



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA**

**LAS HUELLAS DE LA LITERATURA 'GÓTICA' EN LAS LITERATURAS
ESTADOUNIDENSE Y ARGENTINA**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

**AUTOR:
GUILLERMO DUFF**

**PROFESORA GUÍA:
IRMTRUD KOENIG**

SANTIAGO DE CHILE

2013

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo I: El gótico y lo ‘gótico’ en Europa	7
I.1. El contexto socio-histórico del surgimiento del gótico	7
I.2. Las características de la arquitectura gótica	9
I.3. La arquitectura gótica en su contexto	12
I.4. El contexto socio-histórico de la literatura ‘gótica’	13
I.5. Las características de la literatura ‘gótica’	16
I.5.i El locus ‘gótico’	16
I.5.ii La figura del villano ‘gótico’	21
I.5.iii La figura de la doncella en apuros	25
I.5.iv El motivo de lo extraño	28
I.6. Analogía de contextos	37
Capítulo II: La trasplatación de lo ‘gótico’ al continente americano	41
II.1. Literatura comparada: conceptos clave y metodología	41
II.2. El ‘gótico’ en América y sus contextos socio-históricos	43
II.3. Las características de la literatura ‘gótica’ americana	51
II.3.i El locus ‘gótico’ americano	53
II.3.ii El villano ‘gótico’ en América	57
II.3.iii La doncella en apuros	64
II.3.iv Lo extraño en el ‘gótico’ americano	70

Conclusiones	75
1. Literatura ‘gótica’ comparada	75
1.i La analogía de contextos	75
1.ii Las leyes de Brunel y la recepción productiva	76
2. ‘Concepto tomado’	79
3. Hacia una definición de lo resistente en lo ‘gótico’	83
Bibliografía	87

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo halla su punto de partida en la frecuente referencia al concepto de lo ‘gótico’¹ en la crítica literaria para describir ciertos rasgos de la literatura estadounidense de los siglos XIX y XX, por un lado, y de la literatura argentina del siglo XX, por el otro. Al mediar una enorme distancia, tanto temporal como geográfica, entre estas literaturas y la literatura ‘gótica’ original, que surge en Gran Bretaña a fines del siglo XVIII, dicha referencia invita a una investigación sobre los elementos comunes entre las obras a las que describe y a una reflexión crítica acerca de la validez de hermanar textos de contextos tan dispares bajo un mismo concepto teórico.

La explícita admiración profesada por algunos escritores argentinos a escritores considerados y reconocidos como ‘góticos’ avala la pertinencia inicial de esta investigación. Julio Cortázar, en sus “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, habla de una “influencia gótica” que recibieron los escritores rioplatenses del siglo XX, y de la necesidad de rendir “homenaje a tantos viejos y queridos maestros” (117) como Horace Walpole, Joseph Thomas Sheridan Le Fanu, Mary Shelley, Edgar Allan Poe y Matthew Lewis entre otros. Jorge Luis Borges, por su parte, remarca que el “primer Infierno realmente atroz de la literatura” (“Sobre el *Vathek*...” 132) es el que logra William Beckford en *Vathek* y ve en esta novela el anticipo de “los satánicos esplendores de Thomas de Quincey y de Poe, de Charles Baudelaire y de Huysmans” (Id. 133). Después de aplicar a *Vathek* ciertas imágenes que son recurrentes en su propia obra –“túneles de una pesadilla”, “laberintos inextricables” (Ibid.)–, describe la novela de Beckford como la primera a la que se le puede aplicar el epíteto “uncanny” o “unheimlich”. Con respecto a Edgar Allan Poe, Borges dice que éste “se entregó solitario a su complejo destino de inventor de pesadillas” y que “quizá del otro lado de la muerte siga erigiendo (...) espléndidas y atroces maravillas” (“Edgar Allan Poe”). Por último, Abelardo Castillo apunta que cuando escribió *La casa de ceniza*, “habitaba el mundo gótico de Poe” y que

¹ En este trabajo, sólo no se usarán comillas para la palabra ‘gótico/a’ cuando ésta se refiera a la arquitectura medieval denominada por tal nombre. En el resto de los casos, se utilizarán comillas – con excepción, por supuesto de las citas que se hagan de otros autores, en cuyo caso se respetará la decisión del autor al respecto.

“‘La casa de Usher’ y las desniveladas habitaciones del colegio de William Wilson están, notoriamente, en el origen ‘arquitectónico’ de [su] casa” de ceniza (cit. en Marcos 2007).

Los elogios prodigados por estos escritores argentinos a autores inscritos en la tradición ‘gótica’ evidencian una “recepción productiva” (Moog-Grünewald 69) por parte de la literatura argentina de ciertos motivos ‘góticos’. El presente trabajo se propone investigar obras literarias que evidencien dicha recepción, indagando al mismo tiempo sobre el concepto de lo ‘gótico’ en sí mismo, desde su formulación inicial en el siglo XVI con respecto a la arquitectura medieval, pasando por su mutación en término literario en el siglo XVIII, hasta su transformación en el ‘neo-gótico’, ‘gótico sureño estadounidense’ y ‘gótico rioplatense’ –entre otras reformulaciones del concepto– en los siglos XIX y XX.

A través de la comparación de textos literarios de los siglos XIX y XX que podrían ser considerados ejemplos de recepción productiva de la tradición ‘gótica’ con textos del ‘gótico’ inicial, se evaluará a su vez la legitimidad de la aplicación del concepto a contextos socio-históricos tan disímiles. A esta dimensión temporal de la comparación se le agregará la complejidad adicional del factor geográfico: la pregunta en este sentido girará alrededor del desplazamiento del locus ‘gótico’ inicial –es decir, el castillo europeo– al suelo estadounidense en primera, y al rioplatense en segunda instancia.

Se analizarán las posiciones contrapuestas de distintos críticos con respecto a la pertinencia de la aplicación del concepto de ‘goticismo’ a dichos contextos espacio-temporales, desde la visión más prescriptiva de Maurice Lévy, quien sostiene que “el fenómeno ‘gótico’ no puede ser dissociado de un trasfondo específico –trasfondo cultural, estético, religioso y político” (2)², hasta la descripción diacrónica de la evolución del concepto de la palabra ‘gótico’ que hace Alfred Longueil. Se examinarán los textos literarios que forman parte del corpus de este trabajo a la luz de dichas posiciones críticas y se intentará llegar a una conclusión acerca de la validez de la pretensión de inscribir a estos textos americanos de los siglos XIX y XX en esta tradición literaria.

² En lo sucesivo, las citas que se incorporen al cuerpo del texto que provengan de textos originalmente en inglés serán traducciones mías. La cita original en idioma inglés será incluida como nota a pie de página. En este caso, “The ‘gothic’ phenomenon cannot be dissociated from a specific background – cultural, aesthetic, religious and political.”

Por último, la descripción y análisis de los diversos contextos que dieron origen a los textos literarios en cuestión llevará a un discernimiento de las características de dichos contextos que hicieron que los motivos ‘góticos’ fueran percibidos por los distintos escritores de distintos siglos como el vehículo más apropiado para transmitir sus significados. Se llevará a cabo así el tipo de comparación que Manfred Schmeling llama “analogía de contextos” (23), que consiste en tener en cuenta el “*trasfondo extraliterario común a los diversos miembros de la comparación*”³ donde “predominan (...) intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o también generales de visión del mundo” (Ibid.). De esta manera, se intentará relacionar no sólo a los escritores y a sus obras, sino que también se analizará la factibilidad de trazar paralelos entre los momentos socio-históricos que los produjeron.

³ Resaltado de Schmeling.

I EL GÓTICO Y LO ‘GÓTICO’ EN EUROPA

1. El contexto socio-histórico del surgimiento del gótico

El término ‘gótico’ es utilizado por primera vez, más allá de su uso denotativo y gentilicio para referirse a los godos, por el pensador renacentista Giorgio Vasari, quien “popularizó el término ‘Gótico’ para referirse a edificios no clásicos de los siglos XII al XVI, que se caracterizaban por el arco apuntado” (Fanthorpe 127)⁴. El término es inicialmente así aplicado a la arquitectura de dichos siglos, arquitectura que se define tanto por su rasgo más distintivo —el arco apuntado— como por su oposición a un tipo distinto de arquitectura: la clásica.

El período en el que surge el arte gótico es el denominado Baja Edad Media, período que Arnold Hauser caracteriza en oposición al período que lo precede, la Alta Edad Media, y al que lo sucede, el Renacimiento⁵. “El arte de las catedrales góticas es urbano y burgués,” sostiene Hauser y agrega que “lo es en primer lugar, en contraposición al románico, que era un arte monástico y aristocrático” (*Historia Social ... I* 252). El nacimiento de la arquitectura gótica queda relacionado de esta manera con un crecimiento de las ciudades, lo que a su vez trae aparejados una mayor inestabilidad de las instituciones feudales y un fortalecimiento de la burguesía. Éste es un período signado por la transición del feudalismo medieval al incipiente capitalismo moderno, y los indicios de esta transición son entre otros una cierta movilidad que permite que el prestigio social no esté regido ya exclusivamente por la pertenencia hereditaria a una determinada clase. El mérito y la iniciativa individuales son factores que por primera vez pueden llegar a ser determinantes en el estatus social de las personas, quienes vivencian una mayor autonomía de las rígidas estructuras feudales y eclesiásticas.

Filosóficamente, lo que distingue a la Baja Edad Media es un nominalismo moderado, nominalismo que se encuentra a mitad de camino entre el idealismo absoluto de

⁴ “Vassari (...) popularised the term ‘Gothic’ for non-Roman and Greek buildings of the twelfth to the sixteenth century, characterised by the pointed arch.”

⁵ En el desarrollo del contexto socio-cultural del surgimiento del gótico que se hará en esta sección, se seguirá predominantemente el análisis que hace del período Arnold Hauser.

la Alta Edad Media y el nominalismo extremo renacentista (Id. 296). Este nominalismo moderado se evidencia a través de un naturalismo que privilegia lo natural en detrimento de lo sobrenatural, lo individual por sobre lo dogmático, lo experimentable a través de los sentidos por sobre lo metafísico. Se insinúa así un relativismo que cuestiona las certezas absolutas de la Iglesia medieval, pero que al mismo tiempo sume a todo el período en una dualidad que se manifiesta en “un equilibrio inestable entre la afirmación y la negación de las tendencias mundanas (...) entre dogma e interioridad, fe clerical y piedad laica, ortodoxia y subjetivismo” (Id. 292).

La dualidad, la inestabilidad y la indefinición son características de este período no sólo en lo filosófico sino que también en lo económico y en lo social. Si bien es cierto que la burguesía comienza a gozar de libertades que le permiten determinada autonomía de las estructuras feudales, también se percibe a sí misma como detentando un estatus social incierto. El precio a pagar por las libertades adquiridas parece haber sido el sacrificio de la estabilidad y de un sentido claro de pertenencia e identidad. Paradójicamente, la consecuencia de esta inseguridad es que las clases sociales beneficiadas por la flexibilización del rígido sistema de castas medieval intentan establecer una nueva jerarquía social, tan rígida como aquella de la cual habían sido víctimas, para consolidar su recientemente adquirida situación de privilegio. En palabras de Hauser, “es un fenómeno bien conocido (...) que los nuevos miembros de una clase privilegiada son (...) más rigoristas que los viejos representantes de la clase y poseen de las ideas que integran el grupo y lo distinguen de otros una conciencia más fuerte que aquellos que han crecido en estas ideas” (*Historia Social ... I* 258).

En sus apreciaciones sobre la arquitectura gótica, Robert Fourneaux Jordan hace hincapié sobre esta estratificación de la sociedad medieval e introduce otro hecho histórico central del período: las cruzadas. Dice Fourneaux Jordan:

La arquitectura gótica ha de ser entendida en una Europa gótica, una Europa donde viajar es difícil en verano, imposible en invierno, pero casi siempre provechoso, puesto que los viajes se hacían sólo por razones serias: la peregrinación, la cruzada, el encargo de construir una catedral (127).

De la misma manera en que el análisis de la estructura social del período expone ciertas dualidades y contradicciones, las cruzadas revelan la ambivalencia en el contacto de la sociedad medieval con el “otro” sarraceno: por un lado, la Baja Edad Media evidencia “el indudable trasfondo de la influencia sarracena en el arte gótico, las matemáticas y las costumbres” (Id. 128). Por el otro lado, la conciencia del infiel al que había que combatir se tradujo en “una fuerza que se alzaba” hacia el cielo, en la forma de altísimas catedrales que “representaba[n] una ferviente ansiedad de salvación entre los cristianos aterrorizados por la posibilidad del infierno y de la condena” (Snodgrass 147)⁶ eterna al mismo, posibilidad que se plasmaba en el “otro” sarraceno. La otredad es así simultáneamente una fuente de atracción y rechazo en la Baja Edad Media.

El período que da origen a la arquitectura gótica puede ser definido, en suma, como un momento histórico atravesado por la transición del feudalismo al capitalismo, del medioevo a la modernidad. La magnitud del cambio que experimenta la sociedad medieval genera una ambivalencia con respecto a dicho cambio que se evidencia en diversos ámbitos. La arquitectura gótica, como veremos, reflejará tanto las transformaciones como la dualidad que resulta de ellas.

