



Universidad de Chile
Facultad de filosofía y humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Literatura

***EL CASTILLO DE PERTH, UNA LECTURA DEL SUEÑO GÓTICO DE
BRAULIO ARENAS***

Informe de Seminario para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica

Alumna: Javiera Hernández Arriagada.
Profesor guía: Leonidas Morales Toro.

Santiago-Chile
Enero de 2014

Después de cuatro años de estudios, elegir un tema de tesis no parece una tarea fácil. Como estudiantes, se nos ofrece un amplísimo campo de referencias y, evidentemente, no conocemos ninguno con exhaustividad. Es en esta incertidumbre donde aparecen diversas tentativas de géneros, corrientes literarias y momentos históricos determinados, que pudieran resultar de interés. Es bastante probable, por lo demás, tener más de un objeto por posible estudio en el extenso campo literario.

Por mi parte, me movía un deseo particular por hacer una suerte de justicia a la literatura chilena y entregarme a estudiar la obra de un autor o autora de nuestro país. Como mujer, la literatura femenina resulta llamativa. Una suerte de catarsis aparece al ver plasmada una sensibilidad o discurso cercano por cuestiones genéricas (y por todas las circunstancias implicadas en ella). Pero ojo, no nos equivoquemos, ser mujer no equivale a valorar toda estética femenina sólo por el hecho de abrirse camino en un espacio desde siempre dominado por lo masculino.

La tentativa de escribir sobre *María Nadie* de Marta Brunet, a pesar de lo fascinante que me parece la autora y su obra, me produjo el rechazo de quien no se arriesga, de quien no se pone en juego en la escritura y deviene en su propio cliché. Esto es, ser mujer y hacer una tesis sobre la mujer a través de un discurso femenino (y feminista). Un recurso que, al menos por el momento, será obvia. De esta forma, y obviando también ciertas obras por ser repetitivas en cuanto a discurso ideológico, fue como seleccioné en primera instancia la obra *Aura* de Carlos Fuentes. Evidentemente, en ella se plantea una estructura narrativa novedosa, que apela al lector para hacerlo parte de la trama, además de una serie de elementos simbólicos dignos de analizar; o quizás demasiado dignos, puesto que una vez determinados como tema, una segunda revisión bibliográfica arrojó que la temática está casi por completo zanjada y, por lo tanto, también yo la di por terminada.

Una suerte de azar me llevó a hacer justamente lo contrario de lo que esperaba: escribir sobre la obra de un escritor *hombre*, que, en principio, negó la poesía como vehículo ideológico, para luego abrazar y hacer oda al Golpe de Estado de Pinochet y sus partidarios. Digo azar, pues, estando en Talca- sin un tema de tesis claro-, me puse a hojear

un periódico local y resultó revelador. Una noticia conmemoraba la formación del grupo surrealista chileno “Mandrágora”, formado por Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa y Braulio Arenas, que, como colectivo, se había unificado en la ciudad de donde soy oriunda. Para los mandragoristas, el anti-provincianismo formaba parte de una ética escritural, sin embargo, en mi caso, lo anecdótico de esto se convirtió en un estímulo para mi trabajo. El periódico local -al que casi nunca presto atención- estaba esta vez allí, para recordarme algo que sabía pero que estaba demasiado almacenado en mi memoria para hacerse patente. Ciertamente, una especie de impulso azaroso me llevó a decidir, casi en total ignorancia, que tenía que elegir a algunos de estos exponentes del surrealismo chileno. Como movimiento artístico, este siempre me pareció atrayente, así que la posibilidad de indagar y elegir a uno de sus expositores era, a todas luces (¿o a toda oscuridad?), una idea seductora. Por otra parte, el tema encajaba perfectamente con el programa de este curso “Modernismo y literatura de masas”.

La modernidad en el siglo XVIII alcanza un nivel de penetración tal, que implica el dominio de la racionalización de la vida cotidiana que se instala como una constante estable. Con la Ilustración, lo moderno está anclado al futuro. El futuro se ve de una manera optimista. En los sujetos modernos hay confianza en el progreso, en el arte y la ciencia; todo esto bajo el control de la razón. La industrialización determina un futuro promisorio en términos económicos para ciertos grupos sociales y la marginación para otros. En respuesta a esto, el programa estético del surrealismo rechaza la razón y el racionalismo como prisma imperante en una sociedad burguesa y capitalista cuyos intereses habían generado la II Guerra Mundial. Esto, en virtud del azar que ocupa un lugar importantísimo en su teoría y práctica. Su validez radica en tanto negación de esa realidad que ellos condenan.

Los románticos comienzan a escribir novelas sobre mundos que ya no existen, una mirada nostálgica envuelve a los pasajes lejanos y exóticos que abundan en dichas novelas. Se trata de una literatura intimista cerrada sobre sí misma, en pos de la exaltación del yo de quien escribe y que niega la verdad del presente; lo que será retomado por los surrealistas. Por ello, no es de extrañar la afirmación de Orlando Jimeno-Grendi, estudioso del surrealismo chileno quien señala que: “un surrealista en el fondo es un romántico

exasperado” (Jimeno-Grendi 111). La obra vanguardista mueve al receptor y lo hace participar y crear el sentido. Se trata de una obra fragmentada que no juega al ilusionismo de la unidad orgánica.

Lo anterior influyó sobremanera en la elección de la novela *El castillo de Perth* (1968) de Braulio Arenas como objeto de trabajo. Sobre ella, cabe recalcar que el punto de partida que se presenta a continuación es una lectura gótica de esta. Si bien el tema no es en absoluto novedoso, mi interés está puesto en la abrumadora presencia de elementos góticos que en ella aparecen (los cuales se ligarían a la estética surrealista) y sobre los que no ha habido un examen exhaustivo. De acuerdo con lo rastreado hasta aquí, me arriesgaría a decir que esta novela *casi* no ha sido trabajada -por no ser más tajante aún- como si lo ha sido, en mayor medida, la poesía del autor.

Muchos de los elementos que persisten del gótico en la obra de Arenas están vinculados al programa estético propuesto por el grupo Mandrágora; por tanto, en *El Castillo de Perth* vislumbramos también elementos del surrealismo. Sobre esto, señalamos el descrédito que tiene para estos autores lo mimético, en virtud de una poética basada en el lenguaje mismo como expedición de la imaginación y el subconsciente; dejando de lado el racionalismo y la representación mimética de la realidad, y afirmando una exploración subjetiva y expansiva de la imaginación, el deseo y el erotismo. El desarrollo de este programa surrealista se margina de la poética llevada a cabo en la escena literaria chilena de la época, que tuvo dentro de sus máximos exponentes a Manuel Rojas y Carlos Droguett. Estos hacen patente un estado de crisis social, producto de las circunstancias históricas del período; vale decir, en ella se pone en evidencia las repercusiones políticas, sociales y económicas que tienen, para el resto del globo, una Guerra Civil española en desarrollo y el inminente estallido de la Segunda Guerra Mundial. En Chile, en tanto, a fines de los años treinta, asume el gobierno el Frente Popular. La economía chilena, en ese entonces fuertemente sopesada por la industria minera, se desbarata y miles de obreros retornan a la capital debido a la escasez de trabajo. En sus letras, se revela la decadencia social generalizada de la época, las miserables condiciones de vida y de trabajo de las clases inferiores de la sociedad.

Si la producción literaria de la época estaba casi toda ella volcada al examen de los fenómenos sociales, los mandragoristas, por su parte, desarrollarán una estética basada en lo icónico, la psiquis y el inconsciente que se revelan y plasman en sus obras. “Las intenciones reivindicadoras del naturalismo, que pretendía extirpar los males sociales, dan paso a la visión de la ruina y el paludismo, de la decadencia material entendida como una celebración frente al industrialismo, visto ahora negativamente”. Influenciados por Bretón resucitarán parajes lejanos y exóticos y se rebelarán ante el realismo y el racionalismo imperante en la época, pues para ellos, “la verdad no reside en lo social, sino en los estratos inferiores, subterráneos del inconsciente generalizado en los sueños y en los mitos” (Orlando Jimeno-Grendi 111).

Dicho lo anterior, a continuación trataremos de precisar tanto el objeto como el espectro que abarcará este estudio. De antemano, debemos señalar que establecer una data de inicio o término del corpus resulta, tanto por las características y más particularmente por el problema que este trabajo plantea, un esfuerzo no sólo arriesgado a priori, sino que además infructuoso. Los elementos que utilizamos como base teórica corresponden a distintos momentos de producción escritural, como también a diversos ámbitos de ésta. En vías del mismo análisis, nos ha sorprendido la ampliación del espacio histórico pretendido para abarcar en los distintos campos.

