

## EL TERROR DE LA GUERRA IMPRESO EN LOS CUERPOS A TRAVÉS DE LA HISTORIA: *THE ADDICTION* (1995) E *INSENSIBLES* (2012)

PATRICIA VAZQUEZ<sup>1</sup>

MARIANA ZÁRATE<sup>2</sup>

### RESUMEN

Este trabajo pone en relación dos films que presentan elementos en común: en primer lugar, su pertenencia al género del terror. En segundo lugar, ambos buscan reflexionar sobre la guerra. Ambos films trabajan sobre la memoria y cómo el ser humano logra subsistir, en tiempos de guerra, insensibilizándose y perdiendo contacto con lo humano. Es en este sentido que el cine fantástico es vehículo perfecto para realizar dicha reflexión, ya que este género es conocido por trabajar con lo “no-humano.”

**PALABRAS CLAVES:** guerra-trauma-memoria-vampirismo

### INTRODUCCIÓN

*The Addiction* (Abel Ferrara, 1995) e *Insensibles* (Juan Carlos Medina, 2012) si bien abordan desde el género del terror la temática de la guerra, lo hacen desde estéticas y una perspectiva distinta partiendo de contextos distintos de producción; la primera ubicada en el paradigma del cine independiente norteamericano de la década del 90 y la segunda desde una coproducción europea (España-Francia-Portugal) con gran presupuesto en la actualidad. Llamativamente ambos films situados, como se dijo, en épocas y contextos sociales muy diferentes, representan la guerra utilizando los mismos elementos simbólicos en el pasado y en el presente, lo cual da cuenta de una herida abierta, que a pesar de toda elaboración artística que se haga sobre el tema aun sigue siendo insuperable para la sociedad.

---

<sup>1</sup>Patricia Vázquez es graduada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Sus ensayos aparecen en libros como *Racism and Gothic*, editado por Cristina Artenie (Universitas Press).

<sup>2</sup>Mariana Zarate es graduada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Sus ensayos aparecen en libros como *Bullying in Popular Culture: Essays on Film, Television and Novels*, editado por Abigail Scheg (McFarland).

En sendos films el elemento principal y distintivo a la hora de ubicarlo en un género, que en este caso es el terror, es la monstruosidad del ser humano, simbolizado en la mutilación de los cuerpos y también por lo cruento de la guerra. En *Insensibles*, esto último está representado en la incapacidad de sentir dolor físico y empatía a nivel emocional por parte de los humanos productos de la guerra para con los otros seres. También, en relación a la maldad potencial existente en el ser humano; asimismo con las torturas efectuadas durante la guerra. En *The Addiction*, lo monstruoso-humano está representado en la obsesión de la protagonista por la violenta historia de las guerras y las imágenes de las víctimas, al mismo tiempo que por la reproducción que esta realiza en sus actos de vampirismo con el cuerpo de sus propias víctimas sin sentir ningún tipo de remordimiento (sin olvidarnos de su propia desfiguración física al convertirse en una criatura de la noche). Por lo tanto la imposibilidad de sentir culpa en *The Addiction* es el equivalente de la imposibilidad de sentir dolor en *Insensibles*.

Por otra parte, las instituciones en ambos films se presentan como generadoras de cuerpos desde el poder. Desde el saber en un caso y desde el aparato represivo del estado en el otro.

La culpa aparece como un elemento central, ineludible, que desde ambas producciones se percibe como no redimible. Es importante notar que, para los estudios teóricos sobre trauma, la admisión de culpa funciona, en parte, para curar las heridas de una nación (Hunt, 110). Por otra parte, la culpa es una forma de memoria con potencialidades traumáticas si no atendidas a tiempo. Especialmente conocida es lo que se denomina “culpa del sobreviviente”, por la cual una persona que ha sobrevivido al stress del campo de batalla, al volver a su vida cotidiana, no puede sacudir la culpa que siente por seguir vivo cuando muchos de sus compañeros y compatriotas han muerto en el campo de batalla (Hunt, 147). Podemos ver entonces como la culpa, tanto de una nación como tal en lo que respecta a las acciones colectivas o la del sobreviviente, dan en parte forma a las políticas de trauma.