2. Las características de la arquitectura gótica

El crítico inglés John Ruskin, al describir los elementos que a su juicio son distintivos del espíritu detrás de la arquitectura gótica, enumera seis rasgos, algunos de los cuales parecen remitir a aspectos señalados como característicos de la Baja Edad Media en el apartado anterior. Ellos son: “1. El salvajismo. 2. La vocación de cambio. 3. El naturalismo. 4. Lo grotesco. 5. La rigidez. 6. La redundancia” (4). Ruskin dedica gran parte de su libro *On the Nature of Gothic Architecture* a la descripción de estas características. Al estar la literatura ‘gótica’ inicial tan simbióticamente vinculada con el castillo y la catedral góticos, no sería extraño que algunas de las características esenciales del espíritu de dichas

⁶ “The upward thrust depicted a fervid salvation anxiety among Christians terrorized by the possibility of hell and damnation.”

construcciones se trasladaran metonímicamente a los relatos que transcurrieran en ellas. Es por ello que procederemos a resumir lo central del análisis de Ruskin.

Ruskin comienza su discusión de la primera característica, el *salvajismo*, aseverando que hay en este rasgo de la arquitectura gótica “una profunda verdad, que el instinto del hombre reconoce casi inconscientemente. Es cierto, enorme y profundamente cierto, que la arquitectura del norte es cruda y salvaje” (4)⁷. La arquitectura gótica reflejaría así, según Ruskin, lo inhóspito del clima del norte Europeo y lo árido del paisaje rocoso.

La variedad, la diversidad, el *gusto por el cambio* es la segunda característica atribuida por Ruskin al espíritu gótico. El crítico inglés basa esta apreciación acerca del gótico en dos elementos: la mayor libertad que en su opinión el arquitecto gótico le permitía a los constructores, por un lado, y las posibilidades de variación que ofrecía el arco apuntado, por el otro. En relación al primer punto, a diferencia de la arquitectura griega que perseguía afanosamente un ideal de perfección, la arquitectura gótica, siendo cristiana, admite humildemente su imperfección, rindiendo homenaje a la perfección divina a través de la misma. Esto permite otorgarle mayor autonomía al obrero, lo que resultaría simultáneamente en un reconocimiento a su trabajo y un ennoblecimiento de la arquitectura al hacerla más cristiana (14)⁸.

Por otro lado, el arco apuntado, a diferencia del circular, “admitía millones de variaciones en sí mismo, ya que las proporciones de un arco apuntado son infinitamente variables, mientras que el arco circular es siempre el mismo” (Id.16)⁹. La arquitectura gótica hace así una admisión explícita, una “confesión de su imperfección y de su ansia de cambio” (Id.19). Este deseo de cambio es el que hace que el gótico no sólo se “atreñera” sino que se “regodeara en la contravención de cualquier principio servil”¹⁰. Ruskin concluye así que “el principio vital [del gótico] no es el amor al *Conocimiento*, sino el amor al *Cambio*. Es en ese extraño *desasosiego* del espíritu gótico en el que reside su grandeza;

⁷ “There is a profound truth, which the instinct of mankind almost unconsciously recognizes. It is true, greatly and deeply true, that the architecture of the North is rude and wild.”

⁸ “allowing independent operation to the inferior workman, simply as a duty to *him*, and as ennobling the architecture by rendering it more Christian”

⁹ “The pointed arch was not merely a bold variation from the round, but it admitted of millions of variations in itself; for the proportions of a pointed arch are changeable to infinity, while a circular arch is always the same.”

¹⁰ “it not only dared, but delighted in, the infringement of every servile principle”

esa inquietud de la mente que sueña (...) [que] no encuentra satisfacción ni la encontrará”¹¹ jamás (19).

El *naturalismo* del gótico es el que hace que el gótico retrate “todo lo que ve en la naturaleza sin vacilación, con una especie de entendimiento y dominio del todo, comprendiendo el bien en su totalidad, y confesando, permitiendo y extrayendo aún así el bien del mal también” (Id. 23). El claroscuro del gótico “se equilibra [así] equitativamente entre la luz y la sombra”¹² (Ibid.).

La cuarta característica, el *grotesco*, no es otra que la “tendencia a deleitarse en las imágenes fantásticas y absurdas, como también en las sublimes, [tendencia que] es un instinto universal de la imaginación Gótica”¹³ (Id.32). Es interesante, con respecto a este punto, notar la asociación que hace Ruskin entre las formas grotescas del gótico y la libertad del constructor mencionada anteriormente. “Esos duendes antiestéticos y esos monstruos amorfos y esas estatuas severas, sin anatomía y rígidas,” postula Ruskin, “son indicios de la vida y libertad de cada uno de los obreros que cinceló la piedra”¹⁴ (9).

La *rigidez* que Ruskin reconoce en la forma gótica –que él equipara a los huesos de una extremidad– se define como esa “energía peculiar que le da tensión al movimiento y rigidez a la resistencia” (32). Fourneau Jordan se hace eco de esta característica al aseverar que el “ideal del constructor gótico era hacer una bóveda como un esqueleto de mamífero, un complejo orgánico de espinas y nervios, estructural y tenso, pero unificado” (134). Esta resistencia, esta tensión de espinas y nervios, se atribuye en Ruskin nuevamente al factor climático que afecta a los pueblos del norte europeo. De allí el hábito de “encontrar placer en las señales del frío” (32). El espíritu nórdico encuentra placentero obsesionarse con “la huraña, perversa y taciturna animación de plantas que han conocido poca benevolencia de la tierra o el cielo” (Id. 33). Estas plantas, lejos de someterse

¹¹ “The vital principle is not the love of *Knowledge*, but the love of *Change*. It is that strange *disquietude* of the Gothic spirit that is its greatness; that restlessness of the dreaming mind (...) [that] is not satisfied, nor shall be satisfied”.

¹² “render all that they see in nature unhesitatingly, with a kind of divine grasp and government of the whole, sympathizing with all the good, and yet confessing, permitting, and bringing good out of the evil also.”; “their chiaroscuro equally balanced between light and shade”.

¹³ “The tendency to delight in fantastic and ludicrous, as well as in sublime, images, is a universal instinct of the Gothic imagination.”

¹⁴ “those ugly goblins, and formless monsters, and stern statues, anatomiless and rigid (...) are the signs of the life and liberty of every workman who struck the stone”

lánguidamente a los designios de la naturaleza, han manifestado “su fuerza de voluntad, su personalidad independiente, su firmeza de propósito, su impaciencia ante el excesivo control, y esa tendencia general a oponer la razón individual a la autoridad, y la acción individual al destino” (Ibid.)¹⁵.

El último elemento en la enumeración de Ruskin es la *redundancia*, definida simplemente como “la acumulación de ornamento” (34)¹⁶, relacionada con la humildad mencionada anteriormente, ya que “no hay arquitectura más altiva que aquella que es simple” ya que ésta sugiere, “al ofrecer tan poco a nuestra consideración, que todo lo que ha ofrecido es perfecto” (Ibid.)¹⁷. La acumulación de ornamentación, en contraposición a esto, sugiere cierta vacilación, cierta inseguridad de parte del constructor acerca de la eficiencia de cada uno de los elementos por sí mismos. De allí la necesidad de reforzar la impresión en el espectador a través de la redundancia.

3. La arquitectura gótica en su contexto

A partir de lo desarrollado en los dos apartados anteriores, es posible encontrar coincidencias que permiten comprender la correlación entre la arquitectura gótica y el contexto histórico-social del que fue producto.

La posibilidad de variación y diversidad que ofrece el arco apuntado en la arquitectura gótica, y el resultante incremento de libertad del arquitecto pueden ser fácilmente emparentados con la movilidad social y la libertad de las estructuras rígidas de la sociedad medieval buscadas por las clases burguesas. En ambos casos, lo buscado, tanto por las clases burguesas como por el arquitecto, es un cambio que les posibilite mayor protagonismo y un nivel mayor de participación.

¹⁵ “languid submission crabbed, perverse, and morose animation of plants that have known little kindness from earth or heaven”; “Strength of will, independence of character, resoluteness of purpose, impatience of undue control, and that general tendency to set the individual reason against authority, and the individual deed against destiny”

¹⁶ “accumulation of ornament”.

¹⁷ “No architecture is so haughty as that which is simple (...) which implies, in offering so little to our regards, that all it has offered is perfect”

El naturalismo inclusivo de la arquitectura gótica es asimilable al nominalismo moderado característico de la Baja Edad Media. Únicamente un contexto proclive a un incipiente relativismo podría llegar a producir y a tolerar una arquitectura que propusiera la inclusión democrática de tanto lo bello como lo grotesco.

Este equilibrio entre lo bello y lo grotesco, entre la luz y la sombra, al que Ruskin se refiere para describir el naturalismo gótico, parece ser consistente con la dualidad que Hauser describe como característica de la burguesía. La tensión entre el todo y sus partes al que Ruskin se refiere como parte de la rigidez de la estructura gótica podría ser interpretada como otra manifestación de esta tensa dualidad.

El gusto por el grotesco evidente en las gárgolas de las catedrales góticas en sí mismo, a su vez, sugiere una atracción hacia lo extraño, hacia aquello percibido como ajeno, y esto podría ser comparable a la atracción por la otredad que la cristiandad medieval siente hacia la civilización sarracena.

Finalmente, el salvajismo al que Ruskin hace referencia como característica de la arquitectura gótica –característica que dicha arquitectura asume con el propósito de lograr una asimilación al contexto natural hostil que la rodea–, es equiparable a la percepción que las clases burguesas tienen acerca de la hostilidad de parte de una rígida sociedad de castas con respecto a su creciente empoderamiento social. Lo postulado por Hauser acerca de la paradójica rigidez de estas mismas clases burguesas una vez logrado su ascenso social parecería asemejarse al intento de asimilación de la catedral gótica con el paisaje hostil que la rodea.

4. El contexto socio-histórico de la literatura ‘gótica’

El hito que marca la transferencia del concepto de lo ‘gótico’ desde lo arquitectónico a lo literario es la novela de 1764 *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole. Es Walpole quien al calificar su novela como novela ‘gótica’ inaugura el subgénero ‘gótico’. Según Alfred E. Longueil, Walpole logra esta “proeza crítica de manera bastante

impredictada” (457)¹⁸, ya que su intención era simplemente asociar su novela a lo medieval. Al establecer dicho vínculo, Walpole emparenta no sólo la arquitectura con el subgénero que su novela estaba inaugurando, sino que también invita a una comparación de los contextos que dieron lugar a una y otra expresión artística.

El siglo XVIII, el siglo en el que se transfiere el concepto de lo ‘gótico’ al ámbito literario, está caracterizado por el desplazamiento del protagonismo de la economía, la política y la cultura de la aristocracia a la burguesía. Esta evolución comienza, en Francia, “en la Regencia, con la socavación del poder real como principio de autoridad absoluta” y “alcanza su culminación política en la Revolución francesa” (Hauser, *Historia Social ... 2 11*)¹⁹. En Inglaterra, este proceso se empieza a gestar con anterioridad, en la Revolución de 1688, que pone fin al reinado de los Estuardos y consagra definitivamente el sistema parlamentario. La Revolución de 1688, como la Revolución Francesa un siglo después, se propone “la implantación del capitalismo sobre las ruinas del orden feudal y (...) la estabilización del predominio del elemento económicamente productivo sobre las clases parasitarias, simpatizantes con el absolutismo y con la jerarquía eclesiástica” (Id. 47). Se eliminan así, tanto en Francia como en Inglaterra, los resabios de la Edad Media, “con todas sus reliquias, su espíritu corporativo, sus formas peculiares de vida, sus métodos de producción irracionales y tradicionales” (Id. 66).

El creciente protagonismo de la burguesía en lo económico, político y social hace que ésta busque un similar protagonismo en el ámbito cultural, lo que ocasiona un cambio de paradigma expresivo en el arte. El público lector y consumidor de arte es, en el siglo XVIII, predominantemente burgués y busca en el arte que consume cánones distintos a los que imperaban en el arte dominado por la corte y la aristocracia. Hauser describe dos momentos de este cambio en los modos de expresión en el arte: un primer momento, el neoclasicista, en el que prima la razón, el decoro y la intención moralizante. Con exponentes como Voltaire en Francia y Alexander Pope y Jonathan Swift en Inglaterra,

¹⁸ “Walpole achieved this critical feat quite unpremeditatedly. To him, as to Hurd, " Gothic" meant "mediaeval" and no more.”

¹⁹ En el desarrollo del contexto socio-cultural del surgimiento de la literatura ‘gótica’, como anteriormente en la discusión del contexto que da origen a la arquitectura gótica, se seguirá predominantemente el análisis que hace del período Arnold Hauser.

“esta literatura no es (...) ni cortesana ni propiamente popular, y con su racionalismo estrecho, con su rigor moral y su ideal de respetabilidad está a medio camino entre la mentalidad aristocrático-caballeresca y la burguesa puritana” (Id. 54).