El castillo de Perth, una obra de ficción de la narrativa chilena, publicada por Braulio Arenas en 1968, será el eje central de trabajo. En ella, señalamos, ahora un poco más acuciosamente, que nuestro objetivo específico será revisar los elementos que se presentan de una poética gótica y cómo se vincularía esta con el programa surrealista. Nos referiremos a nuestro trabajo en términos de una relectura del gótico literario y no como manifiestamente gótica, en tanto, la producción de la obra de Arenas es muy posterior al desarrollo real del movimiento artístico fechado entre los siglos XII y XVI aproximadamente y, en consecuencia, los patrones que de él se desprenden constituyen una influencia, reapropiación o resurgimiento del movimiento y no una elaboración orgánica en consonancia con factores históricos y espirituales determinados. Como señala Hans Jantzen, en su estudio titulado *La arquitectura gótica*, se puede percibir en el sujeto decimonónico (lo que vale también para nuestros días) un sentimiento de admiración hacia

el vestigio material del gótico, pero, a su vez, la incapacidad de comprender su dimensión espiritual y las condiciones que permitieron su surgimiento. Por eso es que tomamos el concepto de relectura.

Si bien las pretensiones que movieron este análisis eran de cariz más bien literario, una fundamentación estética ha ido cobrando partido. Al trabajar en base a un período histórico del arte, deberán involucrarse elementos estéticos no sólo concernientes al ámbito literario, ya que se encuentra estrechamente ligado al surgimiento general del fenómeno, por lo que interesa también aquí retomar ciertos caracteres que se presentaron en otras variantes de este arte, aunque esto no recibirá un examen pormenorizado. Hans Jantzen, si bien está enfocado al análisis de elementos propiamente arquitectónicos, recalca vivamente el arte gótico como un una manifestación con lenguaje particular, el que, a pesar de no haber sido homogéneo, ya que se desarrolló diferenciadamente en los distintos espacios geográficos, respondería “a un común denominador, en el cual se aprecia una actitud fundamental del hombre occidental, actitud que determina su relación con el más allá-dentro de la fe cristiana- y con este mundo, en calidad de medio ambiente”(Jantzen 28). Para Jantzen, los cambios de paradigma espirituales son vitales en la revisión y valor que se da al gótico; por ejemplo, la Revolución francesa altamente racional trató de eliminar los testimonios del medioevo cristiano. Estas ideas sirvieron como un primer acercamiento al concepto del gótico, el que aparece ya problematizado de mejor forma en un trabajo del autor hngaro Arnold Hauser.

En su *Historia social de la literatura y arte* (1951) y, más estrictamente en el capítulo titulado “El dualismo del gótico”, Hauser determina las relaciones existentes entre el arte gótico, la naturaleza y los criterios de composición. El gótico constituye la sustitución efectiva de la tradición clásica y, por lo tanto, acarrea y delimita una serie de concepciones nuevas. El gótico es: “El gran giro del espíritu occidental, el regreso desde el reino de Dios a la naturaleza, de las postrimerías a las cosas próximas, de los tremendos misterios escatológicos a las problemas más inocuos del mundo de las criaturas” (Hauser 290). Lo orgánico y lo vivo, que desde el final del mundo antiguo había perdido su sentido y su valor, vuelven a ser apreciados. El gótico constituye un arte en movimiento, donde encontramos, no una verdad, sino visiones de mundo que se tensionan, una especie de

claroscuro. El “gótico es un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias” (Hauser 292). Con el gótico, asistimos a un cambio de sensibilidad romántica, que se manifiesta de modo más sorprendente en el peculiar sentimiento que de la naturaleza tienen el arte y el artística en este período. La naturaleza no es ya el mundo material mudo e inanimado y que intenta restituir la naturaleza que la trascendencia absoluta de Dios había arrojado a su depredación.

En nuestro corpus, además, hemos seleccionado otros textos escritos que tienen estrecho vínculo con nuestra materia de interés. Estos son algunos “Prólogos” realizados por Arenas, los cuales hemos seleccionado como testimonio de adhesión y fe creadora al movimiento surrealista. Destacamos el que realizó a *Nadja* de André Bretón, donde destaca el carácter innovador de la obra presente del autor francés. En ella, asistimos según el autor chileno, a una “presentación voluntariamente descarnada de la trama, haciendo alejarse, añade, a su punto de fuga más allá de los límites aceptados ordinariamente” (Arenas 8). También nos acerca más íntegramente en la proclama surrealista, cito:

“Mas todo lo que tiene de importancia el surrealismo (a saber: el carácter de disponibilidad de cada participante del movimiento; su facultad de operar en primera persona, de aquí para allá, aun a riesgo de que tal independencia le aparte del resto del clan; el rechazar cualquier *manierismo*, aunque sea éste capaz de procurarle su adhesión al principio general del grupo), toda esa importancia alcanzará su exaltación y su apogeo en estas páginas tan mínimas” (Arenas 8).

La labor de propagación continúa y se completa en la antología denominada *Actas surrealistas*, una variada selección de textos breves de corte surrealista donde incluye tanto autores europeos como André Bretón, Paul Elard, Louis Aragon, como también a escritores latinoamericanos como Carlos Fuentes y los mandragoristas Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa, que bien podrían servir de apoyo para analizar la dimensión surrealista. En este marco, evidentemente, nos atenderemos también a lo expuesto en *Manifiesto Surrealista* por André Bretón.

Como ya señalamos, es una obra de ficción la que nos convoca, por tanto, para indagar en los carices fantásticos que ella cobra, recurriremos a los planteamientos de Todorov, en *Introducción a la literatura fantástica*. Este texto es crucial en tanto sienta las bases para el

desarrollo de esta temática y la minuciosidad con que se realiza. Para nosotros, será significativo en tanto trata sobre la línea difusa entre la realidad y el sueño, y la imposibilidad de descartar lo inverosímil de una ficción que parece realidad y viceversa. La situación de incertidumbre frente a quien lee esta obra de Arenas resulta innegable. Para Todorov, la literatura fantástica no es considerada un género, sino una producción literaria heterogénea en la que conviven diversos elementos. En ella, “La ambigüedad se mantiene hasta el final de la aventura: ¿Realidad o sueño? ¿Verdad o ilusión? De este modo nos vemos arrastrados al corazón de lo fantástico. El fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre.” (Todorov 48). Lo fantástico en Arenas nos lleva a penetrar un espacio oscuro que se transmuta en siniestro. El mundo de los sueños -tan vital para los surrealistas- adquiere una nomenclatura pesadillesca. En torno a ello, nos valdremos de la psicología freudiana para el análisis estético de este mundo ominoso. Lo expuesto en el capítulo “Lo siniestro” se condice favorablemente con los sucesos ocurridos en la novela. En ella, tal como señala el psicoanalista; “los seres y los temores se reprimen y se colocan en el inconsciente. Cuando estos temores o recuerdos retornan, el espacio adquiere las características amenazantes de lo siniestro” (Freud 2486). Este infierno creado por Arenas, que es tanto físico como espiritual, nos retrotrae inevitablemente a *La divina comedia* del autor florentino Dante Alighieri y, es por ello que rescataremos y contrastaremos los elementos que para el caso resulten pertinentes.

Lo siniestro comienza a emerger en la región de lo sublime explorada por Burke, en la experiencia inquietante y abrumadora de lo desproporcionado, de lo informe, de lo oscuro, del mar embravecido y de los acantilados rocosos. Por ello, asistiremos al cambio de paradigma que observa dicho autor en torno a lo sublime y desprendemos la siguiente cita en relación a esta transformación:

Todo lo que de algún modo es apropiado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, u opera de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime; esto es, produce la emoción más fuerte que la mente es capaz de sentir. Digo la emoción más fuerte, porque estoy convencido de que las ideas de dolor son mucho más poderosas que aquellas que proceden del placer”. (Burke 61)

Por otra parte, revisaremos el texto *La literatura Europea y Edad Media latina* de Ernest Robert Curtius, que nos entregará aportes significativos en relación a tópicos del gótico más estrictamente literario, como podrían ser el tópico del mundo al revés, la figuras femeninas con connotación doble (ángel y demonio) y otras que se irán revelando en la medida que avance nuestra investigación.

Este es, a grandes rasgos, el corpus investigativo que se pretende seguir. Por otro lado, si no resulta inconveniente respecto al análisis del texto literario, se preferirá obviar la seguimiento unívoco de un elemento estrictamente literario, llámense personajes, narrador, espacio, etc. ya que, a nuestro parecer, lo interesante de este trabajo es la manera en que este surrealista chileno ha extenuado su obra de los rasgos que nos interesan y cómo estos se presentan y nutren en la obra.

El castillo de Perth, aparece atiborrada de elementos de una poética gótica. De acuerdo a lo que señala Isaiah Berlín, "la búsqueda de lugares ominosos en la poética gótica surge como una reacción al clasicismo, y de la preeminencia de la razón como oposición a la emersión del sentimiento y la razón" (Berlín, citado por Náter 25). En la obra de Arenas, la razón queda subsumida en una línea difusa entre sueño y realidad. La decadencia material es entendida como una celebración frente al industrialismo y el progreso, vistos ahora negativamente. La realidad que, de alguna forma, se quiere evadir es ese progreso que llega a los lugares más recónditos. La trama se desarrolla en un anónimo pueblo rural del siglo XX chileno, cuyo silencio y abandono contrasta con la agitación y el ruido de las masas de los grandes centros urbanos. Su configuración arquitectónica de ciudad amurallada nos hace recordar el emplazamiento de los castillos medievales. La sobriedad del cuadro que nos ofrece esta ciudad sin nombre se interrumpe debido a la decisión del consejo local de reemplazar un ruinoso puente por uno nuevo y más moderno: burocracia y progreso a la orden de los nuevos tiempos. Para tal proyecto, se integrarán personajes externos a esta realidad provinciana centrada en Dagoberto, su protagonista, los cuales serán fundamentales en las experiencias sobrenaturales que siguen.