No existe una manera de que el ser humano se deshaga de sus responsabilidades por sus actos de crueldad a lo largo de la historia, y por esto en ambos films los ojos funcionan como el lugar físico donde radica la culpa. Los ojos que han visto las torturas de la guerra y los ojos que han preferido o activamente elegido no ver son culpables por igual

en estos films. La invisibilización del drama de la guerra es denunciada tanto en *The Addiction* con los continuos cuestionamientos de Kathleen (Lili Taylor), con respecto a la culpa que deberíamos o no deberíamos tener, desde un punto de vista filosófico y en *Insensibles* por la negación de la existencia del pasado con sus implicancias en el presente.

### ***THE ADDICTION: VAMPIRISMO SIN CULPA***

*The Addiction* es un film pesimista acerca de la condición humana y pertenece al subgénero del vampirismo llamado intelectual o implícito ya que, a diferencia de las tradicionales películas de terror sobre vampiros, no se ven colmillos afilados o estacas, si bien todo ello se deja entrever en algunas escenas. Así, se evita la erotización que acompaña los símbolos fálicos que los colmillos y estacas son dentro de la cultura popular (Piatti-Farnell, 70). La película profundiza en el interior del personaje principal mostrando su gradual perversión y transformación en un vampiro.

En este film la monstruosidad es expresada de diferentes maneras inscriptas tanto en el cuerpo de Kathleen como en su discurso. Aquí la división resulta útil ya que podemos encontrar en la película dos niveles narrativos muy diferenciados. Por un lado el nivel del discurso de la protagonista que envuelta en sus estudios de filosofía en la Universidad de Nueva York, llevando una vida totalmente abocada a estos y confeccionando su tesis de doctorado, habla obsesivamente, desde diferentes enfoques filosóficos, del origen del mal en el hombre y de la culpa inherente al ser humano, una culpa eterna que no cesará con el paso del tiempo, y que tiene su génesis en la ineludible maldad del hombre. La maldad está en el ADN del ser humano, y esta se manifiesta con claridad en la recurrencia de las guerras. Con respecto a esto último, la guerra como generadora de culpa y de perdón – abrigado por el olvido momentáneo – es constantemente citada en la película. Las primeras imágenes del film de Ferrara ya nos sitúan en el escenario de conflicto: la guerra; representada a través de un documental que la misma protagonista está visionando. En él se habla por primera vez de satisfacer la conciencia de los pueblos implicados, aunque sea momentáneamente, definiendo de este modo la imposibilidad de acceder a ese perdón sostenidamente en el tiempo. Kathleen, desde sus estudios filosóficos, entiende que la humanidad toda estaría

pagando sus pecados, corporizados en el horror de la guerra, con la monstruosidad, aquella que brinda la ignorancia inducida, conveniente para poder continuar con la vida cotidiana sin sentir la pesadumbre del terror sembrado en el mundo. El ser humano solo puede continuar su vida durante y luego de una guerra solo suprimiendo, en parte, la existencia de la misma, su concreta realidad. Aun así, la maldad “*comes creeping back*” (Crosthwaite, 156) por más distancia que se tome sobre ella.

Por otro lado, encontramos el nivel de la acción. Aquí podemos ubicar los actos de Kathleen como vampiro, como monstruo. Luego de recibir un ataque por parte de una mujer en las calles de New York, en donde la protagonista es mordida y transformada en vampiro, esta necesita saciar su necesidad de consumir sangre. Elige a sus víctimas al azar, seduciéndolas, o selecciona entre su círculo íntimo; todo parece válido. No hay culpa, no existe el arrepentimiento ni para con extraños ni para con amigos. En determinada escena, Kathleen decide morder a una estudiante de antropología que encuentra en la biblioteca. Luego del hecho, la víctima le pregunta si no se siente afectada por lo que acaba de hacer, y Kathleen, exhibiendo orgullo, le dice que fue su decisión ya que nunca le pidió firmemente que la deje en paz. Y que lo más asombroso es que ella esté sorprendida por su indiferencia. En esta situación Kathleen expone su indiferencia total ante la necesidad de alimentarse de sangre a costas de la vida ajena, del cuerpo ajeno. Sin ir más lejos, la figura del vampiro está construida sobre miedos varios, pertenecientes a ambos, la víctima y el perpetrador. Como explica Bruce Kawin, “the vampire comprises all the fears and horrors for which it provides a form, an embodiment: the horror of drinking blood, the fear of losing blood, the fear of contamination or infection, the fear of being bitten, the horror of wanting to drink blood, the fear of death and the horror of undeath. Or the fear might be in response to endangering some less tangible aspect of being or behavior that we value, such as our free will” (5). Parte de la mitología del vampiro se ha construido sobre este soporte de culpa ante las ansiedades provocadas por una posible falta de libre albedrío. Sin embargo, Kathleen resulta consciente de su actuar; se trata de una falta de culpa entendida por la protagonista como una necesidad ante el instinto de supervivencia. El hombre, desde esta perspectiva, no podría continuar en el mundo si no fuera porque se cree redimido. De hecho, el dogma cristiano se sustenta, en parte, sobre la idea de