El segundo momento, más radical que el primero, es también más coherente con el liberalismo individualista sostenido por la burguesía en el ámbito de sus derechos políticos y económicos. Al decoro y la reserva neoclásica, los escritores pre-románticos y románticos contraponen el sentimentalismo y el hincapié en la imaginación y en la expresión individual, en consonancia con la percepción que la burguesía tiene de la literatura como “el producto de una rivalidad espiritual y un medio en la lucha contra la mentalidad de la aristocracia, clasicista y tendente a lo normativo y a lo universalmente válido” (Id. 63). El camino del exceso, que según William Blake conduciría al palacio de la sabiduría, es el que eligen estos escritores de fines del siglo XVIII y del siglo XIX. Dicho exceso se manifiesta en la exaltación de la individualidad, de la libertad y de la emoción. Este cambio conlleva también un cambio profundo en la relación entre el autor, el lector y el texto: el sentimentalismo romántico, que Hauser asocia con el liberalismo económico, pone fin al “alejamiento del autor con respecto a sus personajes, [a] su punto de vista estrictamente intelectualista frente al mundo, [y a] su reserva en sus relaciones con el lector” (Id. 70).

La novela ‘gótica’, subgénero de la literatura romántica, evidencia estas características. Sin embargo, al igual que el resto de la literatura romántica, tendrá una relación ambivalente con respecto al individualismo y a la libertad que están en el centro de su contexto de producción y recepción. Si bien

el individualismo de este romanticismo es, por un lado, una protesta de las clases progresistas contra el absolutismo y el intervencionismo estatal, (...) es también, por otro, una protesta contra esa protesta, es decir contra las concomitancias y consecuencias de la revolución industrial, en las que la emancipación de la burguesía encuentra su conclusión” (Ibid.).

La ambivalencia será entonces una característica de la literatura romántica en general y de la novela gótica en particular, y no será producto únicamente de la dualidad de sentimientos con respecto al individualismo y a la libertad, sino que también resultará de la

dualidad de los escritores románticos y góticos con respecto a circunstancias centrales de su contexto socio-histórico como por ejemplo la Revolución Francesa misma.

5. Las características de la literatura ‘gótica’

Para llevar a cabo el estudio de la literatura ‘gótica’ que resultara del contexto socio-histórico descrito en el apartado anterior, se identificarán sus motivos centrales y se intentará establecer paralelos entre éstos y las características de las construcciones góticas enumeradas anteriormente. Se utilizarán para lograr dicho propósito cinco novelas representativas del subgénero: *El castillo de Otranto* de Horace Walpole (1764), *Vathek* de William Beckford (1786), *Los misterios de Udolfo* (1794) y *El italiano* (1797), ambas de Ann Radcliffe, y *El monje* de Matthew Lewis (1796). Los elementos comunes que surgen del análisis de estas cinco novelas son: (i) el locus ‘gótico’; (ii) la figura del villano ‘gótico’; (iii) la figura de la doncella en apuros; y, finalmente, (iv) el motivo de lo extraño.

(i) El locus ‘gótico’:

Longueil apunta que Walpole “asoció el término [‘gótico’] definitivamente con un cierto tipo de novela” (457), cuya principal característica consistía en la creación de “una atmósfera medieval a través de un fondo medieval, castillos solitarios, torres embrujadas, pasajes subterráneos, caballeros en armadura, la magia” (Id. 458)²⁰.

La intención inicial de los novelistas ‘góticos’, al transferir el concepto de lo arquitectónico a lo literario, en efecto, parece haber sido asociar sus novelas a un trasfondo y a un locus medieval. El locus literario ‘gótico’ mantiene, en este sentido, la característica de rigidez que Ruskin atribuye a la construcción gótica. La tensión entre rigidez y movimiento, y la firmeza de propósito y resistencia descritas por Ruskin se traducen, en el escenario de la ficción ‘gótica’, como un castillo que a pesar de estar en ruinas se niega a desaparecer, un castillo que continúa ejerciendo así su influencia sobre sus habitantes.

²⁰ “a mediaeval atmosphere by means of mediaeval background, lonely castles, haunted towers, subterranean passages, knights in armor, magic.”

La descripción que hace del castillo de Udolfo el narrador de la novela de Radcliffe es un claro ejemplo de esto. El narrador relata en el siguiente fragmento las primeras impresiones que Emily St Aubert tiene del castillo, al ser llevada allí por Montoni:

Aunque [el castillo] estaba iluminado por la puesta del sol, la grandeza gótica de su arquitectura y sus muros de piedra gris oscura, le daban un aspecto sublime y sombrío. (...) La puerta de entrada que estaba ante ella, que conducía a los patios, era de un tamaño gigantesco y estaba defendida por dos torres circulares, coronadas por torretas, almenadas, donde en lugar de estandartes había musgo y plantas silvestres que habían echado raíces en los bordes de la piedra y que parecían suspirar, movidos por la brisa, en la desolación que les rodeaba. (...) Una segunda puerta les condujo al segundo patio, cubierto de hierba y más silvestre que el anterior, donde, mientras contemplaba toda su desolación, sus terribles muros, llenos de musgo y las torres almenadas que asomaban por encima, largos sufrimientos y asesinatos se mezclaron en sus pensamientos (194).

El estado de deterioro en el que se encuentra el castillo gótico es descrito en mayor detalle posteriormente por un criado de Montoni:

[El castillo] necesita muchas reparaciones. En la torre norte, algunas de las almenas se han caído (...) una parte del tejado del vestíbulo grande se ha caído y los vientos de las montañas entraban el pasado invierno, silbando por todo el castillo, de modo que no había manera de calentarse, aunque se hubiera querido. (...) el muro del baluarte se ha caído por tres lugares; luego están las escaleras, las que conducen a la galería oeste. Hace tanto tiempo que están mal, que es peligroso subir por ellas (196).

El estado ruinoso del castillo suscita en Emily un estado de ánimo consonante con el lugar al que es obligada a ir. En la primera cita, cuando Emily contempla el castillo en “toda su desolación”, sus pensamientos parecen contaminarse de la atmósfera predominante. Es así como piensa en “largos sufrimientos”. Hasta el musgo y las plantas silvestres, agentes ellos mismos del deterioro del castillo, parecen “suspirar (...) en la desolación” que les rodea.

Lo anterior comprueba que hay, en la literatura ‘gótica’, una interrelación entre el mundo interno de los personajes y el contexto que los rodea. Los castillos en ruinas, los

pasadizos secretos, y las catacumbas, en la novela ‘gótica’, “son mundos plagados de deterioro psíquico y social,” dice David Punter, “y están realzados con tonos de putrefacción” (3)²¹. En este sentido se comprueba la pertenencia de este subgénero al movimiento romántico: la utilización del tipo de personificación característica de los poetas románticos, llamada por Ruskin “falacia patética”, que consiste en la proyección de los sentimientos de los personajes a lo inanimado, inscribe a la novela ‘gótica’ en el movimiento caracterizado por la exaltación de la subjetividad.

La oscuridad y la decrepitud del espacio en el que se desarrolla la acción pueden en ocasiones reflejar la desolación de la víctima; en otras ocasiones, parecen ser propicias para la consecución de los designios del victimario. Como señala Mario Praz, “las profundas cuevas y los pasajes subterráneos de los castillos inaccesibles (...) son el símbolo del hombre de las cavernas (...) que persiste en el fondo de nuestras almas, y que no infrecuentemente (...) sube a la superficie” (“Introductory essay” 13)²².

Un claro ejemplo de la manera en que las cuevas, sótanos y lugares oscuros pueden favorecer la expresión de los terrores psíquicos y deseos primarios del hombre de las cavernas que vive en los personajes son los momentos centrales de *El monje*. En el capítulo IV del segundo volumen de la novela se describe la oscuridad de las catacumbas a las que Matilde lleva a Ambrosio para el encuentro con el demonio: dichas catacumbas “consistían en pasajes que se ramificaban en distintas direcciones (...), y formaban una especie de laberinto”. En este laberinto, a Ambrosio “lo envolvía la oscuridad [que] estimulaba las dudas que comenzaban a revivir en su pecho” (271-272). La luz de la lámpara no hace más que exacerbar lo lúgubre de la escena:

el resplandor de la lámpara no revelaba otra cosa que los objetos más repugnantes: cráneos, huesos, tumbas e imágenes cuyos ojos parecían mirarlos con espanto y sorpresa. Al cabo llegaron a una caverna espaciosa, cuyo alto techo los ojos en vano trataban de distinguir. Una profunda oscuridad aleteaba en el vacío, húmedos vapores helaron el corazón del

²¹ “The worlds portrayed are ones infested with psychic and social decay, and coloured with the heightened hues of putrescence”

²² “The deep caves and subterranean passage-ways of the inaccessible castles (...) are actually the symbol of the cave-man (...) which still lingers at the bottom of our souls, and not unfrequently (...) comes up to the surface”

fraile y escuchó acongojado el viento que aullaba en las desoladas bóvedas (274).

Estas catacumbas, cuya función no parece ser otra que la de suscitar o reflejar los deseos y terrores que ya existían en Ambrosio, son las mismas en las que la priora había recluido a la embarazada Agnes, condenándola a ella a la inanición y a su hijo aún no nato a la muerte. Es así como Lorenzo la encuentra, en “una neblina espesa y pestilente [que] nublabla la altura de la mazmorra abovedada (...) tan mísera, enflaquecida y pálida que dudó antes de admitir que fuera una mujer”, con un brazo “rodea[ndo] un atadito [que] apretaba contra el pecho” (367). Agnes es llevada por el castigo de la priora a los terrores y deseos más primarios, al punto de aferrarse al cuerpo inerte de su hijo, no queriendo aceptar su muerte.

Por último, estas catacumbas son ocasión y testigo del incesto y posterior fratricidio que comete Ambrosio sin saber que Antonia es su hermana. Lo “salvaje” de dichas catacumbas es explicitado por Antonia al despertarse de la inconciencia provocada por la droga que Ambrosio le había administrado: “¡Aquí no hay nada más que tumbas, sepulcros y esqueletos! ¡Este lugar me aterra! ¡Reverendo Ambrosio, sáqueme de aquí, pues este sitio me recuerda mi horrible sueño...! ¡Pensé que estaba muerta y que yacía en la tumba...!” (379). Por otro lado, la consonancia entre las penumbras externas y las internas en la mente de Ambrosio son evidentes en la respuesta del monje: “Este sepulcro me parece la glorieta del Amor. Esta lobreguez es la amistosa noche del Misterio, ¡que él extiende sobre nuestros placeres! Así lo veo yo, y así debe verlo mi Antonia” (Ibid.).

La distorsión ‘gótica’ en la percepción del monje hace que éste vea en el sepulcro una “glorieta del Amor”. Antonia, por el contrario, cuya sensibilidad es hostil a lo lúgubre, reacciona de la siguiente manera ante el mismo estímulo: “El aspecto de la bóveda, el pálido resplandor de la lámpara, la oscuridad circundante, la visión de las tumbas y los mortales objetos con que tropezaba su vista por todas partes, no podían inspirarle [a Antonia] las emociones que agitaban al fraile. Hasta las caricias la aterrorizaron con su furia, y no creaban otro sentimiento que el de temor” (381). Antonia, en contraposición con Ambrosio, no encuentra en ella misma “el hombre de las cavernas” al que se refiere Praz. Ambrosio, por otro lado, actuando en sintonía con el ambiente ‘gótico’ en el que se

encuentran, trata a Antonia “con la desaprensión de un bárbaro carente de principios, pas[a] de libertad en libertad y en la violencia de su febril delirio hi[ere] y lastim[a] sus tiernos miembros” (382). El “bárbaro” en el que se convierte alentado por el entorno le permite transgredir los límites que otros ámbitos le habrían impedido vulnerar.

El escenario ‘gótico’ en el que transcurre la acción en estas novelas despierta así diferentes reacciones en los personajes de acuerdo al rol que les toque desempeñar en la trama. Sin embargo, y volviendo a la cita inicial de *Los misterios de Udolfo*, el ambiente ‘gótico’ puede suscitar a veces en un mismo personaje emociones de atracción y repulsión. Emily describe el aspecto del castillo como “sublime y sombrío” (194). En el paisaje que rodea el castillo Emily ve “imágenes de penosa grandeza, o de temerosa sublimidad” (192). El narrador en *El italiano* describe de manera similar el paisaje que rodea el convento en el que Elena está recluida: “Elena desde la altura en que estaba veía con gusto y terror aquellas rocas erizadas de malezas sombreadas de inmensos pinos” (151)²³.

El carácter oximorónico de la descripción en ambos casos –“sublime y sombrío”, “penosa grandeza”, “temerosa sublimidad”, “con gusto y terror”– puede asociarse a la distinción que propone Radcliffe al distinguir entre los conceptos de “terror” y “horror”. El primero “expande el alma, y hace que las facultades despierten a un nivel más alto de vida”²⁴, y por lo tanto está relacionado con lo “sublime”. Por otro lado, el “horror” “contrae, congela y casi aniquila”²⁵ dichas facultades (“On the Supernatural...” 6). La función del “terror” entonces, según Radcliffe, sería una exaltación de las facultades de percepción de tanto el personaje como el lector, exaltación que conduciría a lo sublime. Esto es seguramente a lo que se refiere Praz cuando dice que “los espíritus sutiles descubrieron una nueva sensación ante el espectáculo ofrecido por las ruinas, una excitación causada por la belleza amenazada y arruinada, un encanto ambivalente de repulsión y atracción, ‘*quell’orror bello che attristando piace*’ ” (“Introductory Essay” 16)²⁶.