De aquí en adelante, nos referiremos a los acontecimientos *vividos* por el protagonista Dagoberto como sueño, aunque es evidente que el narrador mantiene en constante incertidumbre al lector en este sentido. Este punto es crucial para Todorov en cuanto a su configuración de la literatura fantástica, en ella:

“El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y de las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos.” (Todorov 34)

Por nuestra parte, optaremos por la primera de estas soluciones, aunque debemos recalcar también ciertas estrategias narrativas que atribuyen cierta veracidad al texto. Una de ellas es el subtítulo que versa como sigue: “Breve memoria acerca de los extraños sucesos acaecidos en dicho castillo la noche del 2 de junio del año 1134”, es decir, la obra, por increíble que sea lo relatado, es presentada con la validez de un documento inscrito históricamente. Los manuscritos, constituyen un importante elemento de la narrativa gótica. Lo allí escrito, es la transmisión oral de los hechos *tal cual* fueron vividos por su propio protagonista, Dagoberto, quien “por pereza o terror, nunca se decidió a escribirlo con su verdadera tinta“. Pero en el mismo párrafo vuelve a contradecirse “aunque él sabía de antemano que nuestra copia estaría recargada de mil errores” (Arenas 15). Esta copia recargada de mil errores, puede ser entendida en los términos de veracidad bretoniana, para quien esta se encontraba en las capas inferiores del subconsciente y el automatismo psíquico, presente en los sueños. El producto final, esta memoria, está, por lo tanto, acorazada por las exigencias de la rememoración -y la consecuente comunicación de los hechos- que impide un flujo libre de la consciencia y, en consecuencia, mediatizado por la razón. A pesar de ello, el narrador nos dice que el protagonista, “Persistió en creer que su participación fue realmente vivida, y que el sueño (si es que de sueño se trataba) fue tan sólo un vehículo que le trasportó a las fuentes primarias de su vida y su memoria”. (Arenas 21). Según Álbet Bégin en *El alma romántica y el sueño*:

“Todo verdadero romántico, para quien es absurdo, superficial y aun peligroso el ver en los sueños simples residuos del estado de vigilia, el sueño es revelador, pero

revelador poéticamente, porque el sentimiento especial, la euforia que en él experimentamos, nos persuade-no con una persuasión lógica sino con una convicción espontánea- de que el mundo entrevisto existe, de que este mundo constituye una forma esencial y entrañable de nuestra experiencia más auténtica. Somos nuestros sueños, tanto como nuestra vigilia.” (Bégin 117)

Los anormales sucesos que siguen son evocados a partir de una noticia traumática, la temprana muerte de Beatriz, compañera de infancia del muchacho quien años antes había llegado al pueblo junto a su padre, el ingeniero Carlos Perth y su madre, una enfermiza mujer; a instancias de la construcción del puente. Como experiencia estética, Bretón señala en *Nadja* que: “la belleza será convulsiva o no será” (Bretón 45). La poesía en el surrealismo deja de ser el bello vehículo de las promesas utópicas, para vestir el extraño atuendo del fulgor funesto. La libertad opera como único dominante poético, cuya belleza, para el poeta, reside únicamente en la fidelidad a sí mismo, al flujo de una conciencia sin ataduras. El poeta surrealista se acerca al conocimiento en disposición demoníaca, y no ya en una operación mimética del mundo bello. Siguiendo a Freud, en su ensayo “Lo siniestro, señala que, “los seres y los temores se reprimen y se colocan en el inconsciente. Cuando estos temores o recuerdos retornan, el espacio adquiere las características amenazantes de lo siniestro” (Freud 2). En este sentido, el sentimiento doloroso que perturba a Dagoberto se revela de forma tal que desarticula su consciencia y provee recursos imaginativos que lo hacen materializar un mundo lleno de elementos sobrenaturales y habitar circunstancias tiempo-espaciales imposibles. Nuevamente, recurrimos a Freud para hacer hincapié en que, “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás, imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar” (Freud 2). En la novela, incluso lo conocido comienza a parecer desconocido, amenazando toda lógica de la realidad, “La desconocida, sin soltar su mano, le guió hasta la puerta de la calle, y le hizo atravesar la ciudad, una ciudad verdaderamente alucinatoria- nos dijo Dagoberto- sin que por el menor detalle la pudiera emparentar con aquella en que había vivido toda su existencia” (Arenas 23) al abandonar su propio hogar, “el decorado no se le antojaba muy familiar ni, por consiguiente, muy tranquilizador” (Arenas 25).

Un primer elemento siniestro es encontrado en la aparición espectral del personaje femenino que, sabemos, acaba de fallecer. Esto acarrea una nueva perspectiva de experiencia sublime desvinculada de la noción de la belleza clasicista, la cual no toma ya en consideración la exigencia estética de la proporcionalidad, pues, precisamente, el estar fuera de toda proporción es lo que permite que el individuo revele su libertad. Esta nueva tentativa de lo sublime es un sentimiento de miedo y espanto que recorre al hombre frente a un espectáculo de particular intensidad emotiva, como el vacío, la oscuridad, la soledad; tal como en el espacio de la novela, recargado de elementos tenebrosos: “Estas luces no hacían otra cosa que acentuar la oscuridad, y el viento del invierno, por su parte, se empeñaba en recargar ese ambiente de pesadilla con una música incidental distorsionada” (Arenas 25) El ambiente pone en juego y acentúa la pregunta constante de toda la novela, si la vigilia es sueño o la realidad (deformada) del hombre inscrito en ella.

Una atmósfera lúgubre y un halo de misterio cubren todos los espacios en la obra de Arenas previamente a los eventos siniestros que se desencadenan en el sueño, los que se condicen con el estado anímico general del personaje, dirigiéndose toda la obra en un solo y oscuro sentido. Dagoberto es presentado como un sujeto melancólico e introvertido: (“Eres un melancólico”, le había dicho su compañera de infancia el día de su despedida)

“No encendió, sin embargo, las luces al entrar, pues si de algo se preciaba era de su amor a las sombras de la noche, que procuraban a su imaginación inesperadas construcciones, complicadas perspectivas y fantásticos objetos, todos conseguidos con la horma de una oscurecida realidad” (Arenas 17).

Estos elementos caracterizadores de Dagoberto se asocian a una poética romántica, los que se suman a su gusto por la contemplación de la naturaleza: “se había dirigido al gran huerto poblado de árboles frutales, y por ahí vagaba con circunspección, o bien se entretenía circundando ociosamente el quieto estanque” (Arenas 17). No obstante, estos no permiten erigirlo como un *héroe romántico*, como aquel que va en busca de un destino superior; la concreción de una voluntad amorosa en la amada, o de la búsqueda de sentido de su propia existencia. No posee la vitalidad romántica que sacude la realidad. Max Scheller, filósofo alemán - de acuerdo a lo que encontramos en el texto de Ernest Robert

Curtius, identifica un sistema ético con cinco valores fundamentales que pondrían al héroe en consonancia con el valor vital de lo noble, y que lo definirían de esta manera:

“El héroe es el tipo humano ideal que desde el centro de su ser se proyecta hacia lo noble y hacia la realización de lo noble, esto es, hacia valores vitales, “puros”, no técnicos y cuya virtud fundamental es la nobleza de cuerpo y alma”. Esto determina su grandeza de carácter y la virtud específicamente heroica, es el dominio de sí mismo; pero la voluntad del héroe ansía ir más allá de esto: aspira al poder a la responsabilidad, a la osadía; el héroe puede ser por eso un hombre de estado, un capitán, o en épocas más remotas, un guerrero”. (Curtius 242)

Y aunque el personaje delineado por Arenas poco tiene de lo anterior, no nos atrevemos a designarlo arquetípicamente como un antihéroe romántico, ya que, más que pasivo, es un sujeto expectante: aquel que espera que la aventura venga por él. Y, cuando esto ocurre, se convierte en actor y espectador a la vez. En otras palabras, el joven es apabullado por una pasividad absoluta en su actuar, la que es mermada sólo por sus capacidades imaginativas -alimentadas desde temprana edad por la literatura y los juegos infantiles- que son concretadas en el sueño donde él es protagonista. Dagoberto, perezoso pero imaginativo, “muy dado a mirar el mundo a través del prisma de sus ensueños”, (Arenas, 14) vive más que en su aburrida realidad, un mundo habitado por las costumbres y aventuras de los héroes novelescos (y en este sentido tiene también algo de quijotesco). Pero su temple sedentario impide la búsqueda de sus propios deseos de eventos extraordinarios. Al encontrarse con el espectro que lo guía hacia la aventura, dice para sí: “- Seguramente pensó Dagoberto- es éste el comienzo de mi gran aventura, la que he esperado toda mi vida” (Arenas, 23) y luego, “Es necesario, sobre todo, tener paciencia. Ésta es mi gran aventura que llega impensadamente como toda aventura. Yo no debo tomar la iniciativa” (Arenas 31).