culpabilidad, perdón y redención, nociones bíblicas las cuales, según Katharina von Kellenbach, funcionan perfectamente como artilugio de negación ante la culpa de las atrocidades acometidas durante tiempos de guerra. Como la autora explica, “the experience of those guilty of participation in atrocities suggests that we need new stories to think about the mechanisms of deliverance from evil” (20) y, en este sentido, la exegesis bíblica es un perfecto ejemplo. En esta circunstancia de supervivencia, el discurso sobre el origen y la permanencia de la culpa se oculta para dar solo lugar al resultado del análisis, la necesidad de Kathleen de seguir viva.

Esta incapacidad para sentir culpa es también representada por su desfiguración física. Durante el film la protagonista se deteriora notablemente, su aspecto se vuelve enfermizo. En una escena le transmite a su compañera de estudio: “Me estoy pudriendo, pero no voy a morir” mientras se arranca de la encía una pieza dental. El cuerpo se vuelve monstruoso ante el saber de la falta de perdón, de la culpa como eterna compañía. Esta desfiguración y transformación de conducta (ya convertida en vampiro) la lleva a aislarse como ser social. Ya no puede relacionarse fluidamente con su profesor o su compañera de estudios. Ahora se mueve a un lado de la norma, perturbando a todo aquel a quien se cruce en su camino. Se sabe condenada, marginada (y también auto marginada). Esta corporización de la (falta de) culpa a través de lo físico es inherente al trauma de la guerra: el cuerpo humano es inherentemente traumático debido a su mortalidad (Crosthwaite, 30).

Los ojos cobran un papel fundamental a lo largo del film. Kathleen comienza a cubrirse los ojos con lentes negros cuando pasa al acto de vampirizar. Se invisibiliza entonces el horror generado, no se quiere ver, pero aún así se es culpable.

Resulta interesante pensar el lugar desde el que se enuncia el discurso de la protagonista. Aquí nos encontramos con la universidad, la academia como generadora de este saber que obsesiona a la protagonista. A lo largo del film se despliegan citas de diferentes autores tales como Søren Kierkegaard con el propósito de sostener ese discurso viciado del tema de la culpa. Kathleen estructura su visión desde estos saberes que la atormentan y al mismo tiempo ese poder que tiene el conocimiento sobre su voluntad, que la obliga a ser consecuente (en un momento la protagonista dice “yo vivo como lo que sé”), es el que ella ejerce sobre sus víctimas. Antes de un ataque y de

morder a quien será convertido en vampiro ella arenga a la víctima a que le diga que lo deje en paz, que le diga seriamente que no quiere ser atacado, y en toda la película, nadie logra tener la convicción tal para alejarla. De este modo se vuelven dueños de su decisión y de su destino, ahora llevarán como condena la monstruosidad en su cuerpo, reflejado en su consumo de sangre extraída de manera brutal, lo cual no es otra cosa que la representación del infierno interior inscripto en el cuerpo que vive el pecador del que Kathleen habla. Se impone una voluntad sobre la otra a través de ese saberse responsable de lo que se decide.

La tesis de doctorado de la protagonista se refiere a la trascendencia de los filósofos, y el impacto que podrían tener en los egos en la sociedad. Y en este sentido entendemos una de las escenas finales en la que Kathleen invita a profesores y alumnos de la universidad a una fiesta organizada por su reciente logro y en un festín sangriento, todos los personajes a los que ella convirtió en vampiro (aún perteneciendo a otro ámbito, así como un joven negro al que sedujo en las peligrosas calles de Nueva York) atacan a todos los estudiosos, convirtiendo así a la comunidad académica (representada en ese puñado de intelectuales) en vampiros sin culpa, porque ya han superado esa instancia del discurso y saben que la maldad es intrínseca al ser humano y la culpa por ser pecadores y generadores de muerte y destrucción es eterna, ya solo el instinto de supervivencia los mantendrá eternos como su condena. Todos finalmente se convierten en monstruos gracias a la superación intelectual de Kathleen, los hace saltar por ese surco que separa, otra vez, ese nivel del discurso del nivel del acto.