²³ A menos que se indique lo contrario, las referencias a *El italiano* procederán de la traducción al español consignada en la bibliografía.

²⁴ “the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life”.

²⁵ “the other contracts, freezes, and nearly annihilates them.”

²⁶ “Subtle spirits discovered a new sensation in the spectacle of ruins, the thrill caused by beauty threatened and dilapidated, a mixed charm of repulsion and attraction, ‘*quell’orror bello che attristando piace*’ ”.

(ii) la figura del villano ‘gótico’:

Leslie Fiedler asegura que la figura del “héroe villano” es una invención del género ‘gótico’ y que “su tentación y sufrimiento, y la belleza y el terror de su servicio al mal están entre [los] principales temas”²⁷ de la ficción ‘gótica’ (132). Praz, por otro lado, ve en el Satanás de Milton un antecedente directo de “héroes villanos” como Schedoni, Montoni, Ambrosio, Vathek y Manfred: “a fines del siglo XVIII,” sostiene Praz, “el Satanás de Milton transfiere su siniestra fascinación al tipo tradicional del bandido generoso, del delincuente sublime” (*La carne...* 124). Los villanos góticos heredan de Satanás la perseverancia, la energía y el heroísmo que demuestran al llevar a cabo una batalla que se sabe o se intuye perdida. Estos personajes son “una especie de ángel caído” (Id 140) que, en su resentimiento, sostienen una “inversión de valores” (Id 122) que se manifiesta en la rebelión en contra de las despóticas y arbitrarias normas morales y religiosas establecidas, en la negación a someterse servilmente a ellas y en el derecho que se arrogan estos personajes a desafiarlas y transgredirlas.

Es esta rebeldía, este desafío, que hace que el villano ‘gótico’ se convierta en

el personaje más complejo y más interesante de la ficción Gótica (...) acecha[ndo] las páginas de una novela Gótica a otra, ocasionando la perdición de los demás mientras que la conciencia de su propio inevitable destino lo rodea como el hábito monástico que tan frecuentemente portaba” (Punter 9-10)²⁸.

La inexorabilidad que Punter indica con respecto al destino de estos personajes emparenta al villano ‘gótico’ con una figura anterior al Satanás de Milton: el villano shakespereano. Después de todo, como dice Praz, “la belleza de lo horrendo no puede considerarse un descubrimiento del siglo XVII aun cuando sólo entonces esa idea logró alcanzar su plena conciencia. (...) Eso ya lo sabían Shakespeare y otros isabelinos, aunque ellos no habían teorizado sobre el tema” (*La carne...* 69-70). Los villanos de Shakespeare –

²⁷ “The villain-hero is, indeed, an invention of the gothic form, while his temptation and suffering, the beauty and terror of his bondage to evil are among its major themes.”

²⁸ “The villain was always the most complex and interesting character in Gothic fiction, (...) he stalks from the pages of one Gothic novel to another, manipulating the doom of others while the knowledge of his own eventual fate surrounds him like the monastic habit and cowl which he so often wore.”

Iago, Edmundo, Macbeth, Casio— ya sea cumpliendo el rol de héroe trágico de las tragedias en las que se encuentran, como es el caso de Macbeth, o el de la fuerza que empuja al héroe trágico hacia su inevitable destino, comparten con los villanos ‘góticos’ no sólo la entrega absoluta a la consecución de sus fines oscuros sino también el orgulloso desafío a todo lo establecido. Todos ellos son víctimas de su *hybris*, todos ellos son una especie de Ícaro aspirando a volar más alto de lo permitido, o una especie de Prometeo intentando sustraer la llama de los dioses.

Praz completa el retrato de estos villanos puntualizando otros rasgos comunes: el villano gótico tiene un “origen misterioso, que se supone de alta alcurnia, las huellas de pasiones apagadas, la sospecha de una culpa horrible, el aspecto melancólico, el rostro pálido, los ojos inolvidables” (*La carne...* 128). Posee además una “extraña sonrisa satánica, [y las] huellas de una ofuscada nobleza (...), digna de mejor destino” (Id.140). Padece “el *ennui*, el amor de la soledad, un secreto que roe el corazón, el voluntario exilio” (Id.145). Por último, es profundamente autodestructivo, arrastrando en este impulso tanático a todo aquello que se cruza en su camino.

La figura del villano ‘gótico’ puede ser leída consecuentemente como el correlato, en la literatura, del naturalismo que Ruskin describe como característico de la arquitectura gótica. El villano es lo que le brinda al novelista la posibilidad de retratar aspectos de la naturaleza humana que una visión más parcial y benevolente de la misma no le permitiría. Retratar al villano como un personaje que, a pesar de su perversión, puede resultar interesante para el lector posibilita que la novela ‘gótica’ logre esa visión más abarcadora que su contraparte en la arquitectura se proponía como meta.

De los cinco villanos de las novelas ‘góticas’ analizadas en este trabajo, quizás el que mejor represente un desafío a las normas morales y religiosas, fruto de su *hybris*, sea Vathek. Desde el momento mismo de la presentación de Vathek, en el segundo párrafo de la novela, el narrador de William Beckford retrata un personaje que no conoce límites: “Era bastante aficionado a las mujeres y a los placeres de la mesa, su generosidad no tenía límites y sus orgías eran desmesuradas. No creía, como Ornar Ben Abdalaziz, que fuese necesario convertir este mundo en un infierno para ganar el paraíso en el otro” (1). Su curiosidad y afición por el saber no son menos ilimitadas: “Mientras su padre vivía, había

estudiado tanto, para no aburrirse, que sabía en exceso; quiso, finalmente, saberlo todo, incluso las ciencias que no existen” (2). Vathek peca de tener “la insolente curiosidad de [querer] penetrar en los secretos del Cielo” (3). De nada sirve la advertencia proveniente de los misteriosos caracteres de los sables adquiridos por Vathek: “¡Desgracia para el temerario que quiere saber lo que debiera ignorar y emprender lo que supera su poder!” (8). En su afán de poseer los secretos del cielo, Vathek llega hasta a acceder al pedido del Indio, que requiere “la sangre de cincuenta niños [que deben ser tomados] de entre los hijos de [los] visires y los grandes de [la] Corte” del califa (15) como retribución por satisfacer el ansia de conocimiento de Vathek.

Se podría presentar, sin embargo, una objeción al emparentamiento que hace Praz del villano ‘gótico’ con Satanás: el villano ‘gótico’ no siempre evidencia ni la firmeza de propósito del personaje de Milton ni la conciencia total de lo que este propósito implica. Hay en el villano ‘gótico’ una ambivalencia y una humanidad que están ausentes en el antagonista del *Paraíso perdido*. Volviendo a *Vathek*, por ejemplo, en la última oportunidad que Mahoma le da a Vathek para arrepentirse y cesar en la búsqueda de un conocimiento vedado a los humanos, un buen Genio, que toma la apariencia de un buen pastor, lo insta a desistir de sus propósitos. El califa “titubeando y lleno de temor, estuvo a punto de prosternarse ante el pastor que, bien se veía, debía ser de naturaleza superior a la del hombre; pero su orgullo venció y, levantando audazmente la cabeza, le lanzó una de sus terribles miradas” (71). El titubeo del califa revela un intento de humanización de este villano.

Vathek es también capaz de amar a Nouronihar, lo que se evidencia al conocer la condena a la que ambos estarán sometidos. Lo que más lamenta Vathek de esa condena es que “dejarán un día [sus] ojos de beber a largos tragos, en los [de Nouronihar] la voluptuosidad” y que “los dulces momentos que pasa[ron] juntos [l]e producirán horror” (78). Finalmente, cuando su madre, Carathis, quien persiste hasta el final en penetrar los secretos del infierno, alienta a Vathek a que la acompañe, “Vathek estaba demasiado consternado como para expresar la indignación que le producía tal discurso; ordenó al Afrita que alejara a Carathis de su presencia, y permaneció en una triste ensoñación que sus compañeros no se atrevieron a turbar” (80).

Los crímenes más horrendos que comete Ambrosio en *El monje* –el matricidio, el incesto, y el fratricidio– son crímenes que comete sin siquiera sospechar el vínculo sanguíneo que lo une a sus víctimas. Lo mismo sucede con el personaje de Manfredo en *El castillo de Otranto*, quien habiendo cometido filicidio por error, y ante el pedido de perdón de su hija por haber desobedecido su orden de no ver a Teodoro de nuevo, dice: “Perdonarte! ¡Yo, un monstruo asesino! (...) ¿Pueden perdonar los asesinos? Te confundí con Isabella, ¡pero el cielo dirigió mi mano manchada de sangre al corazón de mi propia hija! ¡Oh, Matilda! Me cuesta decirlo, pero... ¿puedes tú perdonar la ceguera de mi ira?” (Walpole 111). Paradójicamente, el momento en que finalmente, después de haber estado ciego a sus atrocidades, el villano ‘gótico’ reconoce lo monstruoso en sí mismo es el momento en el que deja de ser un monstruo para el lector. Ése es el efecto del retrato naturalista que el escritor ‘gótico’ dibuja de su villano.

Hay otros villanos ‘góticos’ que tienen (mayor) conciencia de lo monstruoso de los actos que cometen o tienen la intención de cometer, y esto los llena de dudas y remordimientos, o impide que lleven a cabo dichos actos. Schedoni, el monje de *El italiano*, deja de ser un personaje unidimensional definido por su maldad al ser llevado por Radcliffe al punto de casi cometer el mismo crimen que Manfredo. A diferencia de Manfredo, sin embargo, Schedoni descubre –o cree descubrir, más bien– a su hija en Elena y esto le imposibilita asesinarla. Agobiado por “el remordimiento, el horror, y las primeras punzadas de afecto paternal” (*The Italian* 239)²⁹, Schedoni busca la soledad de su cuarto, en el que se abandona “a las agonías del remordimiento y del horror, y todavía se estremec[e] como un hombre que se acaba de salvar del borde de un precipicio, pero que aún visualiza la inmensidad del abismo” (Id. 240)³⁰.

Ambrosio se niega a entablar contacto directo con el diablo, contacto que sabe lo condenaría eternamente. Por más intenso que fuera su deseo por Antonia, él no está dispuesto a “condena[rse] a la perdición eterna”, a “troca[r] la dicha imperecedera por un poder momentáneo!” (Lewis 267). “Si la satisfacción de mis deseos,” le dice a Matilde, “depende de la brujería, renuncio a tu ayuda en los términos más absolutos. Las

²⁹ “remorse, horror, and the first pangs of parental affection”

³⁰ “to abandon himself to the agonies of remorse and horror; and he yet shuddered like a man, who has just recoiled from the brink of a precipice, but who still measures the gulf with his eye.”

consecuencias son demasiado horribles. Estoy loco por Antonia, pero la pasión no me ciega tanto como para sacrificar mi existencia en este mundo y en el próximo por el goce de ella” (Ibid.). Las objeciones de Ambrosio, sin embargo, son cobardes y sólo formales, ya que está más que dispuesto a disfrutar de los beneficios de la brujería si es Matilde la que convoca a los poderes del diablo y asume las consecuencias de ello por él. Si bien la cobardía y el egoísmo de Ambrosio hacen que disminuya la valoración de su personaje a los ojos del lector, también lo dotan de cierta humanidad.

La resistencia a transgredir conscientemente y de manera definitiva e irremediable principios morales establecidos, la culpa y el temor a Dios presentes en estos villanos evidencian que escritores como Radcliffe, Lewis, Beckford y Walpole parecen negarse a condenar a sus villanos al estatus de monstruos unidimensionales. El escritor ‘gótico’ –y aquí se podría marcar finalmente una diferencia con la lectura que Praz hace de la novela ‘gótica’– se niega a reconocer el vínculo filial que según Praz une a su villano con el Satanás de Milton. En este sentido, el temor y la negación de Ambrosio a asociarse y entregarse directamente al diablo es emblemática. Los autores ‘góticos’, en un aparente acto de empatía con los villanos que sus propias imaginaciones crean, dotan a dichos personajes de una humanidad que los aleja del rol de antagonista de Dios y que hace que la estigmatización y descalificación de ellos como monstruos no sea tan fácil.

(iii) la figura de la doncella en apuros:

El sadismo que ejerce el villano podría ser visto como el equivalente del salvajismo al que se refiere Ruskin como primera característica de la arquitectura gótica, y la víctima de tal sadismo es la doncella que, junto con el héroe y el villano, forma la tríada de personajes centrales de la literatura ‘gótica’. La figura de la doncella expone el salvajismo de la literatura ‘gótica’. Acechadas, acosadas, secuestradas y recluidas en un castillo o convento, Emily, Antonia, Agnes, Elena, Isabella, y, hasta cierto punto, Nouronihar son personajes que encarnan este elemento recurrente de la novela ‘gótica’. La novela gótica es un ámbito hostil para estos personajes femeninos ya que parece ofrecerles, durante el transcurso de la trama, poca protección del villano que es su victimario.