Antes de proseguir, debemos puntualizar que si nuestro análisis se ve envuelto en contradicciones (las que tratamos de desentrañar) es debido a lo difuso que es lo narrado. Tenemos, por una parte, a Dagoberto, el joven que sueña, que *articula* su fantasía: “(...) compondría su sueño con normalísimos, con diurnos personajes, con hombres y mujeres de

carne y hueso, pero a los cuales la luz del sueño les confería una mágica transposición” (Arenas 34) y que es también *espectador* de ella:

“Él veía nítidamente el diván, donde se suponía que debería estar reclinado, pero, ¡qué esperanzas de encontrarse con él! Él estaba fuera del espejo, reclinado perezosamente en su no muy mullido asiento, y seguía esta escena desde el exterior, desde otro mundo, a la manera de un casual espectador de un sueño”.

(Arenas 88)

En este mismo sueño, se encuentra frente a aquel sujeto que él determina como su doble (el Emperador de Asia), pero a quién todos los demás personajes consideran como uno solo y no cómo individuos distintos. Así, mientras contempla la sorprendente aparición de un castillo y una isla en la playa, la sentencia del anciano remero determina esta confusión, pues se dirige a ese otro que cree es él; otro, que sabe “que el conde de Perth le espera, y que el viaje es largo hasta el castillo” (Arenas 35).

Ahora bien, volvamos al punto anterior. Dagoberto no es tampoco un personaje singular, pues la tendencia a lo imaginativo forma parte de un rasgo colectivo de la población fantasma que habita el pueblo del protagonista, a la cual el narrador no dirige su mirada pero sí la determina genéricamente de esta forma: “Un poco de escepticismo disuelto en una socarrona urbanidad, un mucho de religión y de superstición, y una rara facultad de soñar con los ojos abiertos, podrían completar esquemáticamente rasgos de sus pobladores” (Arenas 57).

El *spleen* o angustia vital, abrigada por los autores románticos a comienzos del siglo XIX y, más tarde, reanimada por la poesía de Charles Baudelaire frente a la experiencia de la modernidad en los grandes centros urbanos, es ahora localizado por Arenas en un insignificante espacio rural como aquello que lapida esta existencia abrumadora. Ante la neutralidad de sus vivencias, los pobladores se ven arrojados a la proyección de su imaginación. No queremos ahondar más en esto, pues creemos firmemente que las razones que gestan el sueño de Dagoberto, más que rutinarias, son señal de la afectación y tormento frente a la muerte de un ser lejano, pero todavía querido.

El carácter “pasivo” que hemos descifrado en el protagonista tiene un estrecho vínculo con la creación de su sueño y, de lo soñado, ahora trataremos de dilucidar el alcance que tiene para tal explicación la teoría del ominoso freudiano. Pero antes, debemos recalcar que no es nuestra intención entregar un diagnóstico patológico del protagonista -ni nos es tampoco posible-, sino la de abrir las posibilidades de una análisis estético sirviéndonos de algunas de sus herramientas. Freud plantea que sobre la represión efectiva de un contenido psíquico y del retorno de lo reprimido, descansan dos fórmulas posibles. En un caso, ha sido reprimido cierto contenido *ideacional*, mientras que en el otro caso, dicho contenido reprimido se patenta como la creencia en su realidad material. La impresión de Dagoberto está enraizada en ésta última, ya que se aferra con todas sus fuerzas a creer en la validez de vigilia de su sueño. Legítima el psicoanálisis que: “Lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (Freud 12). Desde esta perspectiva, pensamos que el complejo reprimido atendería al momento de su infancia en que el muchacho se separa de Beatriz y toda la estructura emocional y social de su vida se desmorona:

De este modo, el anuncio de su partida se presentaba ante sus ojos con la perspectiva de una ausencia total e irreparable, pensando que de ahora en adelante su corazón y su vida no serían los mismos, y que hasta el pueblo se convertiría en un lugar de tormento (Arenas 12)

Dicho instante no es jamás subsanado por el inconsciente de Dagoberto. Beatriz, ya lejos, le escribe durante los primeros años, pero, a medida que estos avanzan, las palabras se vuelven más escuetas hasta ser absorbidas por un completo silencio. Dagoberto, aunque lo desea fervorosamente, jamás vuelve a verla; y no lo hace, precisamente, porque es incapaz de movilizarse por aspiración alguna. Cuando vuelve a saber de ella, producto de esta *impresión exterior*, vale decir, la noticia de su defunción en el periódico local, ya es demasiado tarde, no hay posibilidad de reencuentro:

La noticia de este hecho le retrotrajo violentamente a la infancia (...) Al leerla, Dagoberto se negó a admitirla como un hecho efectivo- esto inconscientemente-, y continuó la lectura del periódico como si nada que anormalmente tuviera relación con su existencia señalaran sus páginas”. (Arenas, 18)

Vertiginosamente, se agolpan en su cabeza las imágenes de una infancia feliz, el recuerdo de un paraíso perdido cada vez más difícil de evocar. La respuesta de Dagoberto es un *shock* físico y emocional que lo desbarata: “La noticia de su muerte se tradujo para el joven en un gran cansancio mental y físico, en un cansancio y en una sombría desesperación” (Arenas 19). Como señala el fragmento del párrafo anterior, Dagoberto presenta todas las respuestas del *shock*, el que deviene primero en negación, luego en indiferencia para pasar a tomar la actitud de un autómeta. Su cuerpo queda presa de un estado superior a su voluntad física, subordinado a una emocionalidad descontrolada:

“Se sentó entonces en un antiguo diván; sus piernas no le obedecían, a causa de la gripe que había desencadenado todos los calosfríos sobre su cuerpo, y recogió de la alfombra el infortunado papel” (Arenas 20).

De este modo, su sueño vendría a ser la revelación de la insanidad momentánea que se prolonga. Dominado por el dolor de la pérdida y la aniquilación total de la esperanza, la culpa de su pasividad absoluta busca su subterfugio, una vía de escape en la comodidad del sueño y la concreción de una felicidad imposible en la vigilia: un retorno al paraíso perdido, que se pretende alcanzar mediante la persecución de esta insólita aparición espectral, de esta sombra desprendida de la noche que aparece y desaparece: “Tal vez el muchacho vio en los ojos de esa imagen la promesa persuasiva de una vida para siempre dichosa, por lo que se decidió también a levantarse y a seguirla, según sus palabras, “hasta el fin del mundo”(Arenas 22). Como se esclarece más adelante en las palabras del propio protagonista, esta imagen no es otra sino la de Beatriz: “-¡Alma mía!- murmuraba entonces. ¡Llévame contigo,! ¡Llévame hasta el paraíso de los sueños! ¡Y que no despierte nunca más! ¡Quiero pasarme en un sueño toda la vida contigo, Beatriz!” (Arenas 37).

El siguiente fragmento, extraído también del capítulo “Lo siniestro” de Freud, resulta iluminador en dos direcciones, si bien ha sido expuesto en relación al tema del “doble” que el autor trabaja y al que daremos énfasis más adelante, es útil también en consonancia con lo expuesto en el párrafo anterior. Señala respecto “al doble” que en él se presentan:

[...] todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias, así como todas las

decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión de libre albedrío.

(Freud, 8).

En este sentido, convenimos que, tanto la figura del doble como la del sueño, son la manifiesta proyección de la auto-observación y la autocrítica que han logrado someter a la censura psíquica, y en consecuencia, permiten la posibilidad de clausura de aquello que no somos pero que queremos ser. Insistimos, por tanto, en que el Dagoberto de la vigilia,-por las características que de él han sido dichas- no es el héroe novelesco temerario que cumple una hazaña y conquista la felicidad y el amor; aquello que desea ser, y a lo que sólo puede acceder a través de la experiencia del sueño:

“Dagoberto saltó del trineo, corrió hacia el árbol, libertó a la prisionera de sus ataduras, empleando para ello un cortaplumas de nueve hojas que había aparecido milagrosamente en su mano, y la condujo velozmente entre sus brazos hasta el trineo” (Arenas 66).

La representación de este “yo” en el sueño, a nuestro modo de ver, es una expiación de la culpa por la imposibilidad de ser aquello que anhela ser. Lo mismo sucede con la figura del doble patentada en la representación del Emperador de Asia, que opera como extensión o reflejo de aquello que quiere llegar a ser.

La repetición de lo semejante, en ciertas condiciones y en combinación con determinadas circunstancias, despierta sin duda la sensación de lo siniestro, que, por otra parte, nos recuerda la sensación de inermidad de muchos estados oníricos. En este plano, aparece la figura del doble, uno de los temas más destacados de lo siniestro y que también figura entre los motivos más populares de la literatura romántica. El doble está representado, en términos materiales, como la repetición de un cúmulo de rasgos que debilitan y ponen en jaque la identidad como expresión de singularidad. Otto Rank, da lugar en su obra, titulada precisamente *El doble*, a uno de los trabajos más acuciosos a este respecto. Su pretensión era indagar en los motivos del surgimiento de esta temática en la literatura y la cultura occidentales, a través de la revisión de una serie de obras de literarias donde el doble granjea las más diversas connotaciones. Rank, convendría con Freud en que el uso del doble se erigiría a partir del “ansia de una existencia más elevada” (Rank 15) los propios dobles, “inseguros de su identidad, son a veces habitantes de esta tierra, y otras pertenecen

a una región ultraterrena” (Rank 14). En este sentido, el doble se origina a partir de la necesidad de auto-perpetuación del hombre, vale decir, su necesidad de inmortalizarse. El motivo del doble, es ya, para el hombre moderno, un arma de doble filo: por una parte asegura su inmortalidad y, por otra, anuncia amenazadoramente su muerte.