Sobre el final de la película, luego de esta escena de ataque y conversión grupal tan significativa, Kathleen se retira del recinto afectada por lo sucedido, completamente llena de sangre, aturdida. Sale a la calle y es confundida por la gente con una persona herida. Al ser llevada al hospital y luego de intentar morir dejando entrar la luz del sol por la ventana (intento truncado por la aparición de la mujer que en el principio mordió a la protagonista), un sacerdote acepta una confesión escueta en la que ella solo dice “Perdóname dios”. Cuando el religioso le da el perdón y dice la palabra Amén, Kathleen la repite, y allí vemos representado ese perdón superficial que da tranquilidad a los creyentes y que los cree capaces de superar su monstruosidad causante de las peores

atrocidades; es un final irónico que juega nuevamente con esos dos niveles de discurso y acto.

### ***INSENSIBLES: EL OLVIDO DEL DOLOR***

En *Insensibles* la monstruosidad se muestra en un principio a través de la insensibilidad ante el dolor físico que experimentan un grupo de niños en un remoto poblado de los Pirineos cerca de la frontera francesa durante la Guerra Civil Española (1936-1939). Al ser descubierta su excepcional condición estos niños son inmediatamente separados de sus familias y del resto del pueblo y reclusos por las autoridades en un sanatorio para enfermos mentales. Esta cualidad extraordinaria, la incapacidad de sentir dolor, es condenada inmediatamente por la mirada de los habitantes quienes se ven infundidos por un gran temor. Como plantea Michel Foucault con respecto a las instituciones como reguladoras de las actividades del hombre, todo lo que no se ajuste a la regla es posible y pasible de ser castigado (Foucault, 41). En este sentido, las instituciones (médica, administrativa, etc.) son regulatorias de los comportamientos del hombre. Cada individuo es un caso para ser utilizado como saber y, a su vez, para volverlo susceptible a la coerción.

Ya desde el comienzo *Insensibles* impacta en el espectador de la forma más cruenta. Dos pequeñas niñas se divierten en un bosque junto al fuego hasta que una de ellas prende en llamas uno de sus brazos y al no sentir dolor alguno incita a su amiga a que se sume al juego, pero lamentablemente ella no puede correr la misma suerte. A continuación se abren los interrogantes: ¿Es el dolor lo que nos hace humanos? ¿Puede ser enseñado qué es el dolor aunque no pueda sentirse? Y, por último, ¿es el sufrimiento lo que nos permite desarrollar empatía hacia los demás? Los médicos a cargo de este grupo de niños finalmente concluyen que son un peligro para ellos mismos y para los demás por ello deben permanecer reclusos.

Posteriormente, el film se focaliza en la historia de uno de esos niños, Benigno (Ilias Stothart), y su crecimiento dentro de la situación de aislamiento y precariedad del sanatorio. Ya en el inicio de la Segunda Guerra Mundial, el conflicto bélico atraviesa su propio cuerpo y lo termina convirtiendo en un instrumento de tortura y mutilación. Siguiendo el pensamiento de Foucault el poder no reprime sino que produce (saberes,



normas, cuerpos), en este caso, a este nuevo ser bautizado por las fuerzas militares que lo utilizan como lo hace Berkano (Tómas Lemarquis). Ahora la monstruosidad radica en su cuerpo mismo cubierto por cicatrices de heridas auto-infligidas y el uso de su corporalidad como arma capaz de ser manipulada para causar dolor a otros. La deformación del cuerpo es tal que este pierde rasgos humanos, llegando a convertirse en un ser casi sobrenatural que no articula palabra, que sobrevive al total aislamiento y soledad, incluso a la falta de alimento. Asimismo, las características extraordinarias del personaje que se constituye como un ser que solo necesita y vive para matar están en función del género al cual pertenece la película que es el terror.