El motivo de la ‘doncella en apuros’ permite desarrollar complementariamente otros dos motivos centrales de la literatura ‘gótica’, el tema de la protección androcéntrica y el motivo del rescate (Snodgrass 289). La doncella en la novela ‘gótica’ tiende a ser una mujer “tímida, titubeante (...) cuyo débil corazón prepara el camino para la entrada del audaz salvador masculino” (Ibid.)³¹. Snodgrass agrega como características de este personaje estereotípico la pasividad, la falta de experiencia, la falta de seguridad o preparación para enfrentar la situación en la que se encuentra, un exceso de sensibilidad y una imaginación fuera de control.

La vulnerabilidad de dichos personajes femeninos es acrecentada por circunstancias familiares o sociales desfavorables, circunstancias que son aprovechadas por el villano para llevar a cabo sus propósitos. Dichas circunstancias frecuentemente están relacionadas con la ausencia de una figura paterna protectora y con una situación social desventajosa que hace que la doncella quede a merced de su victimario. La desventaja social de la doncella está dada por su aparente pertenencia a una clase social inferior a la de su perseguidor y a la de su posible salvador.

En el caso de *El monje*, por ejemplo, el hecho de que Elvira, la madre de Antonia, perciba la situación social de ella y de su hija como inferior a la de Lorenzo de Medina hace que ella impida el compromiso entre ambos y así deje a Antonia vulnerable al acecho de Ambrosio. Al percatarse del creciente interés mutuo entre su hija y Lorenzo de Medina, Elvira se apresura a advertirle a su hija de los peligros que corre:

Este Lorenzo es peligroso para tu tranquilidad; ya provocó una impresión en tu corazón. Es cierto que advierto con facilidad que tu afecto es correspondido; pero, ¿cuáles pueden ser las consecuencias? Eres pobre y no tienes amigas, Antonia. Lorenzo es el heredero del duque de Medinaceli. Aunque él tuviese intenciones honorables, su tío nunca aceptaría la unión, ni yo, sin ese consentimiento del tío. Por triste experiencia, conozco las penas que debe soportar quien ingresa por casamiento en una familia que no desea recibirla” (205).

³¹ “the unassertive, shilly-shallying female whose faint heart sets the stage for the entrance of the bold male rescuer”.

El impedimento del casamiento tiene una seria consecuencia para la familia de Elvira, como se señaló anteriormente. Elvira, aterrada de que su hija viva una situación similar a la que ella misma había vivido, le pone a Lorenzo la siguiente condición para que él pueda volver a ver a Antonia:

Si el duque, su tío, diera su consentimiento, no dude de que obtendrá el mío y el de mi hija. Pero sin él no debemos abrigar esperanzas. Sea como fuere, cualesquiera sean las medidas que adopte, sea cual resultare ser la decisión del duque, hasta que usted la conozca permítame que le ruegue que se abstenga de fortalecer con su presencia las simpatías de Antonia. Si la aprobación de sus parientes lo autoriza a cortejarla, mis puertas quedarán abiertas para usted (217).

En el tiempo en el que le lleva a Lorenzo intentar obtener el permiso de su tío para su casamiento, Ambrosio asesinará a Elvira y secuestrará, violará y asesinará a Antonia. Lo que hace Elvira al retrasar el compromiso es privar a su hija de la protección androcéntrica a la que se refiere Snodgrass y así permite que Ambrosio pueda perpetrar sus crímenes.

Algo similar ocurre en *El italiano*, en la cual el sistema de castas hace inicialmente imposible la unión entre Elena y Vincentio de Vivaldi, y convence a la madre de Vivaldi, la marquesa, y a su confesor, Schedoni, de que Elena debe ser secuestrada, recluida y asesinada para impedir tal unión. Elena expresa la situación social de la que ella es víctima cuando dice:

¡Por qué este insensato orgullo de nacimiento! (...) Un infundado prejuicio destruye nuestra paz. Nunca me rebajaré a ser parte de una familia que es reacia a recibirme; deberán aprender, al menos, que he heredado nobleza de espíritu. ¡Oh Vivaldi! ¡Si no fuera por tan desdichado prejuicio! (*The Italian* 26)³²

El hecho de que Elena sea huérfana de padre agrava su situación ya que el origen noble de su familia, que hubiera permitido que la marquesa accediera a su casamiento con su hijo, se revela sólo al final.

³² “Why this unreasonable pride of birth!” said she; “A visionary prejudice destroys our peace. Never would I submit to enter a family averse to receive me; they shall learn, at least, that I inherit nobility of soul. O! Vivaldi! but for this unhappy prejudice!”

Emily, el personaje femenino central de *Los misterios de Udolfo*, es otro ejemplo de indefensión femenina resultante de su orfandad paterna. Es a partir de la muerte de su padre que la suerte de Emily queda ligada a la voluntad de su tío, Montoni. Isabella, por su parte, a pesar de no ser huérfana, está sujeta a las negociaciones entre su padre y Manfred para lograr casamientos entre ellos y sus respectivas hijas. Nouronihar tampoco es huérfana, pero el omnipotente poder de Vathek hace que haya poco que su padre pueda hacer para protegerla de él.

(iv) el motivo de lo extraño:

Quizás uno de los rasgos más distintivos tanto de la arquitectura gótica como de su contraparte en la literatura sea la presencia de elementos grotescos. Ruskin ve evidencia, en el uso que hace el gótico del grotesco, del deleite del arquitecto en yuxtaponer y asociar lo fantástico y lo absurdo con lo sublime. Lo grotesco es, según Ruskin, otro indicio –además del arco apuntado– de la voluntad del arquitecto y de los constructores de utilizar las herramientas que les ofrece la arquitectura gótica para manifestar y expresar su libertad individual, en contraposición con la arquitectura clásica que, en su búsqueda de la perfección, admitía poca autonomía del creador.

En el estudio que hace de lo grotesco en la literatura, Víctor Hugo utiliza términos similares a los de Ruskin. Según Hugo, lo que distingue a la literatura romántica de la clásica es la comprensión que tiene la primera de que “en la creación no es todo humanamente bello, que en ella lo feo existe al lado de lo bello, lo deforme cerca de lo gracioso, lo grotesco en el reverso de lo sublime” (31). De dicha comprensión se desprende la mayor libertad, y consecuentemente, la mayor riqueza del autor moderno: la literatura antigua, según Hugo, no ofrecía en su retrato de la belleza más que uniformidad, monotonía y repetición. La razón de esto es que, después de todo, “lo bello no tiene más que un tipo; lo feo, mil” (Hugo 38). Es así como, cuando la literatura se abre a lo grotesco, proporciona al autor una variedad y diversidad de recursos de los cuales no disponía el autor clásico. “De la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno,” dice Hugo, “tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, tan opuesto en esto a la uniforme simplicidad del genio antiguo” (33).

Wofgang Kyser, en *Lo grotesco*, profundiza sobre la contribución del grotesco a la pintura y a la literatura. En el estudio diacrónico en el que se embarca para analizar la evolución de lo grotesco, Kayser proporciona algunas definiciones del concepto que se dan, implícita o explícitamente, en distintos momentos de la historia del arte. De éstas, las más relevantes quizás sean, a esta altura de nuestro estudio, las que son producto del Renacimiento y del Romanticismo. En el Renacimiento, el término ‘grotesco’ involucra “no sólo el juego alegre y lo fantástico libre de preocupación, sino que se ref[iere] al mismo tiempo a un aspecto angustioso y siniestro en vista de un mundo en que se hallaban suspendidas las ordenaciones de nuestra realidad” (Kyser 20). En el Romanticismo, el concepto incluye también “la mezcla de lo heterogéneo, la confusión, lo fantástico y hasta es posible hallar (...) algo así como un distanciamiento del mundo” (Id. 59), pero parece cobrar más relevancia en él “la ausencia de un soporte, el carácter abismal, el estremecimiento que se impone ante las ordenaciones en proceso de disolución” (Ibid). De esta manera, se introduce más claramente en la definición del concepto el componente del horror y se pone en primer plano la función desestabilizadora de lo grotesco: “lo grotesco (...) destruye por principio los órdenes existentes, haciéndonos perder pie” (Id. 68-69) y nos quita “la seguridad que [nos] inspira [nuestra] imagen del mundo y la protección que [nos] ofrece la tradición y la comunidad humana” (Id. 70).

El concepto de lo grotesco queda, por lo tanto, íntimamente relacionado, en el trabajo de estos tres autores, con la libertad, lo lúdico, lo fantástico y lo desestabilizador. Estas dos últimas características son las que proveen el eje central del trabajo de Rosemary Jackson sobre lo fantástico, intitulado *Fantasy – The Literature of Subversion*. Jackson, quien afirma hacia el final de su libro que lo grotesco y lo fantástico se superponen (175), asocia lo ‘gótico’ con lo fantástico, y ambos con lo subversivo del orden en su capítulo sobre “Cuentos y novelas góticas”. La escritora inicia dicho capítulo diciendo: “El origen de lo fantástico –modo literario perenne– puede ser rastreado hasta los mitos clásicos, las leyendas, el folklore, el arte carnavalesco. Pero sus raíces más inmediatas yacen en la

literatura de la no-razón y del terror que ha sido designada con el nombre de ‘Gótica’³³ (95). Jackson agrega que fue con “la publicación de *El castillo de Otranto*, la novela de ensueño de Horace Walpole, que lo demoníaco encuentra forma literaria en el medio de los ideales augustos de armonía clásica, decoro público y sensata compostura” (95)³⁴. Esta irrupción de lo fantástico y de la no-razón en el contexto neoclásico es la base sobre la cual Jackson fundamenta su hipótesis de lo fantástico como subversivo.

Paradójicamente, Jackson señala que en la literatura ‘gótica’ temprana, la naturaleza de lo fantástico está más cercana “a lo maravilloso que a la fantasía pura” (97) – probablemente siguiendo a Tzvetan Todorov en su definición del ‘género maravilloso’, es decir, aquél que lleva al lector a “reconocer nuevas leyes de la naturaleza, gracias a las cuales el fenómeno [sobrenatural] puede ser explicado” (Todorov 41). La función de “la introducción de agentes sobrenaturales (...) [en dichas novelas es] ayudar en los asuntos humanos restaurando la justicia y el orden moral” (Jackson 97). Lo fantástico en la literatura ‘gótica’ inicial, entonces, cumpliría una función antagónica a los propósitos del villano, y conduciría, lejos de tener un efecto subversivo, a una conservadora restauración del orden que el villano había alterado.

El castillo de Otranto es un excelente ejemplo de cómo lo maravilloso cumple esta función. Lo sobrenatural –que se comprueba finalmente maravilloso, ya que no hay una explicación racional de los hechos sobrenaturales, sino que se confirma en la novela que efectivamente son leyes distintas a las de lo normal las que se aplican– aparece desde las primeras páginas del texto, cuando Manfredo “contempl[a] a su hijo despedazado y casi sepultado bajo un enorme yelmo, cien veces mayor que cualquiera hecho para un ser humano, y ensombrecido por una cantidad proporcional de plumas negras” (7). El hecho ocurre antes de que se pudiera celebrar el matrimonio de Conrado con Isabella, matrimonio que le aseguraría descendencia y la consecuente permanencia en la posesión del castillo y del poder a Manfredo, usurpador del principado de Otranto. De ahí en más, todas las

³³ “As a perennial literary mode, fantasy can be traced far back to ancient myths, legends, folklore, and carnival art. But its more immediate roots lie in the literature of unreason and terror which has been designated ‘Gothic’.”

³⁴ “It was with the publication of Horace Walpole's dream novel *The Castle of Otranto* the demonic found a literary form in the midst of Augustan ideals of classical harmony, public decorum and reasonable restraint.”

instancias de lo sobrenatural en la novela tendrán como objetivo impedir que Manfredo logre su cometido de eternizar su sangre en el trono de Otranto. Cuando, decidido a lograr un descendiente varón que reemplace a su hijo muerto, se embarca en una muy ‘gótica’ persecución de la prometida de su hijo, Isabella, con el fin de desposarla él mismo, “la luna, que entonces estaba alta y brillaba en la ventana de enfrente, presentó ante su vista las plumas del yelmo fatal, que alcanzaban la altura de las ventanas, ondeando atrás y adelante como en una tempestad, acompañada de un sonido seco y susurrante” (14). Instantes después, “el retrato de su abuelo, que colgaba sobre el banco donde habían estado sentados, exhaló un hondo suspiro e hinchó su pecho” para después “abandonar el cuadro y descender al pavimento con gesto grave y melancólico” (15) e instar a Manfredo a que lo siga. Este incidente sobrenatural hace que Manfredo desista momentáneamente de su persecución y que Isabella encuentre la forma de escapar del acecho del príncipe.

Cuando se produce la restauración del orden –en el momento en que Manfredo asesina a su hija, Matilde, y así termina de eliminar sus posibilidades de descendencia–, la aparición de Alfonso proclama a Teodoro como legítimo heredero:

En el momento que salió Teodoro, los muros del castillo a la espalda de Manfredo se derrumbaron por efecto de una poderosa fuerza, y la silueta de Alfonso, dilatada hasta una inconcebible magnitud, apareció en el centro de las ruinas.

-¡He aquí a Teodoro, el auténtico heredero de Alfonso! -dijo la visión. Y habiendo pronunciado estas palabras, acompañadas por un trueno, ascendió solemnemente al cielo, donde las nubes se apartaron para dejar ver la imagen de san Nicolás. Una vez recibida la sombra de Alfonso, de inmediato se ocultó a los ojos mortales en medio de un resplandor glorioso (114-115).