El motivo del doble causa espanto, pues es “la supervivencia de lo irracional en medio de nuestra civilización soberracionalizada, con lo cual otorga forma racional, tanto a lo irracional que existe en sí mismo como lo que se alberga en creencias populares” (Rank 16). Tal es el sentimiento de horror que se expone en la novela cuando se encuentran frente a frente el protagonista y su doble:

“De pronto vio avanzar a su encuentro una figura humana, la cual, a semejanza de Dagoberto, caminaba también con precaución, como temiendo un ataque imprevisto” (...) Entonces Dagoberto no pudo retener un grito de terror al reconocer sus propios rasgos en el semblante de ese desconocido” (Arenas 43)

La aparición del doble será, de aquí en adelante, no sólo la proyección del ideal de Dagoberto, sino también un obstáculo para él, ya que se posibilita la confusión de identidad. El Emperador de Asia es, en apariencia, completamente similar al protagonista, del que se distingue sólo por los extraños atuendos de siglos pasados que viste. Su temperamento, sin embargo, es radicalmente opuesto, pues el segundo es un sujeto heroico, un vengador y un justiciero:

“- Mis soldados entrarán a saco al castillo, protegidos por la columna de humo del incendio. Y no sólo desembarcarán por esta rada, sino también por otras, de tal modo que atraparemos al conde con un movimiento de pinzas. ¡Y nada se puede oponer a nuestro triunfador avance!”. (Arenas 93)

La interferencia que produce esta confusión de identidades radica en que aquellos que confunden a Dagoberto con el Emperador esperan que actúe de determinada manera, una forma de la que al ser su opuesto, Dagoberto no puede reaccionar:

“Fui a buscarle por orden del conde de Perth, pues usted se había refugiado en otro mundo y en otro siglo para escapar de su persecución. El conde quería vengarse, y sin embargo acepté gustoso su orden, pues lo que él no sabía era que usted traería

la muerte y la destrucción del castillo. Porque usted será nuestro vengador”.

(Arenas 73)

Así también, las posibilidades de concreción amorosa para Dagoberto se ven obstruidas y serían sumamente ilusorias, pues las mujeres que deliran por Dagoberto, lo hacen en realidad por el Emperador que, hacia el final de la novela, sabemos se llama de la misma forma que nuestro protagonista: “Y ahora Dagoberto, el trovador, el verdadero Emperador de Asia, reconocido así por su padre y señor, quien en su lecho de muerte le confirió tal título, Dagoberto, el vengador, vendrá contra el castillo de Perth y lo arrasará hasta sus cimientos y matará a sus moradores” (Arenas 128). Pero los distinguimos como entidades separadas, pues pertenecen a tiempos y espacios distintos. Podríamos extendernos sobre las imágenes del doble que se presentan en el texto, como aquellas en que se ven representados en el espejo y resulta imposible determinar si el reflejo es uno o el otro: “Se volvió para mirarle, pero entonces advirtió que la asombrosa figura era su propia imagen reflejada en un monumental espejo” (Arenas 44). No obstante, lo sustancial sobre el doble ya parece haber sido dicho. Enfatizamos entonces, que el doble es una división independiente y visible del yo, distinto de las figuras reales del doble, que se enfrentan entre sí como personas reales y físicas, que son poseedores de una similitud externa poco común y, lo más importante, que cruzan sus caminos, siendo esto, en consecuencia, lo que produce espanto.

Lo que hasta aquí hemos planteado nos conduce a la exposición del tópico *del mundo al revés*, que cobró singular fuerza durante la Edad Media y tuvo entre sus más claras manifestaciones *la locura*. Para Ernest Robert Curtius, la nueva conciencia que critica al tiempo presente y que la emprende contra la decadencia de la iglesia constituiría el origen del tópico: “En el marco del antiguo *adynaton* surge entonces para lamentar y censurar las costumbres de la época. De la enumeración de imposibilidades surge el tópico del mundo al revés” (Curtius 145). De esta forma, se instalan literariamente aquellos desvaríos de la imaginación que crean un mundo ilógico e incomprensible, que sólo puede ser concebido por la imaginación o el sueño. La subversión de roles es una de las manifestaciones más notables de este tópico; ser *quien no se es* es el fundamento burlesco del mundo al revés. De acuerdo a esto, la novela que

ahora analizamos se adscribe perfecta y casi cabalmente a este t3pico; en ella encontramos la inversi3n de la realidad, la confusi3n del sue1o y la vigilia, personajes de un siglo que reviven en otro y cohabitan con la expresi3n material de su doble; as3 como tambi3n una serie de elementos sobrenaturales y m3gicos imposibles en la realidad cotidiana. Prioritariamente, nos interesa aqu3 el tema de la locura vinculado al protagonista Dagoberto. Curtius, citando al poeta franc3s The3phile de Viau (1626) se1ala que: “El mundo al rev3s puede convertirse en expresi3n de horror en el claroscuro de un alma atormentada” (Curtius 146), tal como se evidencia en el siguiente fragmento de la novela:

“Si a alguien se le ocurr3a compararse con Dagoberto en su desdichado tr3nsito- y esto ni siquiera con la intensidad requerida por su caso presente- era con un loco que de pronto tomase clara conciencia de su estado, en el patio de un manicomio, y que entonces, al saberse loco y al saberse eternamente confinado, apretase lleno de desesperaci3n sus manos, estallase en sollozos y prorrumpiese en desacordados gritos” (Arenas 37)

Dagoberto es el alma atormentada por una conciencia convulsionada que a ratos le dicta que sue1a y, en otros instantes, que lo que vive es realidad. Un cuestionamiento y tr3nsito abrupto y febril entre lucidez y locura: “-¿Qu3 hago yo aqu3?- se repet3a. Quiero despertar. Quiero volver con los m3os. ¡Beatriz, Beatriz, al3jate! ¡Reposa en paz! Est3s muerta, ¡no me lledes al reino de los muertos! D3jame vivir!” (Arenas 37).

Otro de los fragmentos sustanciales en torno al tema de la locura es el siguiente, donde se produce este di3logo de locos. En 3l, asistimos al encuentro de Dagoberto, el joven provinciano del siglo XX chileno, con el malvado conde de Perth, un sujeto tir3nico del siglo XII. Se hace evidente, a partir de esta conversaci3n con tinte humor3stico, que los personajes de la infancia de Dagoberto, llegados a instancias de la construcci3n del puente -la familia de Beatriz-, llevan los mismos nombres que estos personajes de ascendencia noble de siglos pasados:

“-¡C3mo!- exclam3- ¿El nombre de ella es Beatriz? ¿Y el nombre suyo es Perth?
¡No vaya a decirme ahora que es usted el ingeniero Carlos Perth !

- Así es, tal es mi nombre en efecto -corroboró el conde- Pero no sé de dónde saca usted que soy ingeniero, ni entiendo qué cosa sea ésta”.

-Pues si usted no es el ingeniero Carlos Perth, el mismo que conocí en mi infancia, en este momento disfrazado con tan ridícula barba y vistiendo ese absurdo traje de mallas, no tengo el menor inconveniente entonces en reconocer mi título del emperador asiático” (Arenas 76)

Lo anterior, nos llevará a considerar la pertinencia de una *poética del detritus* (del latín detritus, que significa gastado). Una poética que, entre los desechos, halla los hilos que se extienden en la naturaleza y que es caracterizadora de la novela gótica, lo que se pone en consonancia, además, con el carácter fragmentario de la escritura que ahora presenciamos. Este se hace presente a través del cariz teatral que asume la escritura, pues crea la sensación de que el telón sube y baja para revelarnos diversas escenas, con ambientaciones y personajes que se alternan, concediéndole una movilidad particular a la obra. De acuerdo a lo que señala Arnold Hauser en *Historia social de la literatura y del arte*, la predilección moderna por lo inacabado, lo esquemático y lo fragmentario tiene su origen en el gótico:

“La inclusión de las formas, que es propia de todo estilo dinámico-como se advierte también en el barroco-, no hace más que acentuar la impresión de movimiento infinito e ininterrumpido y la transitoriedad de toda detención en una meta”. (Hauser 303)

El efecto dinámico como fin último, se aprecia en una serie de elementos que intuimos como parte de esta teatralidad: “Este principio encuentra su expresión extrema en el drama medieval, que, por su tendencia a los cambios y variaciones, ha sido definido como “drama de movimiento” (Hauser 298). Cabe mencionar que, en el preámbulo de la novela, el narrador asume la voz de un presentador teatral donde éste da a conocer la tarea que le ha sido asignada: escribir el relato de los hechos fantásticos referidos por Dagoberto. Por otro lado, en el interior del texto habitan dos fuerzas que pugnan cada cual por la destrucción de la otra: el Emperador de Asia ansía la destrucción del castillo de Perth, para vengarse de la tiranía del conde que en su infancia pretendió terminar con su vida; mientras, el conde de Perth desea asesinar al Emperador, hijo y heredero de aquel hombre con quien su esposa habría consumado el adulterio. Además, encontramos constantes intervenciones dialógicas y monólogos de Dagoberto, muchos de los cuales ya han sido reproducidos en este trabajo.