Todos estos hechos van siendo descubiertos por el espectador gradualmente con la investigación que emprende el protagonista del film David Martel (Álex Brendemühl), un brillante neurocirujano que, tras un fatídico accidente de automóvil, es sometido a una serie de pruebas que revelan que padece de cáncer y que necesita un trasplante de médula. Decide pedir ayuda a sus padres pero estos se niegan y finalmente su madre le revela un oscuro secreto sobre su identidad lo que lo impulsa a buscar y reconstruir la historia de su propio origen y sus verdaderos progenitores. El pasado (el de Berkano) y el presente (el de David) se cruzan en un punto y acaban siendo una misma historia. En este sentido el film presenta una estructura simétrica entre el pasado y el presente.

Como señalábamos, tanto la desfiguración física de Berkano como su función como arma de tortura es producto del poder que las instituciones (primero el cuerpo médico y la investigación científica, luego las fuerzas armadas, instituciones ambas que trabajan específicamente con el “biopoder”) van ejerciendo sobre su cuerpo. Dentro de toda la maquinaria puesta en marcha durante la guerra el personaje se vuelve sólo un engranaje más cuya función es determinada por el ejército despojándolo de todo rasgo de humanidad e individualidad. Berkano ya no es una persona con autonomía y derechos sino únicamente un instrumento de tormento y muerte, por esto mismo es desechado cuando ya no se lo necesita. Este monstruo es una metáfora clara de la deshumanización y del proceso de degradación de una persona en un contexto de guerra.

Es interesante notar que los procesos de deshumanización atañen a ambos bandos en una contienda bélica. Cada soldado es transfigurado, como se ha dicho, en un engranaje que hace funcionar la maquinaria bélica, mientras se lo despoja de las cualidades



humanas, especialmente la sensibilidad (de allí el título del film) y la empatía hacia el otro (lo que nos recuerda a la protagonista de *The Addiction*). Pero la deshumanización es también una estrategia bélica empleada hacia el enemigo: en otras palabras, el enemigo es conceptualizado como no-humanos gracias a los recursos de la xenofobia y el racismo. Así, se hace más tolerable la matanza de otros seres humanos (Monsour Scurfield, 3). En este sentido, la guerra no es solamente un contexto en el cual se enmarca el film sino que es la condición para que sea posible esta historia y la deshumanización de dicho personaje (Matoso, 12). Asimismo, el film se constituye como una ocasión más para hacer una elaboración artística con respecto a los crueles sucesos de la guerra, la maldad del ser humano y la responsabilidad individual en las acciones del pasado. Esto se evidencia notablemente en el hecho de que los padres de David no quieran contarle la verdad y le insistan en que no investigue sobre el pasado aún cuando de eso depende la continuidad de su propia vida.

Dominik La Capra discute las distintas interacciones entre historia, memoria y las preocupaciones ético-políticas en el periodo posterior a la Shoah y afirma:

Con respecto al trauma, la memoria es siempre secundaria dado que lo que sucede no está integrado a la experiencia ni es recordado directamente y el acontecimiento debe ser reconstruido a partir de sus efectos o marcas. En este sentido, no existe un acceso pleno e inmediato a la experiencia misma, ni siquiera para el testigo original y menos aún para el secundario o para el historiador (35-36).

Distingue la memoria primaria (víctima) y la memoria secundaria (analista), dos instancias frente al trauma (La Capra, 35). En este sentido, se podría pensar que el personaje de Berkano se situaría en la instancia de la memoria primaria ya que él vivió la guerra y fue un participante de la misma, mientras que David se encuentra en la posición del analista o historiador que va reconstruyendo los hechos, recolectando testimonios del pasado y reflexiona a la distancia más bien como testigo.

Vale destacar la importancia en el film de la visión como conocimiento y de los ojos mismos como lugar de reconocimiento, lo cual lo conecta directamente con el film de Abel Ferrara. Cuando en una de las escenas finales David se enfrenta a su apropiador

Adán Martel (Juan Diego) este le describe su concepción del terror y confiesa: “Cuando eras un niño esos ojos me miraban fijamente, en silencio, como si supieran. Esos ojos que no son mis ojos, ni los de tu madre”. Es decir, en la mirada del niño contemplaba inevitablemente el hecho de que era fruto del horror y se enfrentaba una y otra vez con su accionar en el pasado. Espanto le provocaba ver en los ojos del niño robado las aberraciones de las cuales él mismo había sido partícipe. De esta manera la mirada se convierte en el lugar donde reside la culpa y el espacio donde se debe lidiar con la responsabilidad por las acciones del pasado. Finalmente, los ojos de David que quieren ver la verdad terminan siendo los ojos de Berkano que vieron el horror de la guerra.