No toda la literatura ‘gótica’ hace el mismo uso de lo sobrenatural, sin embargo. La evolución del género aleja al ‘gótico’ de lo maravilloso. “Los cambios en el Gótico”, argumenta Jackson, “pueden ser explicados como respuesta a una lenta disminución de la fe en lo sobrenatural” (97)³⁵. Todorov sostiene que existen dos tendencias dentro de la literatura ‘gótica’: “la de lo sobrenatural explicado (de lo ‘extraño’, podríamos decir), tal

³⁵ “Changes in Gothic can be seen as corresponding to a show diminution of faith in supernaturalism”.

como aparece en las novelas de Clara Reeves y Ann Radcliffe y la de lo sobrenatural aceptado (o de lo ‘maravilloso’), que reúne las obras de Horace Walpole, M.G.Lewis y Mathurin” (42). Lo fantástico, definido por Todorov como una vacilación o incertidumbre con respecto a la naturaleza del hecho sobrenatural, se sostiene a lo largo de gran parte de las novelas de Radcliffe, pero “a los terrores sobrenaturales de Radcliffe siempre se les encuentra, finalmente, una explicación convincente” (McEvoy xiv)³⁶. El uso que Radcliffe hace de lo sobrenatural, entonces, está firmemente anclado en lo que Todorov define como “extraño”.

Uno de los ejemplos más claros del uso que hace Radcliffe de lo fantástico que finalmente se define por lo “extraño” se encuentra en *Los misterios de Udolfo*. Una de las criadas del castillo del conde de Villefort, donde se hospeda Emily, afirma haber visto una aparición. Ludovico, otro criado, se ofrece a “vigilar durante la noche las habitaciones que se consideraban embrujadas” aduciendo “que no temía a los espíritus” (445). A la mañana siguiente, para sorpresa de todos, Ludovico ha desaparecido, lo que parece confirmar la existencia de dicha aparición. El final de la novela revela, sin embargo, que Ludovico había sido secuestrado por bandidos que habían escondido sus tesoros en los sótanos del castillo aprovechándose del rumor de que éstos estaban encantados.

Los escritores ‘góticos’ no sólo utilizan este procedimiento de proveer una explicación racional ‘salvadora’ para eventos en apariencia sobrenaturales: también lo utilizan como recurso artístico con intención desestabilizadora cuando abordan –o parecen abordar, deberíamos decir– temas relacionados con lo prohibido, temas tabú como la homosexualidad o el sacrilegio. En *El italiano*, por ejemplo, Elena siente una misteriosa atracción por una monja del convento de San Stefano, Olivia. De “entre las voces de las religiosas, [hay] una que cautiv[a] su atención, porque expres[a] los sentimientos de devoción con tanta ternura, que parecía inspirada por la dulce melancolía de un corazón disgustado del mundo” (145). Inicialmente, el interés suscitado por Olivia pareciera tener que ver con la empatía e identificación resultantes de una “melancolía de corazón” compartida. Sin embargo, hay pasajes que sugieren una admiración por la belleza de Olivia: el narrador, haciendo foco en la mirada de Elena, menciona que “el velo que (...) cubría el

³⁶ “Radcliffe’s supernatural terrors are always finally explained away.”

rostro [de Olivia] era bastante claro y dejaba ver la belleza de sus facciones” (Ibid.), y que Olivia “tenía fijos en el cielo sus ojos azules, expresando el amor tierno y ardiente, y el entusiasmo divino que respira en las hermosas cabezas de Guido” (146). El narrador relata el momento en el que Olivia advierte la presencia de Elena de la siguiente manera: “Al salir de la iglesia pasaron cerca una de otra, y Elena [le] dio una mirada tan expresiva y tierna, que la religiosa se detuvo y miró a la recién venida con una mezcla de curiosidad y de compasión. Se encendieron un poco sus mejillas, y no apartaba los ojos de Elena” (Ibid.). Es posible para el lector entender un interés, una afinidad de una persona por otra: lo misterioso de este interés entre dos mujeres tiene que ver tanto con su intensidad como por lo inmediato de la manera en la que se suscita. A lo largo de la novela, el interés y la amistad se intensifican. Haciendo la analogía con la clasificación de Todorov, la relación entre Elena y Olivia está caracterizada por la vacilación típica de lo fantástico, aplicada esta vez a la sugerencia de un vínculo misterioso y posiblemente tabú. El lector vacila al intentar definir qué se encuentra en el fondo de esta relación. El final de la novela se encarga de tranquilizar conciencias al relatar el descubrimiento de ambos personajes de que la razón de tal misterioso interés residía en el vínculo materno-filial que las une y que ambas desconocían: Olivia resulta ser la madre de Elena. El misterioso vínculo tenía después de todo, una explicación.

Quien llevó esta estrategia a sus más peligrosos extremos fue Lewis en *El monje*. Ambrosio siente un interés similar al existente entre Elena y Olivia por un novicio de nombre Rosario, y dicho interés es mutuo. Rosario, que “elud[ía] con cuidado la compañía de los monjes”, sin embargo “le tenía [a Ambrosio] un respeto rayano en la idolatría; buscaba su compañía con la más atenta asiduidad y aprovechaba con ansia todos los medios para congraciarse con él” (43). “Ambrosio, por su lado, no se sentía menos atraído hacia el novicio; sólo con él dejaba a un lado su habitual severidad. Cuando le hablaba, adoptaba, sin darse cuenta, un tono más suave que el que le era habitual y ninguna voz le sonaba con tanta dulzura como la de Rosario.” (Ibid.) Ambrosio se encuentra tan cautivado por el joven que “a veces, no podía dejar de abrigar el secreto deseo de ver el rostro de su alumno” (44), rostro que el joven mantiene oculto. Rosario le trae al monje “algunas de las flores que según observ[ó] (...) le resultan [a Ambrosio] más gratas” y le solicita permiso para “que

las distribuya en su aposento”. Ambrosio responde diciendo: “Tus atenciones me encantan, hijo mío,” (Ibid.).

La vacilación y sospecha del lector es llevada a su punto cúlmine cuando en un momento de confianza e intimidad entre los dos personajes, y ante la afirmación de Rosario de que él no tiene amigos, Ambrosio le reprocha no considerarlo a él su amigo, y admite que “desde el momento en que [lo] vi[o] por primera vez, adv[irti]ó en [su] pecho sensaciones hasta entonces desconocidas para [él]” (58), cuidándose sin embargo de aclarar que siente por él lo que sentiría un padre por un hijo. Rosario confiesa que “sólo [la ayuda y piedad de Ambrosio] pueden [aliviar su congoja]” y agrega: “¡Ah, padre!, de buena gana le descubriría mi corazón. De buena gana le revelaría el secreto que me abrumba con su peso. ¡Mas, ay!, temo, temo...” (59). La hábil manera en que Lewis lleva al lector a completar los vacíos del texto, guiándose por la engañosa evidencia, sin responsabilizarse él mismo como escritor por las conclusiones que los lectores puedan llegar a inferir, es muy efectiva para instalar en el texto un tema tabú.

Lo mismo sucede cuando, en la soledad de su habitación, Ambrosio parece encontrar en el retrato de la Virgen María una fuente de deseo sexual. Contemplando el retrato “con deleite”, como lo había hecho por dos años, Ambrosio piensa:

¡Cuánta belleza en ese semblante! -continuó, luego de pocos minutos de silencio. ¡Cuán graciosa la postura de esa cabeza! ¡Cuánta dulzura y al mismo tiempo qué majestad en esos divinos ojos! ¡Con cuánta suavidad reclina la mejilla en la mano! ¡Puede la rosa competir con el rubor de esa mejilla? ¿El lirio rivalizar con la blancura de esa mano? ¡Ah, si una criatura semejante existiera y existiera sólo para mí! ¡Si se me permitiese enlazar en mis dedos esos rizos de oro y oprimir con los labios los tesoros de ese níveo pecho! (41-42)

Si bien inmediatamente después Ambrosio se esfuerza por alejar las “ideas impuras”, y se tranquiliza pensando que “no es la belleza femenina lo que [lo] llena de tal entusiasmo [con respecto al cuadro], lo que reverenci[a] es la destreza del pintor, es la divinidad lo que admir[a]” (42), lo cierto es que Ambrosio confiesa posteriormente que “a veces, en sus ensueños se presentaba la imagen de su Virgen favorita y se imaginaba arrodillado ante ella. Cuando le ofrecía su veneración, los ojos de la figura parecían mirarlo

con inexpresable dulzura. Posaba sus labios en los de ella y los encontraba cálidos” (68). Con este tipo de sueños, “él se deleitaba en goces hasta entonces desconocidos” (Ibid.).

Ambas situaciones, claramente intranquilizadoras al menos para el lector del siglo XVIII, quedan resueltas y explicadas por una misma circunstancia: Rosario es en realidad una mujer, Matilde, quien en su afán por obtener la atención amorosa de Ambrosio, había hecho pintar el retrato de la Virgen con su imagen, “ansiosa por saber qué efecto produciría en” (81) Ambrosio. En el tiempo en el que dura la vacilación del lector, sin embargo, lo descrito acerca del deseo de Ambrosio y de su relación con Rosario confirma la afirmación de Angela Carter en cuanto a que el ‘gótico’ “retiene una función moral muy singular –la de provocar inquietud”³⁷ (cit. en Punter 4) y malestar en su público lector frente a lo que el texto sugiere.

El parecido entre Matilde y la Virgen del retrato, cuando Ambrosio se percató de él y antes de conocer las razones de tan asombrosa similitud, permite a Lewis introducir un tema dilecto del ‘gótico’: el del doble. El narrador de Lewis describe de la siguiente manera el momento en que Ambrosio, observando a Matilde, nota la similitud:

¡Cuál fue su asombro al contemplar la exacta réplica de su admirada Virgen!
¡La misma exquisita proporción de los rasgos, la misma profusión de cabellos dorados, los mismos labios de rosa, los ojos celestiales y la majestad del semblante adornaban a Matilde! Con una exclamación de sorpresa, Ambrosio se dejó caer de nuevo sobre la almohada y se preguntó si la persona que tenía ante sí era mortal o divina (80).

Lewis no es el único en utilizar este tema en su novela. Algo similar hacen Walpole y Radcliffe en *El castillo de Otranto* y *Los misterios de Udolfo* respectivamente. En la novela de Walpole, cuando Matilde ve por primera vez a Teodoro, le dice a su criada, Bianca: “-¡Cielos! Bianca -dijo la princesa en voz baja-, ¿estoy soñando? ¿No es ese joven el vivo retrato de la pintura de Alfonso que hay en la galería?” (48). De similar modo, en la novela de Radcliffe, cuando Emily se encuentra en el castillo de Villeroi, Dorothée insiste en repetidas ocasiones en “sus comentarios sobre el parecido de Emily con la difunta marquesa” (433) de Villeroi. Sigmund Freud en su discusión de la figura del doble, dice

³⁷ “It retains a singular moral function – that of provoking unease”.

que “el efecto de lo siniestro es frecuentemente producido con facilidad borrando la distinción entre la imaginación y la realidad, como cuando algo que hemos considerado imaginario aparece ante nosotros en el mundo real” (93)³⁸. La perplejidad de Matilde y de Dorothée se relaciona con la incredulidad ante el hecho de que puedan existir dos personas tan similares. Dorothée llega al punto de pedirle a Emily que se ponga el velo de la difunta marquesa justificando dicho pedido de la siguiente manera: “-Pensé -añadió- que os pareceríais mucho a mi señora con ese velo. ¡Que vuestra vida, mademoiselle, sea más feliz que la suya!” (438), evidenciando la creencia de que Emily, dadas las semejanzas físicas, podría incluso llegar, si no tuviera suerte, a repetir el destino de la marquesa. Lo que parece ser un simple comentario sobre un parecido físico se torna así en un sugerencia sobre una posibilidad siniestra de que Emily sea en efecto el doble de la marquesa.

De igual manera que en *El monje*, esta presencia del tema del doble en ambas novelas –después de provocar intriga, inquietud y una sensación de lo extraño–, es explicado finalmente a través del parentesco desconocido, hasta el momento final de la revelación, entre Teodoro y Alfonso por un lado, y Emily y la marquesa por el otro. Los escritores ‘góticos’ utilizan este tema como un mecanismo más de soporte del suspenso, pero al hacerlo instalan “una muy reconocible literatura del doble, siendo la dualidad uno de los mitos literarios producidos por un deseo de ‘otredad’ [posteriormente en el siglo XIX]. El doble significa un deseo de re-unirse con un perdido centro de la personalidad y es recurrente como motivo a lo largo del arte romántico y post-romántico” (Jackson 108)³⁹. Quizás esta presencia inicial del doble en la literatura ‘gótica’ no tenga las resonancias psíquicas a las que se refiere Jackson, pero en los textos citados, el doble sí se utiliza como expresión de un deseo de reunirse con una verdad ignorada de la identidad e historia de los personajes.

³⁸ “This is that an uncanny effect is often and easily produced by effacing the distinction between imagination and reality, such as when something that we have hitherto regarded as imaginary appears before us in reality”

³⁹ “There develops a recognisable literature of the double, dualism being one of the literary ‘myths’ produced by a desire for ‘otherness’ in this period. The double signifies a desire to be re-united with a lost centre of personality and it recurs as an obsessive motif throughout Romantic and post-Romantic art.”

