervivencia de tales supercherías.

los *loci* góticos siguen contando más para los directores de cine que la verdad documental y lo que podría parecer una visión nueva es una reconstrucción, con materiales diversos, de los mismos lugares comunes (2011: 6).

Esto es exactamente lo que sucede en la novela de Latorre: la actualización es excesivamente sutil y predomina el imago tipo de la Transilvania arquetípica. El valor de lo nuevo en el plano estético es muy escaso, pues se limita a la presencia de algún cuartel policial —«Se trataba de un edificio sórdido y gris, como casi todos los centros oficiales del antiguo régimen» (Latorre, 2011: 105)— o de aparatos electrónicos de los años cincuenta. Puede, sin embargo, inducir a una hermenéutica que tiene mucho más que ver con la condición humana que con la estética o con la crítica al régimen comunista. El pueblo permanece dormido, congelado en los primeros años del triunfo del comunismo, y esto es así porque sus habitantes han optado por conformarse y servir a la tiranía, abrazar la corrupción, negarse al progreso —«me pregunté si no sería un añorante de la época predemocrática del país; es fácil encontrarlos fuera de las grandes ciudades, aferrados a sus viejos privilegios» (Latorre, 2011: 53)— y dejarse seducir por la inmortalidad que le ofrece su jerarca. En *Salem's Lot*, el poder, metaforizado en la figura del vampiro, se impone a la fuerza y sin piedad en todo Solar; en Mirosczavá el poder apenas encuentra resistencia y se instala rápidamente, dando una desoladora visión de la incapacidad del ser humano para luchar contra el totalitarismo y de su sencilla corruptibilidad.

5. CONCLUSIONES

En 2013 Rafael Llopis afirmó que, en lo que compete al terror, las sorpresas habían sido tantas que ya no se atrevía a predecir nada (2013: 290). En cuanto al vampiro, su evolución y su valor polisémico, consecuencia directa de su *morfodinamismo* adaptativo, impiden trazar una posible ruta de cuáles serán sus manifestaciones futuras: si se extinguirá definitivamente como monstruo y devendrá incapaz de representar metafóricamente los terrores de nuestro tiempo o si, por el contrario, su condición maligna y sobrenatural logrará sobrevivir en equilibrio con otras formas de vampiro naturalizadas o humanizadas. Lo que sí podemos confirmar es que, en nuestra contemporaneidad, no faltan autores que reaccionan contrariamente a algunas formas de no muerto posmoderno, naturalizado, benigno y castrado, que se impone

desde la narrativa juvenil. Retomo la crítica de *En la ciudad de los muertos* de Tino Pertierra a modo de ejemplo: «Por fortuna (...) nada que ver con *Crepúsculo* ni tonterías por el estilo. Un poco de respeto, por favor» (2011: 8).

Latorre, de espíritu romántico y afectado de una evidente nostalgia, evoca al vampiro monstruoso, fatal, al vampiro de Stoker, de la Hammer, «un Drácula (...) con una carga importante de rebeldía» (Toledo y Acosta, 2002: 181), y un erotismo velado. Toda su obra literaria, y la novela aquí estudiada en especial, constituye una suerte de metatexto, cuya crítica jamás se hace explícita pero sí evidente para el lector avezado de este tipo de narrativa, en la que se manifiesta un obvio desdén por el triunfo de un vampiro condecorado con el sistema, desmitificado, desligado de sus orígenes folclóricos e hijo de esta era posmoderna en la que las nociones absolutas son inoperantes; ¡el mal ha muerto!, algo después que Dios, por cierto. No nos queda más que enfrentarnos al vacío.

Si bien, y a modo de conclusión, no osaría jamás dibujar una perspectiva del no muerto en las artes; parece, sin embargo, posible aseverar que el vampiro sobrenatural, monstruoso, tiene todavía un papel en nuestra sociedad y una inteligencia adaptativa para sobrevivir entre los demás, quizás no como especie imperante, pero puede permanecer en las sombras, oculto, esperando que una esmerada poética le confiera magia y vida. *En la ciudad de los muertos* demuestra cómo, desde la óptica más conservadora en lo que a estrategias narrativas y valores cronotópicos se refiere, el monstruo sigue teniendo algo que decir de nuestra condición humana, de nuestra capacidad para adaptarnos a los tiempos, de nuestra impasibilidad ante la corrupción y la injusticia y, por supuesto, de nuestra relación con la muerte o instinto de muerte, cuya pulsión se desarrolla con el cuento de terror en el que «opera un deseo oscuro, pero irresistible (...) que tiene, como último objetivo, la vivencia de la muerte» (Llopis, 1985: 102); realidad a la que nuestra cultura se atreve cada vez menos a mirar directamente a la cara.

BIBLIOGRAFÍA

- ACÍN, Ramón (1991): «Narrativa aragonesa actual: una aproximación seguida de dos autores (José M^a. Latorre y Javier Tomeo)», *Alazet: Revista de filología*, núm. 3, pp. 9-82.
- BAJTÍN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid.
- CALMET, Agustín (2009): *Tratado sobre los vampiros*, trad. Lorenzo Martín del Burgo, pról. Luis Alberto de Cuenca, Reino de Cordelia, Madrid.

- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en Enrique Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- CARRERA, Miguel (2018): «Creer o no creer, esa es la cuestión: el lugar de la confesión en el cine de terror de temática religiosa», *Todas as Musas*, núm. 2, pp. 7-29.
- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- CHOU, C. Jennifer (2008): «Syphilis and the Vampire Literature», *The Proceedings of the 17th Annual History of Medicine Days*, University of Calgary, Calgary, pp. 36-42. <<http://dx.doi.org/10.11575/PRISM/10345>> [16/04/2022]
- DÍAZ, Alicia Nila (2010): «La vampirización del mito vampírico. Del conde Drácula a *Crepúsculo*», *Kleos, estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico*, núm. 19, pp. 607-616.
- GARCÍA, Patricia (2016): «El diablo arquitecto: orígenes y evolución de un motivo literario», en David Roas (ed.), *El monstruo fantástico: visiones y perspectivas*, Aluvi3n, Madrid, pp. 103-119.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, trad. Fernández Prieto, Taurus, Madrid.
- HUGHES, William (2000): «Fictional Vampires in the Nineteenth and Twentieth Centuries», en David Punter, *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, pp. 140-152.
- IACOB, Mihai (2011): «La (re)construcción de Transilvania en las películas de vampiros», en vv.AA., *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos*, Actas del IV congreso de la SELICUP, Universitat de les Illes Balears, pp. 21-31.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen & Co., London.
- KING, Stephen (2016): *Danza Macabra*, trad. 3scar Palmer Yáñez, Valdemar, Madrid.
- LATHAM, Rob (1997): «Consuming Youth: The *Lost Boys* Cruise Mallworld», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read, the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 129-147.
- LATORRE, José María (2011): *En la ciudad de los muertos*, Valdemar, Madrid.
- LEATHERDALE, Clive (2019): *Historia de Drácula*, trad. Albert Beteta Mas, Arpa, Madrid.
- LLOPIS, Rafael (1985): «El cuento de terror y el instinto de la muerte», en vv.AA. *Literatura Fantástica*, Siruela, Madrid, pp. 91-104.
- (2013): *Historia natural de los cuentos de miedo*, Fuentetaja, Madrid.
- L3PEZ SANTOS, Miriam (2010): «Ampliación de los horizontes cronot3picos de la novela g3tica», *Signa. Revista de la Asociaci3n Espaola de Semi3tica*, núm. 19, pp. 273-292. <<https://doi.org/10.5944/signa.vol19.2010.6237>> [05/09/2020]
- LOVECRAFT, Howard Philips (1984): *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Francisco Torres Oliver, Alianza, Madrid.
- MARTÍNEZ, Jorge (2008): «Hermenéutica de la narrativa del no-muerto: Frankenstein, Hyde, Drácula y el zombi», *Pensamiento y cultura*, vol. xi, núm. 2, pp. 237-261.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2010): *Vampiros y zombis posmodernos*, Gedisa Editorial, Barcelona.

- MILLER, Elizabeth (2005): *A Dracula Handbook*, Xlibris, Bloomington.
- MORALES, Francisco (2013): «El recurso del vampirismo en la narrativa actual. De Polidori a Stephenie Meyer. Claves y fundamentos», *Analecta Malacitana* (AnMal Electrónica), núm. 34.
- PERTIERRA, Tino (2011): «Tinta fresca: el horror se desata por la noche», *La Nueva España*, jueves 1 de septiembre, p. 8.
- PUNTER, David (2000): *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford.
- ROAS, David (2018): «Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico, aproximaciones teóricas*, e.d.a., Málaga, pp. 91-111.
- (2019): «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», *Revista de Literatura*, Vol. LXXXI, num. 161, pp. 29-56. <<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.01.002>> [10/09/2020]
- SATORRAS, Lluís (2006): «La atracción del abismo», *El País, Babelia*, Crítica, 2 de septiembre, disponible en: <https://elpais.com/diario/2006/09/02/babelia/1157154616_850215.html> [07/09/2020]
- SEGOVIA, Sara (2016): «El vampiro: de conde misterioso a estrella del rock y vuelta al ataúd», *El Futuro del Pasado*, núm. 7, pp. 153-174. <<https://doi.org/10.14516/fdp.2016.007.001.005>> [15/09/2020]
- STEPHANOU, Aspasia (2014): *Reading Vampire Gothic Through Blood*, Palgrave Macmillan, New York.
- TOLEDO, Javier, y Leonor ACOSTA (2002): «Vampiros en la ficción: el largo camino desde la mitología clásica hasta la posmodernidad», en Rafael Vélez (coord.), *La imaginación mítica: pervivencia y revisión de los mitos en la literatura en habla inglesa*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz, pp. 169-186.
- TUDOR, Andrew (1989): *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*, Blackwell, Oxford.
- WILLIS, Martin (2007): «The Invisible Giant, Dracula and Disease», *Studies in the Novel*, MLA International Bibliography, University of North Texas. Vol. xxxix, núm. 3, pp. 301-325.
- WISKER, Gina (2000): «Love Bites: Contemporary Women's Vampire Fictions», en David Punter (ed.), *A Companion to the Gothic*, Blackwell Publishers Ltd, Oxford, pp. 167-179.
- ZANGER, Jules (1997): «Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door», en Joan Gordon y Veronica Hollinger (eds.), *Blood Read, the Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, pp. 17-27.