Sin ir más lejos, en el fragmento que cierra la obra no puede ser más evidente la teatralidad que le conferimos al texto. El protagonista, a modo de actor, señala el fin de la representación, el telón deberá bajar para que las luces se enciendan otra vez:

“Un reloj cercano, el de la iglesia de San Francisco, empezó a tocar ocho campanadas. De un salto, Dagoberto se puso de pie. “¡Tan tarde ya!”, se dijo. Y luego, volviéndose a unos invisibles espectadores, agregó:

-¡ Ea, encended todas las lámparas!” (Arenas 186)

Dicho lo anterior, retomaremos algunos aspectos de la *poética del detritus*. En ella, aparecen espacios decrepitos y ruinosos, cuerpos enfermos y mentes esquizofrénicas, neuróticas y alienadas. Esto último es lo que traza la construcción de las figuras femeninas del relato: Beatriz, la condesa Isabel y la hechicera, en quienes persiste una continua ambivalencia que las hace desembocar en estados de perturbación mental. Arenas las erige a partir de una la fórmula de feminidad romántica, es decir, en ellas se vislumbra una connotación doble: angelicales en apariencia y más profundamente demoníacas. También presentan ciertas alusiones eróticas, como muestra de su rebeldía ante Dios y los valores que en su nombre se propagan. En todas ellas hay una alta cuota de maquiavelismo amparada en sus pulsiones desenfrenadas que las llevan a concretar los actos más desesperados con tal de lograr sus objetivos.

En la configuración de Beatriz, cobra vital singularidad la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, que opera continuamente como intertexto en la obra del escritor chileno. De tal modo, vislumbramos la proximidad con la heroína del florentino. Arenas toma el nombre de la heroína de Dante, su temprana defunción y la afectación que esta noticia tuvo para el autor, sin embargo, su condición de mujer virtuosa se inserta en el claroscuro romántico que mencionábamos anteriormente. El nombre Beatriz, de origen latino, significa, “bienaventurada”, ‘portadora de felicidad o de beatitud’. La Beatriz dantesca es quien conduce al poeta al *Paraíso*. Contrariamente, en *El castillo de Perth*, estamos frente a una “*femme fatal* espectral” que moviliza al protagonista en su descenso al infierno físico y emocional y lo hace presa de un ahogamiento amoroso que más tarde sabemos es de carácter incestuoso. Su arranque pasional lo hace concebir la promesa del amor eterno que

es recurrente en la novela gótica: “Mi pequeña Beatriz, por fin te encuentro. No nos separaremos nunca más. Estaremos unidos eternamente” (Arenas 126).

En Beatriz contrasta su belleza angelical, sus cabellos rubios, sus ojos claros y la palidez de su rostro con el orden de sus pensamientos. Su imagen infantil de muchacha noble se desbarata con la de la joven que aparece en el sueño, en ese viaje al siglo XII y que revive plena de un ímpetu erótico. La muerte de Beatriz, representa, por un lado, la infancia perdida, el estado puro de la inocencia que se trastoca apresuradamente. En el sueño, Beatriz vehementemente enamorada de Dagoberto y, acosada por la idea de que Fanny, la hija de la hechicera y el remero, pudiera aventajarla en el amor, decide envenenarla. En la siguiente confesión de la muchacha, se revela un estado tal de excitación amorosa, que la incita al crimen. Ella no admite la posibilidad de concreción amorosa de Dagoberto con otra mujer. Luego de esto, le anuncia la muerte de Fanny:

“ Sé que tu amaste a Fanny, la hija del remero y de la sierva. Pero ella no será nunca tuya. Nunca más. Escúchame: yo te hice vivir, yo te arranqué de la muerte a la que el conde de Perth te había condenado. Nada me importaba el crimen horrendo que cometía. Lo que me interesaba, eso sí, era mantenerte vivo entre mis brazos. Yo dormí una noche contigo, con tu cuerpo decapitado, para que pudieras nacer. Pequé nuevamente tu cabeza con la saliva de mi amor”. (Arenas 179)

De esta forma, se cumple el vaticinio del espectro de la hechicera -pues en la novela es muy recurrente que los muertos hablen con los vivos-, la cual había pedido misericordia por la vida de su hija, anunciándole a Beatriz que iba a asesinarla antes de que el Emperador de Asia tomara posesión del castillo para destruirlo. Conjuntamente, la hechicera le revela antecedentes desconocidos que hablan de una historia familiar marcada por la sangre y la traición y que problematizan el amor que siente hacia Dagoberto, pues es de carácter incestuoso. Dagoberto es el hijo que Isabel sacrificara para salvarse a sí misma de la muerte que, por su adulterio con el Emperador de Asia (padre de Dagoberto), se hacía merecedora. Fue salvado por un espectáculo mágico:

“-Dagoberto fue despeñado desde el acantilado al mar, pero no murió ahogado. Su hada madrina le recogió en su regazo, convirtiéndose ella en un cisne, en cuyas alas encontró el niño una cuna, y transportándole luego hasta las playas de Asia, fue

recogido por el propio emperador asiático, que lo amparó en su castillo. Este buen emperador, por alguna misteriosa señal que el niño tenía en un hombro, supo que la criatura transportada por el cisne era hijo suyo (...)” (Arenas 127)

El incesto es más problemático aún, pues madre e hija son rivales en el amor de aquel que desconocen lleva su misma sangre, Dagoberto, hacia el cual la condesa presenta una pasión desenfadada que agita su ánimo y la pone al borde del deseo de un nuevo parricidio, ahora hacia Beatriz:

“-Vuelvo a ti para siempre, seré tuya para toda una eternidad, pero llévala al infierno y máatala allí - le pidió a gritos-. ¡Y pensar que por hacerla vivir sacrificué la vida de mi hijo Dagoberto! Máatala, y mi alma será tuya en esta vida y en la otra.” (Arenas 116)

La intensificación del género psicológico es propia de la novela gótica, lo que, como vemos, se ve reflejado en los dos personajes femeninos que hemos identificado. Estos personajes se encuentran en un completo estado de distorsión mental que los hace transitar en segundos desde la alienación, la angustia, a los celos y la más completa paranoia: “Por lo demás, nada explicaba la crueldad de Isabel condenando a su hija a morir en esa caverna negra y humeante, como nada tampoco justificaba su repentino interés por salvarla” (Arenas 120). Los desórdenes mentales pueden ser interpretados como ruinas del espíritu; en este caso, la instauración de un yo que busca siempre y únicamente su propia salvación, como sigue en las palabras de Beatriz:

“Ella hablaba extravagantemente, y como presa de un intenso delirio, y sus palabras apenas eran susurradas por su boca: -Veo una espada llena de sangre... El conde de Perth mata a una mujer... Veo sangre. Veo al demonio... Es Isabel, es Isabel. Es mi madre la que sangra... Ya estoy salvada, ya estoy salvada.” (Arenas 67)

Sin embargo, no hay redención posible. Hauser señala que en la Edad Media, y más particularmente en el gótico, no ha sido abolida totalmente la dictadura de la Iglesia, ni se ha formado una cultura por completo autónoma y mundana. Los valores de la religiosidad cristiana aún persisten. A razón de esto, los pecadores personajes de esta novela deberán

pagar por sus acciones siniestras. La muerte es el castigo y su consecución las llamas del infierno. Dice la condesa Isabel:

“-¡ Oh, por favor, no nos juzgue usted malvadas! Todo lo que aquí vea suceder es necesario, era necesario. Huya, vuelva a su vida cotidiana, pero al mismo tiempo, no nos olvide. Pertenece al fuego, somos las criaturas del fuego eterno, sometidas a su eternidad y su condenación” (Arenas 117).