6. Analogía de (con)textos

Las similitudes entre los contextos socio-históricos que dieron origen a la arquitectura gótica y a la literatura ‘gótica’ no son difíciles de percibir: el mismo Hauser las explicita cuando indica que la Revolución Francesa y la Revolución Gloriosa en Inglaterra culminan entre los siglos XVII y XVIII el proceso que la Baja Edad Media y el Renacimiento habían iniciado. Ambos momentos históricos conducen a la socavación del poder político y económico de la corte y de la aristocracia. Ambos impulsan o consolidan, en vez, el poder de la burguesía.

Una mayor libertad de las estructuras políticas y eclesiásticas medievales y un mayor grado de participación de las clases burguesas fueron los beneficios cosechados a partir de estos períodos de grandes transformaciones. El precio a pagar, sin embargo, fue la pérdida de las certezas que brindaban dichas estructuras: el nominalismo de la Baja Edad Media y el romanticismo revolucionario no proporcionaron inicialmente un paradigma sólido que reemplazara el antiguo sistema. La ambivalencia que indica Hauser acerca de la conducta de las clases burguesas en la Baja Edad Media parece así confirmarlo: los intentos burgueses por consolidar la recientemente adquirida situación de privilegio dan fe de cierta falta de convicción en el cambio profundo que aseguraban estar buscando. De la misma manera, la radicalización de la Revolución Francesa a fines del siglo XVIII sume a algunos simpatizantes revolucionarios ingleses en la duda y la desilusión: después del guillotinado de los girondinos, Blake escribe sus *Songs of Experience*. “Cuando los moderados girondinos fueron guillotinado en 1793,” dice E. J. Clery, “las expectativas y los supuestos de sus pares en Inglaterra, los Whigs reformistas como Radcliffe y su esposo, también se extinguieron” (xxx)⁴⁰. Según Clery, Radcliffe también “suavizó sus críticas al catolicismo en respuesta al republicanismo ateo” (Ibid)⁴¹. Los sentimientos encontrados con respecto al individualismo son también parte de esta ambivalencia con respecto a las transformaciones de la época.

⁴⁰ “When the moderate Girondins went to the guillotine in 1793, the expectations and assumptions of their counterparts in England, reform-minded Whigs like Radcliffe and her husband, also expired.”

⁴¹ “Radcliffe moderated her criticism of Catholicism in response to atheist Republicanism.”

Se puede también trazar paralelos semejantes entre las manifestaciones artísticas de estos dos contextos socio-históricos. La dualidad parece ser parte integral de la construcción gótica: la catedral gótica tiene influencias sarracenas, pero al mismo tiempo se eleva hacia Dios homenajeándolo y alejándose de lo pagano; en ella conviven lo sagrado y lo grotesco; el naturalismo gótico incluye el bien y el mal, la luz y la oscuridad.

La literatura ‘gótica’ no es menos ambivalente: producto de una época de empoderamiento burgués, es escrita y leída por la burguesía. Sin embargo, despierta opiniones encontradas entre los críticos con respecto a su filiación ideológica: por un lado, Fiedler argumenta que “el romance gótico es fundamentalmente anti-burgués y que sólo con mucha dificultad puede ser adaptado a las necesidades de las sentimentales clases medias” (127)⁴². Jackson presenta un punto de vista más complejo con respecto al vínculo entre la literatura ‘gótica’ y la burguesía: la literatura ‘gótica’ es para ella “una forma compleja situada en los márgenes de la cultura burguesa, funcionando en relación dialógica con tal cultura” (96)⁴³. Anti-burgués, situado en los márgenes, confuso, parcial, relativista: el ‘gótico’ parece inicialmente oponerse a los muy absolutos principios burgueses, logocéntricos y teocéntricos imperantes.

Sin embargo, el dialogismo y la complejidad mencionadas por Jackson siembran una duda con respecto a tal posición anti-burguesa. Praz, en el trabajo en el que emparenta casi simbióticamente los conceptos de goticismo y romanticismo, desarrolla la complejidad de la relación de la literatura romántica con el nuevo paradigma: “La raíz del romanticismo como fenómeno moral, como *mal du siècle*, debe buscarse en su transición entre una antigua fe hereditaria derrumbada y una nueva fe, la fe en los nuevos ideales fisiológicos y liberales todavía imperfecta y parcialmente asimilados” (*La carne...* 18). El hecho de que la nueva fe está “todavía imperfecta y parcialmente” asimilada puede hacer que ésta sea percibida como un insatisfactorio sustituto de la antigua fe. Michael Gamer aporta una

⁴² “The gothic romance is fundamentally anti-bourgeois and can only with difficulty be adapted to the needs of the sentimental middle classes.”

⁴³ “Gothic is seen as a reaction to historical events, particularly to the spread of industrialism and urbanisation. It is a complex form situated on the edges of bourgeois culture, functioning in a dialogical relation to that culture.”

perspectiva inquietante en este sentido: el crítico halla en la literatura ‘gótica’ “una nostalgia por estructuras de clase y de género más simples y más jerárquicas” (46)⁴⁴.

La razón de tal nostalgia puede estar relacionada con la culpa “del revolucionario obsesionado por el pasado (paternalista) que se ha esforzado por destruir” y por el “miedo que se apodera del gótico y da origen al tono” predominante de esta literatura: “el miedo de que al destruir los antiguos ideales autoidentitarios impuestos por la Iglesia y el Estado, el Occidente haya posibilitado la irrupción de la penumbra, de la demencia y la desintegración del ser” (Fiedler 129)⁴⁵. Es en este sentido que los críticos sostienen que el tiempo de la literatura ‘gótica’ es el tiempo pasado: enfrentado con las consecuencias de los procesos revolucionarios, lo ‘gótico’ añora un orden anterior.

El tratamiento que la literatura ‘gótica’ le da al villano y el uso que hace de los elementos sobrenaturales ejemplifica esta relación de ambigüedad con respecto a la burguesía. La novela ‘gótica’ parece sentir una irresistible atracción hacia el villano desafiante y revolucionario que retrata en sus páginas, pero sin embargo lo castiga en el desenlace, privilegiando la felicidad burguesa de la doncella y de su héroe salvador. La literatura ‘gótica’ coquetea con el mundo de lo irracional y de lo fantástico: sin embargo, la presencia de lo sobrenatural ayuda a restaurar el orden o tiene una tranquilizadora explicación racional. No es de extrañar, entonces, que “muchas críticas recientes ha[ya] cuestionado las credenciales revolucionarias del Gótico, mostrando cómo éste último tiende a anular las amenazas de terror presentadas por elementos rebeldes” (McEvoy xvi)⁴⁶. Volviendo a *Vathek*, esto se comprueba cuando al final de la novela, el narrador sentencia:

Este fue, éste debe ser, el castigo de las pasiones desenfrenadas y de las acciones atroces; éste será el castigo de la ciega curiosidad, que desea penetrar más allá de los límites que el Creador puso a los conocimientos humanos; de la ambición que, deseando adquirir ciencias reservadas a más

⁴⁴ “Gothic nostalgia for simpler and more hierarchical class and gender structures”

⁴⁵ “The guilt which underlies the gothic and motivates its plots is the guilt of the revolutionary haunted by the (paternal) past which he has been striving to destroy; and the fear that possesses the gothic and motivates its tone is the fear that in destroying the old ego-ideals of Church and State, the West has opened a way for the irruption of darkness: for insanity and the disintegration of the self.”

⁴⁶ Trad mía: “Much recent criticism has challenged the revolutionary credentials of the Gothic, showing how its tendency is to annul the threats of terror posed by unruly elements.”

puras inteligencias, sólo adquiere un insensato orgullo y no ve que el estado del hombre es ser humilde e ignorante (254).

La lección a aprender por el lector es clara. El destino del hombre es aceptar su lugar en el orden divino, y no sucumbir ante “pasiones desenfrenadas” y no llevar a cabo las consecuentes “acciones atroces” que éstas acarrearían. El límite no debe ser cuestionado: los desenlaces de las novelas ‘góticas’ recomiendan encontrar la satisfacción en lo establecido, en lo viejo, y no embarcarse en la búsqueda de un nuevo orden, no desarrollar un gusto por el cambio. La fascinación demostrada hacia el villano que pobló las páginas del desarrollo de la novela es sólo un juego que le permite al lector exorcizar sus temores irracionales y derrotar aquello en él que pueda ser subversivo del orden burgués.

II LA TRASPLANTACIÓN DE LO ‘GÓTICO’ AL CONTINENTE AMERICANO

1. Literatura comparada: conceptos clave y metodología

De los cinco tipos y métodos que Schmeling describe como opciones disponibles en la práctica de la literatura comparada (20-30), esta sección utilizará el primero, tercero y cuarto, que Schmeling llama respectivamente, la comparación monocausal, basada en “*la relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación*” (20)⁴⁷; la ya mencionada analogía de contextos, que investiga el “*trasfondo extraliterario común a diversos miembros de la comparación*” (23); y, por último, el “*punto de vista ahistórico*”, en el cual “*domina un interés estructuralista, en sentido amplio, por el producto literario*” (26).

El primer método descrito por Schmeling es conocido comúnmente como el estudio de las influencias. María Moog-Grünwald complejiza dicho método al proponer pasar “de la investigación de las influencias a la de la recepción” (69) productiva. Moog-Grünwald objeta la simplificación que existe detrás de la noción de que la relación entre dos autores o dos obras pueda ser descrita, de manera reduccionista según su punto de vista, como ‘monocausal’, ‘filial’, ‘genética’ o ‘directa’. La recepción que hace un escritor de una obra literaria no es equiparable a la de un lector: este último recibe la obra pasivamente en el sentido que “lee, oye, ve pero no comunica sus ‘vivencias de recepción’ a la opinión pública” (Id. 82). Los escritores que, “estimulados e influidos por determinadas obras literarias, filosóficas, psicológicas y hasta plásticas, crean una nueva obra de arte” (Ibid.), ejemplifican otra instancia de recepción, la llamada recepción productiva. La recepción productiva contempla, a diferencia de la comparación monocausal de influencias, la posibilidad de que en la nueva obra de arte se “deslind[e]n clara y visiblemente las posiciones críticas, las divergencias, las sustituciones, complementos y supresiones, las modificaciones estilísticas, formales y estilísticas, formales y temáticas que caracterizan la nueva obra” (Id. 83) y la diferencian de la obra anterior. Como plantea Hans-Robert Jauss,

⁴⁷ En ésta, y en las citas subsiguientes en este párrafo, el resaltado es de Schmeling.

citado en el mismo artículo de Moog-Grünewald, es posible que la nueva obra solucione problemas no resueltos en la obra anterior, y plantee, a su vez, nuevos problemas (Id. 74).

Pierre Brunel sostiene en “El hecho comparatista” que, al llevar a cabo un análisis comparatista como el que se requiere al intentar constatar una recepción productiva de un autor en otro, es necesario realizar un estudio detallado de los elementos extranjeros en el texto analizado, entendiendo por extranjeros aquellos elementos que podrían ser interpretados, en este caso, como provenientes del texto original. Brunel propone aplicar tres leyes en la consecución del análisis: la ley de emersión, que determina la naturaleza de la presencia extranjera en la obra ; la ley de flexibilidad, que se relaciona con el grado en el cual el elemento extranjero se flexibiliza o se resiste a ser adaptado a la nueva obra; y finalmente, la ley de irradiación, que intenta identificar qué tan central es dicho elemento. Las tres leyes serán tenidas en cuenta en el momento de extraer conclusiones acerca de la presencia de lo ‘gótico’ como elemento extranjero en los textos americanos a analizar.

El segundo método descrito por Schmeling, el de analogía de contextos, es el que ya se ha utilizado en el primer capítulo para establecer similitudes entre los contextos de surgimiento de la arquitectura gótica y la literatura ‘gótica’ europea, con la única diferencia que este capítulo se centrará exclusivamente en obras literarias y en los contextos socio-históricos americanos que dieron origen a dichas obras.

Finalmente, el tercer método —el ahistórico— consiste en aplicar “una metodología fenomenológica general” a un grupo de textos con el fin de “comprobar comunidades formales y de contenido y diferencias en los textos de diversas literaturas nacionales” (Schmeling 26). Los textos americanos serán en las secciones subsiguientes analizados a través del prisma de los rasgos más característicos de lo ‘gótico’ a fin de constatar la hipótesis de su pertenencia a la tradición ‘gótica’ en la literatura. Este tipo de comparación que describe Schmeling es asimilable al concepto de modulación que propone Brunel. El proceso de modulación en la interpretación de un texto implica privilegiar una clave de lectura en desmedro de otras, y permitir que dicha clave —en este caso la clave ‘gótica’— sugiera interrelaciones con otros textos y que se irradie a los demás elementos del mismo texto.