## CONCLUSIONES

En ambos films se aborda la problemática de la guerra desde diferentes perspectivas en relación directa a sus disímiles contextos de producción. En *The Addiction* desde el discurso filosófico, apuntando a un público interesado en la cinematografía independiente dentro del circuito de films producidos en Estados Unidos, mientras que en *Insensibles* pretende ser una reconstrucción del pasado, revalorizando la memoria en la actual España, dirigido a un público más amplio y con intenciones más comerciales. Ambos plantean la posibilidad de discutir los crímenes de la guerra, conectándolos con la propia historia de manera tal que propicie la reflexión y no el silencio o estupor ante los hechos innumbrables de la humanidad (Nancy, 10). Asimismo, y siguiendo la premisa de Foucault, proponen pensar a la guerra como un dispositivo que atraviesa a toda la sociedad.

La violencia del presente se muestra como un elemento clave en los dos films, que arrastra a los dos protagonistas a volcarse hacia el pasado intentando darle un sentido a sus situaciones actuales. David, a partir de su accidente y Kathleen desde su ataque vampírico. Desde aquí será el trauma el que defina sus historias. Los protagonistas dan visibilidad a los hechos más avergonzantes de la humanidad, abriendo la discusión sobre la responsabilidad individual en las acciones del pasado. Esto evidencia el ocultamiento sistemático que se produjo sobre el pasado y lo aberrante que reside en él. Aquí lo llamativo resulta el hecho de que películas concebidas desde lugares tan

diferentes coincidan en este echar luz sobre la violencia que envuelve la historia de la humanidad.

*The Addiction* se inicia con Kathleen antes del ataque viendo una proyección acompañada por una voz en off que dice (refiriéndose a un militar que dio la orden de fusilar a todos los habitantes de un pequeño poblado): “Se hizo justicia, aunque sea a ciegas, la conciencia de una sociedad ultrajada fue momentáneamente satisfecha”. Curiosamente aquí nos encontramos con la ironía final de la película, en la que Kathleen recibe el perdón del sacerdote y repite “Amén”, viéndose completamente desprovista de toda culpa al instante. Su conciencia ha sido momentáneamente satisfecha, no existe necesidad alguna de culpa. Homologando de alguna manera el perdón con el olvido (y en este sentido con el ocultamiento del que hablamos anteriormente). Del mismo modo en *Insensibles* a través de la insistencia en el olvido del pasado por parte de los apropiadores del protagonista. Ante la indagación de David sobre su origen, su supuesto padre le dice: “Hay que olvidar hijo, no revuelvas el pasado, por el amor de Dios. El pasado ya no está, no existe”. Asimismo durante su búsqueda otro personaje le advierte: “Lo importante es olvidar. Olvidar para sobrevivir”

## BIBLIOGRAFIA

- Crosthwaite, Paul James.** *Trauma, Postmodernism, and the Aftermath of World War II.* New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Foucault, Michel.** *Microfísica del poder.* Madrid: La piqueta, 1992.
- La Capra, Dominick.** *Historia y memoria después de Auschwitz.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009
- Hunt, Nigel.** *Memory, War and Trauma.* New York: Cambridge University Press, 2010.
- Kawin, Bruce.** *Horror and the Horror Film.* New York: Anthem Press, 2012.
- Matoso, Elina.** *El cuerpo, territorio de la imagen.* Buenos Aires: Letra Viva, 2003.
- Monsour Scurfield, Raymond.** *War Trauma: Lessons Unlearned, from Vietnam to Iraq. Vol. 3 of A Vietnam Trilogy.* New York: Algora Publishing, 2006.
- Nancy, Jean-Luc.** *La representación prohibida: Seguido de La Shoah, un soplo.* Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- Piatti-Farnell, Lorna.** *The Vampire in Contemporary Popular Literature.* New York: Routledge, 2013.
- Von Kellenbach, Katharina.** *The Mark of Cain: Guilt and Denial in the Post-War Lives of Nazi Perpetrators.* New York: Oxford University Press, 2013.