Fanny es la única figura femenina que se resguarda de esta configuración demoníaca. En ella, se esgrime el arquetipo de heroína romántica que sortea en más de una ocasión las vicisitudes para salvar la propia vida y la de Dagoberto. Es víctima y prisionera del conde de Perth a causa de su lealtad al Emperador de Asia, que la llevó a no revelar sus planes de destrucción del imperio. Por ello es castigada; un castigo que asume con honorabilidad innegable, incluso cuando es sometida a la tortura física, acto institucionalizado bajo la Inquisición Medieval:

“El grupo de hombre, tal vez una docena en total, la arrastró consigo hacia una complicada máquina de tortura, colocada en el centro de la habitación, la subieron encima, en una plataforma, y la extraña máquina empezó a funcionar mediante una tosca rueda de madera accionada a mano, como una de esas primitivas máquinas de imprenta” (Arenas 81)

Los tintes mágicos aparecen nuevamente cuando Fanny concierta su liberación y la de Dagoberto. La joven, que llevada días de encierro, sólo realiza este acto sobrenatural cuando aparece este compañero de celda. Su genealogía (hija de bruja) nos permite intuir de que sabía por anticipado que esto ocurriría y, por eso, sólo lo realiza en dicho instante:

“Parece ser que la luz que cruzó la habitación hubiera tenido la violencia del rayo, pues una de las paredes de la cárcel comenzó a desmoronarse como esas construcciones que los niños levantan con las cartas de naipe y que caen al menor soplo del viento” (Arenas 85)

De acuerdo a lo expuesto por las doctrinas cristianas en las Sagradas Escrituras, aparece el acto de la tentación como la provocación o incitación por parte de Satanás (el Diablo) a acceder, obedecer o no obedecer, aceptar o no aceptar; hacer o dejar de hacer y decir o dejar de decir. Lo que, siguiendo esta tradición bíblica, se condice con la inducción al crimen por parte de un demonio que llevaría a Fanny a incurrir en doble transgresión cristiana: la entrega del cuerpo de la condesa a cambio del retorno de su madre muerta al mundo de los vivos. A lo que la joven de tan correcto actuar, se niega rotundamente:

“-No quiero, no quiero escucharle. Usted no puede inducirme a semejante crimen. Mis manos están puras, a nadie he asesinado nunca. Que el cadáver de mi madre descanse en paz en la cabaña, y que no sufra ninguna transformación volviendo artificialmente a la vida” (Arenas 31)

La mayor parte de la trama de la novela se focaliza en los diversos espacios del Castillo de Perth. Perth, remite extraliterariamente a la sociedad medieval escocesa. Antecedentes históricos, señalan que esta localidad tuvo gran importancia política durante el medioevo, siendo nombrada capital de facto de su país por su cercanía a Scone, ciudad donde eran coronados los reyes escoceses. Esta referencia, señala al castillo presente en el relato como un elemento anacrónico, imposible de ser concebido en el siglo XX chileno, ni nunca en este territorio, pues en él no hubo desarrollo medieval. Este espacio ruinoso, además de anacrónico, se erige como un elemento fantástico, en dónde se desarrolla un viaje físico al infierno.

La puerta “negra y muda, obsesiva, carbonizada e inexpugnable” que sirve de entrada al castillo, en mucho nos recuerda a la puerta negra de entrada al *Infierno* en la obra de Dante, más aun cuando, al igual que en la obra italiana, el protagonista ha sido dirigido hasta allí por un remero. André Bretón en el *Manifiesto Surrealista*, señala la posibilidad de que el propio Dante sea o podría pasar por surrealista, pues la noción del surrealismo no es contemporánea, sino que constituye una actitud mental básica que encontramos citada por Arenas en el “Prólogo” a *Actas surrealistas*

“Todo nos lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo

incomunicable, lo alto y lo bajo, cesan de percibirse contradictoriamente. Esto asegurado, sería en vano que se buscara a la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar este punto” (Arenas 8)

Al otro lado de la barrera negra del castillo, se esconden las historias de vida de los personajes: demonios, figuras masculinas tiránicas y deseosas de venganza, figuras femeninas presas del delirio y también seres y fenómenos sobrenaturales. Determinada por la modalidad de representación del infierno dantesco, se trata de una exposición de conmovedores relatos autobiográficos que se entrelazan. Todos ellos están marcados por la ruina y la decadencia que expresan el repudio gótico por la belleza y la salud privilegiada por la poética del clasicismo. La fascinación por la enfermedad y la descomposición que representa la liberación de los confines de la belleza y de lo humano, en oposición a la religión cristiana. Dice Hauser, que en el gótico:

“El carácter de confesión del arte moderno, que presupone la autenticidad y unicidad de la experiencia del artista, tiene, desde entonces, que imponerse contra una rutina cada vez más impersonal y superficial” (Hauser 304)

Al igual que los personajes de la obra de Dante, la condesa Isabel -que por su adulterio nos recuerda mínimamente a la inmortalizada historia de Paolo y Francesca- en un fragmento citado más arriba, le pide a Dagoberto que no olvide su historia. Como en el centro del canto del *Infierno*, en la novela el centro es el hombre arrastrado por las pasiones más intensas, lo que hace que, visualmente, sea muy rico en imágenes. Uno de los aspectos más llamativos de estos relatos es la mutua culpabilidad y designación siniestra en los otros. El lector debe participar activamente del sentido del texto, pues nunca sabe certeramente quién dice la verdad. Al espectador o al lector, siempre le queda algo por hacer, esto es, según Hauser, un sentimiento desconocido antes del gótico. El propio Dagoberto, se cuestiona el rol pasivo de espectador que cree tener: “pero algo le decía a su cerebro que el argumento de esa desarticulada película en mucho se relacionaba con su propia existencia, y que él no era tan sólo un simple espectador de tal drama de sangre” (Arenas 52).

El Conde de Perth, “un caballero vestido con una reluciente cota de escamado acero” encarna una figura masculina de temer por sus bajos instintos, un elemento que, de acuerdo

al ensayista argentino César Fuentes Rodríguez, responde típicamente a la arquitectura de la novela gótica. Este sujeto tiránico actúa con inusitada violencia incluso contra su esposa e hija. Un ansia de destrucción lo moviliza hacia todo aquel que se interponga en sus planes, sin importar si para ello tiene que someter a tortura o a la misma muerte. De esta forma, mantiene cautiva a Fanny y, más tarde, empuña también su ira contra el joven Dagoberto:

-Ya está usted vengado, pues fue el conde quien, con sus propias manos, y vistiendo el traje rojo del verdugo, pretendió cortarle la cabeza, y si no fuera sido porque una doncella la unió nuevamente al cuerpo con la saliva de sus besos, acaso el conde hubiera cumplido sus propósitos de matarle. Ya está vengado. Y también la venganza mía empieza a cumplirse. (Arenas 170)

Pero su perversidad puede ser explicada desde lo mágico, pues el conde de Perth no es humano y por lo tanto, no tiene alma. Un rencor particular se aprecia hacia su esposa, la condesa Isabel a quien se refiere en estos términos: “-¿Dónde está la paloma, ramera? ¿ A dónde se ha ido a propagar las razones de tu impudicia? ¿ A dónde a negar el respeto y la obediencia que me debes? ¡Habla pronto! (Arenas 51). Su odio se origina en la traición que habría sufrido de ella y que continúa gestando al ser cómplice del Emperador de Asia en sus planes de destrucción del castillo. Isabel, en una escena que es profundamente medieval, envía una paloma mensajera con un plano detallado de las instalaciones del castillo, para que el Emperador pueda concretar certeramente su golpe.

La traición de la condesa Isabel es revelada desde una dimensión sobrenatural. Ella niega el adulterio, sin embargo, el secreto del conde de Perth reafirma la imposibilidad de equívocos. La mítica legendaria orden de los caballeros de la Primera Tabla Redonda, sirve de telón de fondo de su extraordinaria historia. Su humanidad estaría determinada (y condenada) por la negligencia de un conjuro mal hecho de la novata hada Bibiana, quien, no siguiendo a cabalidad los consejos del mago Merlín en la rehumanización de los caballeros convertidos en estatua, invirtió su naturaleza y le brindó una vida que no le correspondía:

“Armada con los consejos de Merlín, ella vino hasta la ínsula y combatió al mago en tierra, el fuego, el aire y el agua, vencéndolo en los cuatro elementos tras una

fatigosa lucha. Una vez derrotado el demonio, y habiéndose retirado del castillo con la cola entre las piernas, el hada Bibiana llegó hasta el patio de armas, y a una señal mágica suya los caballeros andantes salieron en sus envolturas de estatuas, se despetrificaron, y recuperaron su verdadera personalidad de hombres” (Arenas 144)

Lo anterior, como el propio Dagoberto lo advierte (convertido ahora en espectador activo del relato), asienta la imposibilidad de procreación del conde, pues a pesar de sus rasgos humanos, sigue siendo una estatua: “-Debo ahora confesarle que esa estatua soy yo. Estatua, no he sido otra cosa sino estatua”. Esta confesión, vitaliza una apertura hacia lo grotesco. Wolfgang Kayser señala que lo grotesco adquiere el carácter de lo siniestro en el romanticismo, cuya naturaleza se define por la existencia de un mundo peculiar que se rige por sus propias leyes, “la configuración de lo grotesco constituye la tentativa de proscribir y conjurar lo demoníaco en el mundo”. Al respecto Kayser señala que:

“Por vagas que sean las definiciones del concepto de lo grotesco, (...) contienen indudablemente, muchos de los elementos que nos han parecido esenciales, como ser, la mezcla de lo heterogéneo, la confusión, lo fantástico y hasta es posible hallar en ellas algo así como un distanciamiento del mundo (Kayser 51)

La designación grotesca expuesta por Kayser, se extiende ampliamente a los rasgos de la novela que hasta aquí han sido expuestos. En sintonía con esta concepción demoníaca que se inscribe en el mundo, aparecen los gemelos Beatriz y Dagoberto como evidencia del adulterio cometido. La existencia de los *cuerpos dobles*, es según Rank en el citado estudio, una de las primeras manifestaciones de lo siniestro en la literatura. En este caso, posibilita la perversidad del sacrificio de Dagoberto al ser este heredero ilegítimo del conde. Pero la suerte de este cuerpo lanzado al acantilado, y cuyo destino era la destrucción, desafía las leyes de la muerte y de la realidad. No sólo sobrevive, sino que es dirigido extraordinariamente a las costas del dominio de su verdadero padre, el emperador de Asia. El sacrificio frustrado y consiguiente separación de los infantes fundan un futuro sentimiento incestuoso. La poética gótica, privilegia los sueños de la imaginación enfermiza como en Dagoberto: “Estoy sólo en mi cuarto- se dijo-. Estas fascinantes mujeres han nacido de mi propio sueño. Y con él desaparecerán, llevándose sus misterios. Debo despertar, debo despertar...” (Arenas 61)

Las descripciones medievales no aspiran a reflejar la realidad. Retomado esto por la obra de Arenas, encontramos en ella un tiempo heterogéneo y trastocado en el que el pasado colinda con el presente, pues se resiste y lucha por permanecer, poniendo así en convivencia al personaje Dagoberto con seres increíbles: demonios y hechiceras del año 1136. Un tiempo que, en ocasiones, el joven cree que es real producto de su automatismo psíquico: “Dagoberto le respondió rápidamente, y sin vacilar, que la fecha correspondía al 2 de junio del año 1134, ni siquiera extrañándose por lo que decía, y sin tampoco detenerse a calcular la fecha por los años de la era española o de la era cristiana” (Arenas 68). El margen temporal, que en esta afirmación parece tan claro, estará en constante devenir a lo largo del texto. Esta situación de incertidumbre en muchas ocasiones suscitará el terror del protagonista que sólo querrá despertar de este sueño pesadillesco. Según Burke, el lugar de la experiencia estética sublime es la afectación, producida por la sensibilidad y la imaginación. La autoafectación del sujeto en su propio sueño es una experiencia sublime, por lo tanto, lo que importa no es si el sueño es más o menos real que la vigilia, sino que el sueño sea capaz de brindarle una experiencia estética que la realidad no podría. Las experiencias del terror producen un intenso estímulo en quien las padece, las experiencias donde parece estar en riesgo la vida no hacen más que constatar la existencia misma.

Esta falta de realismo se patentó también en una serie de eventos sobrenaturales y acciones mágicas imposibles de ser explicadas por la razón. En el siguiente fragmento, presenciamos como una representación que parece válida, cotidiana y cercana a la realidad es transmutada bruscamente y de forma asombrosa: “No había caminado mucho por el bosque cuando advirtió, con sorpresa evidente, que la verdad iba por una calle. Estaba, al parecer, dentro de una ciudad abandonada. Los árboles la habían invadido victoriosamente, y salían por las ventanas, por los tejados, por las puertas, y hasta por los muros de las casas” (Arenas 98)

Durante la Edad Media, en el arte gótico, “lo mismo que en todos los otros terrenos de la cultura, solamente se puede hablar de un equilibrio entre individualismo y universalismo, de un compromiso entre libertad y sujeción” (Hauser 292). El hombre se encuentra todavía sujeto a las imágenes cristianas, el pecado, la redención o la misma vida de los santos. En la obra de Arenas, el cuerpo decapitado de Dagoberto, retrotrae a la imagen de la cabeza de

Juan Bautista en una bandeja de plata. No obstante, esta visualidad aparece tensionada por la pugna entre lo sagrado y lo profano, manifestado, esto último, en el acto mágico y siniestro que Beatriz lleva a cabo:

“Recuerda, Dagoberto mío, que me perteneces, y que durante una noche estuve pegando tu cuerpo a tu cabeza con mis besos. Yo te cosí tu cabeza con mi saliva de amor, y por tanto nos pertenecemos por una eternidad” (Arenas 166).

Es singular que, al comenzar el sueño de Dagoberto y al finalizar este, en la obra suenen las campanas de una iglesia, la que lleva no otro nombre, sino el de San Francisco de Asís. Hasta el movimiento franciscano, el hombre es solamente “hermano” del hombre y a partir de él lo es de toda criatura. Este pequeño detalle, es la apertura y consagración del sueño novelado como sensibilidad romántica.

Al finalizar nuestro análisis, cabe destacar que la obra seleccionada, *El castillo de Perth* (1968) del autor chileno Braulio Arenas, cumple ampliamente con las expectativas de lectura que le habíamos asignado en su rearticulación de una poética gótica. Es más, la obra por completo parece trazada siguiendo las marcas de este movimiento, resignificado en torno a las circunstancias históricas y sociales de la época en la que emerge. La articulación de esta estética gótica presente en el sueño relatado en la novela, es la exploración de la libertad más fecunda como parte de una sensibilidad romántica, que se aprecia en la expresión de imágenes que se alejan de lo cotidiano, la formulación de una sensibilidad que no se aviene a la realidad, sino que la trastoca. Y que se evidencian en la predilección por los espacios espacios ruinosos, mentes enfermas, seres y sucesos sobrenaturales que la conforman. Ello responde a la negación y condena como manifiesto ideológico y también estético de una sociedad altamente racionalizada, donde el sueño siempre ha ocupado un lugar secundario en relación a la vigilia, lugar que como ahora, sólo ha sido restituido por el arte. Arenas, heredero de la poética de Bretón, retoma la consideración de que la causa de infelicidad del hombre de occidente es la división histórica que se ha establecido entre el mundo exterior y el mundo interior, de forma tal que parece mostrar que lo irracional y el sueño, tienen un rol tan importante como la razón. Esta obra que apela en un sin número de ocasiones al lector, lo hace receptor activo de ella, y

pone en jaque su certeza de la realidad como tal; una realidad que desde ahora, podrá parecer también soñada, o el mismo sueño, realidad.

El arte, como manifestación de la relación del hombre con la sensibilidad que aprecia en el mundo, no puede nunca por completo zanjar las preguntas que se originan en un determinado período. Lo anterior, hace que estas preguntas sean retomadas por otros artistas, vitalizadas por las nuevas circunstancias históricas y sociales a las que se enfrentan. De este modo, Arenas utiliza la herencia del gótico, más tarde aplicada por los surrealistas para problematizar las discrepancias entre la expresión de la historia externa (de una sociedad moderna y racionalizada) y la historia personal de la conciencia interna, marcada en este caso por lo monstruoso y lo siniestro. En Arenas están implicados nuevos elementos no provistos por el gótico, como los estudios realizados en torno al sujeto y el sueño que habría indagado la psicología analítica de corte freudiano presente también en sus antecesores surrealistas.

Las aproximaciones de Arenas con el surrealismo son en su obra evidentes: revitalización del sueño y de la imaginación, de las capas inferiores del inconsciente, riqueza de imágenes y la poesía como elemento separado de la moral y la lógica. Sin embargo, el carácter revolucionario de los surrealistas franceses y que en algún momento los hizo militar políticamente en las filas del Partido Comunista (1925), no está presente en el autor chileno. Su posición literaria no es políticamente activa, no busca a través de sus imágenes la adhesión del lector al cambio político, lo hace cuestionarse, pero no en este sentido. Es por eso que señalamos que *El castillo de Perth* es una obra que toma elementos del surrealismo, pero sólo estéticamente, pues no pretende incitar al cambio social, que fue una de las premisas fundamentales de Bretón, a razón de la crítica a una sociedad de orientación burguesa y capitalista que por sus intereses materiales había originado la Primera Guerra Mundial. Sin ir más lejos, un antecedente que no podemos olvidar son las muestras de simpatía del autor por el golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1973. Es decir, cinco años después de la publicación de la novela que hasta aquí nos ha convocado, de corte surrealista, su autor, legitima un régimen con los valores opuestos. Un régimen bajo la arbitrariedad más absoluta, dónde la búsqueda de libertad, de expresividad y la instauración del yo quedan completamente postergadas.

Bibliografía consultada

Arenas, Braulio, *Actas surrealistas*. Santiago: Nascimento, 1974.

Arenas, Braulio, *El castillo de Perth*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1982

Bretón, André, *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires : Argonauta, 2001.

Bretón, André. *Nadja*. Santiago : Universitaria, 1986.

Curtius, Ernest Robert, *La literatura europea y la edad media latina*. México : Fondo de Cultura Económica, 1975.

Béguin, Álbért, *El alma romántica y el sueño: ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica, 1981.

Burke, Edmund, *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. Madrid: Tecnos, 2001.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte. Volumen I*. Barcelona : DeBolsillo, 2004.

Jimeno-Grendi, Orlando, Mandrágora Mántica en : Anales de Literatura Chilena. Año 6, Diciembre 2005, Número 6, 109-11.

Freud, Sigmund, “Lo siniestro”. *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1974.

Fuentes, Rodríguez, César. Mundo gótico. Barcelona: Quarentena Ediciones, 2005.

Náter, Miguel Ángel, *La imaginación enfermiza: La ciudad muerta y el gótico en Aura de Carlos Fuentes* en: Revista Chilena de Literatura, N° 64. Santiago, Chile: 2004.

Kaysser, Wolfgang, *Lo grotesco*. Buenos Aires: Nova,1964.

Rank, Otto, *El doble*. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976.

Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*. México, Premia Editores, 1987.