2. El 'gótico' en América y sus contextos socio-históricos

Pareciera haber consenso entre determinados estudiosos tanto de la literatura estadounidense como de la rioplatense acerca de la presencia y de la importancia de elementos del 'gótico' europeo en dichas literaturas. Fiedler señala con respecto a la literatura estadounidense que tanto los “escritores más serios [de Estados Unidos] como los más cómicos han considerado el modo gótico un medio apropiado para comunicar la verdad acerca de la calidad de [la] vida” (8) de los estadounidenses⁴⁸. El mismo crítico profundiza esta hipótesis cuando manifiesta que “de toda la ficción occidental, [la estadounidense] es la que ha sido más profundamente influida por el gótico, es casi esencialmente gótica” (142)⁴⁹, y cuando asevera que “hasta que el gótico no fuera descubierto, la novela estadounidense sería no podría empezar” y que “mientras viva dicha novela, el gótico no puede morir” (143)⁵⁰.

Cortázar advierte algo similar con respecto a la literatura rioplatense, que según él, “cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente 'gótico' es con frecuencia perceptible” (“Notas...” 105). María Negroni concuerda, ampliando el espectro de la literatura rioplatense a la latinoamericana: “Leo la literatura fantástica de América Latina como una deriva de la literatura gótica,” (*Galería...* 9). En una entrevista posterior, Negroni lleva esta idea más allá de la literatura fantástica:

Leí *Cagliostro*, de Huidobro, *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez y me di cuenta de que los cuentos o relatos latinoamericanos tienen muchos elementos del gótico, que es algo que no había pensado antes. Aparecen muchos motivos repetidos. Están los científicos desmesurados, los artistas,

⁴⁸ “Our most serious as well as our funniest writers have found the gothic mode an apt one for telling the truth about the quality of our life.”

⁴⁹ “Of all the fiction of the West, our own is most deeply influenced by the gothic, is almost essentially a gothic one.”

⁴⁴ “Until the gothic had been discovered, the serious American novel could not begin; and as long as that novel lasts, the gothic cannot die.”

el tema del doble, la relación entre el artista y la creación. (“En la literatura fantástica ...”)

No parece haber, sin embargo, una similar certeza o consenso con respecto a las razones por las cuales escritores tan alejados tanto temporalmente como geográficamente de la literatura ‘gótica’ británica de fines del siglo XVIII encontraron en dicha literatura un medio apropiado a sus necesidades expresivas. Cortázar señala que este fenómeno causa el “desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria” (“Notas...” 105) y acto seguido descarta algunas posibles explicaciones al decir que el

polimorfismo cultural [del Río de la Plata] , derivado de los múltiples aportes inmigratorios, [su] inmensidad geográfica como factor de aislamiento, monotonía y tedio, con el consecuente recurso a lo insólito, a un *anywhere out of the world* literario, no me parecen razones suficientes (Id.106).

“Pero ¿por qué, uno se ve forzado a preguntar, *por qué* ejerce el cuento de terror tanta atracción sobre los estadounidenses?”⁵¹ se cuestiona a su vez Fiedler (143), planteando la paradoja del arraigamiento de “una literatura de oscuridad y del grotesco en una tierra de luz y afirmación”⁵².

Fiedler utiliza una cita de la obra de teatro *La misteriosa madre* de Walpole – “¿Cuál es este pecado secreto, este relato no narrado que el arte no puede extraer ni la penitencia purificar?” (129)⁵³ – para postular su hipótesis de que en el centro de la literatura ‘gótica’ se halla la culpa que siente el revolucionario por haber destruido el pasado asociado con lo paterno; en otras palabras, lo que se halla en el centro de la novela ‘gótica’ es “la culpa del revolucionario que se siente parricida” (Id. 27)⁵⁴. Es esta hipótesis la que quizás permita entender las razones de la atracción que ejerce la literatura ‘gótica’ sobre los escritores americanos.

⁵¹ “But why, one is driven to ask, *why* has the tale of terror so special an appeal to Americans?”

⁵² “ a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation.”

⁵³ ‘What is this secret sin; this untold tale, that art cannot extract, nor penance cleanse?’

⁵⁴ “the guilt of the revolutionist who feels himself a parricide”

La revolución parricida es la que permite que nazcan las jóvenes naciones americanas. “América es la hija de Europa,” dice Héctor A. Murena en su ensayo “Los parricidas: Edgar Allan Poe”, “y necesita asesinarla históricamente para comenzar a vivir” (32-33). En su intento de destronar al padre, América queda hermanada, como el villano ‘gótico’, con el Satanás que Milton retrata en su poema épico. Como dice Murena,

América es el alma europea expulsada del antiquísimo recinto de la historia, desterrada, contemplando su remoto asilo, embargada por una secreta, incesante pregunta sobre las causas de la presunta culpa que motivó el destierro, cayendo, tras la máscara de la vida próspera y saludable, en el pozo de una nostalgia que elige la propia destrucción como medio para redimir la culpa y golpear al mismo tiempo vindicativamente los cimientos de la cerrada casa natal (26).

Las similitudes entre las causas que dan origen a la figura del ángel caído y al continente americano pueden verse en que ambos son producto de un destierro que los arroja fuera de un orden imperante y que los sume en un complejo estado emocional, debatiéndose entre la nostalgia por un lado y el deseo de subvertir ese orden al que ya no pueden pertenecer por el otro. Estas características hacen que la sensibilidad ‘gótica’ sea un medio expresivo apropiado para América: la culpa, la ambivalencia con respecto al pasado y el deseo subversivo son, como hemos visto, fundacionales en la literatura ‘gótica’.

Esta culpa parricida es compartida, en gran medida, por los Estados Unidos y Argentina. El movimiento hacia la independencia argentina, iniciado con la revolución de mayo de 1810 y concluido en la declaración de la independencia en julio de 1816, parece compartir los ideales libertarios del país norteamericano. Sin embargo, tanto los procesos de conquista y colonización como de independencia de cada uno de estos países fueron tan distintos en sus características y en su naturaleza misma que es necesario profundizar sobre el contexto histórico-social que pudo favorecer la trasplatación de la literatura ‘gótica’ en cada uno de ellos.

La descripción hecha por Octavio Paz del contexto que da origen a los Estados Unidos da una indicación de las características constitutivas de dicho país: “los Estados Unidos,” dice Paz, “son hijos de la Reforma y de la Ilustración. Nacieron bajo el signo de la

crítica y de la autocrítica. Y ya se sabe: quien dice crítica, dice cambio” (“México...”, 152-153). El acta de fundación de Estados Unidos “fue una promesa de futuro” (Id 153-154). No sorprendería entonces la presencia de la culpa parricida en una sociedad orientada hacia al cambio, en “una sociedad fundada por los rebeldes, [en la que] los rebeldes y los proscritos pueden ser redimidos en la romántica revuelta general contra el pasado y sus valores” (Kerr 22). Este sentimiento asociado al parricidio independista se exagera por el hecho de que el puritanismo en sí mismo deja también como legado “la patología de la culpa” (Punter 165). Lo que no se evidencia inicialmente en el caso de Estados Unidos, sin embargo, es esa nostálgica ambivalencia con respecto al pasado señalada por Murena y que hemos asociado con anterioridad a la sensibilidad gótica.

Por otro lado, Paz sostiene –en un análisis que se refiere a México, pero que podría ser extendido a todos los países latinoamericanos– que México, por el contrario, es hijo de la Contrarreforma, y por lo tanto, en él es más pronunciado el “rechazo de la crítica y, con ella, de la noción del cambio” (Paz, “México...” 153). Los mexicanos tuvieron “un Estado y una Iglesia antes de ser una nación” (Id.151) y dichas instituciones consolidaron la renuencia al cambio. Un punto de contraste adicional que establece Paz entre Estados Unidos y México es que en el último “la imagen instintiva que los revolucionarios [mexicanos] se hacían de la edad de oro se situaba en el pasado más remoto” (Id 153-154). De todos los elementos que Paz señala acerca de México quizás sea este último el menos generalizable a toda Latinoamérica. Difícilmente podrían todos los países latinoamericanos sostener que su edad de oro se encuentra en el pasado más remoto no habiendo sido todas las culturas prehispánicas de la importancia de las civilizaciones inca, azteca o maya. La edad de oro se encuentra para la mayoría de los países latinoamericanos en un pasado más cercano, en su pasado colonial. Esto explica que los movimientos independistas latinoamericanos no plantearan quiebres abruptos con el régimen colonial anterior y que dicho régimen permaneciera como patrón de relación con el mundo hasta bien entrado el siglo XX. Como señalan Thomas E. Skidmore y Peter H. Smith, los movimientos de independencia en Latinoamérica “no fueron radicales en su mayor parte y ninguno ocasionó cambios cataclísmicos en el orden social” (37). Fue más una oposición a las Reformas Borbónicas “que la influencia del pensamiento ilustrado o el ejemplo de las

colonias inglesas de Norteamérica lo que acabó impulsando a los dominios hispanoamericanos a optar por la independencia” (Id. 38). Quizás el ejemplo más acabado de esto sea el del virreinato del Río de la Plata que crea una junta provisional de gobierno en 1810 cuando Fernando VII abdica en favor de Napoleón Bonaparte y que se propone gobernar en nombre del rey español depuesto. Argentina recién declara su independencia 6 años después, en 1816.

El orden colonial deja en Latinoamérica una matriz de relación con las potencias centrales que permanece más allá de la independencia de los países que la componen. Tulio Halperin Dongui propone, de hecho, en su *Historia contemporánea de América Latina*, recorrer la historia del subcontinente en términos de la evolución y reformulación a través del tiempo de la estructura colonial. El objetivo que persigue es escribir

Una historia de América Latina que pretende hallar la garantía de su unidad y a la vez de su carácter efectivamente histórico al centrarse en el examen del rasgo que domina la historia latinoamericana desde su incorporación a una unidad mundial, cuyo centro está en Europa: la situación colonial. (9)

La gran diferencia, en este sentido, entre Estados Unidos y los países latinoamericanos reside en la falta de apego del primero a su pasado colonial, lo que le permite llevar a cabo el parricidio y llegar a mutar con el tiempo de colonia a potencia neo-colonial. América Latina que, a diferencia de Estados Unidos, no ve su época dorada en el futuro sino que en el pasado, es menos clara en su intención parricida y prolonga en el tiempo un modelo de relación con el mundo que refleja la relación colonia – potencia colonial que tuvo inicialmente en los siglos XVI, XVII y XVIII.

No es por lo tanto en el modelo económico, político y social triunfante en Estados Unidos después de la guerra civil donde se encuentra la conjunción de culpa por un lado, y nostalgia ambivalente con respecto al pasado por el otro, que es propicia para el desarrollo de una sensibilidad ‘gótica’. Es la sociedad derrotada del sur de los Estados Unidos que resulta ser más productivamente receptiva a la sensibilidad ‘gótica’: como dice Elizabeth M. Kerr, “la adaptación de modelos góticos a las escenas sociales existentes, ha demostrado ser más fácil en el Sur que en la mayoría de las otras regiones de los Estados

Unidos” (29). El sur de los Estados Unidos tiene más similitudes con la América Latina que los estados industriales triunfantes del norte. “El Sur fue una sociedad agraria, hostil al Norte urbano y a las malvadas ciudades” (Id. 31); “la ruina sureña es también un símbolo de una legendaria Edad de Oro con poco más de un siglo en el pasado” (Id. 32). Los términos en que Kerr describe la sociedad sureña del siglo XIX ponen en evidencia que el Estados Unidos del que habla Paz en su ensayo “México y Estados Unidos”, el Estados Unidos descrito como aquél que tiene la promesa de futuro como elemento constitutivo, no es el Estados Unidos que identifica a los estados del sur. La sociedad de los estados del sur “fue una sociedad derrotada, nutriendo el mito del pasado (...), con [una] actitud conservadora y nostálgica hacia el pasado” (Id. 31). La derrota en la guerra civil le significó a los estados del sur una adopción, una imposición más bien, de un modelo ajeno que se sobreimpuso al modelo pasado asociado con una edad de oro. El modelo de país sostenido por el norte es industrial y su centro es la ciudad; el modelo del sur era agrario y su unidad económica era la plantación cuya mansión “en su prosperidad, había representado la vida ordenada de una sociedad semi-feudal” (Id.30). En la ruina que sobrevino en el sur posteriormente a la guerra civil, dicha mansión sería, según Kerr, la perfecta contraparte del castillo en ruinas de la ficción ‘gótica’, “simbolizando el colapso del antiguo orden” (Ibid).

El modelo agrario, mientras tanto, se consolidaba como modelo dominante en Argentina, favorecido por una política de libre comercio que facilitaba la exportación de materias primas y la importación de productos industriales, y establecía una relación comercial estrecha con el Reino Unido. El equivalente de la mansión sureña estadounidense en Argentina es la estancia, y su dueño, el aristócrata latifundista, es el mayor beneficiado de esta política agroexportadora librecambista. Dicha política es el elemento constitutivo del “nuevo pacto colonial” de mediados del siglo XIX al que se refiere Halperin Donghi: este “nuevo pacto transforma a Latinoamérica en productora de materias primas para los centros de la nueva economía industrial (...) [y] la hace consumidora de la producción industrial de esas áreas” (214).

El ejercicio monopólico del poder político y económico por parte de la clase estanciera no fue desafiado en Argentina hasta las primeras décadas del siglo XX. El desafío provino mayormente de una burguesía que, si bien disfrutaba de los beneficios de

la economía agroexportadora, reclamaba mayor participación en la esfera política. El resultado de este reclamo en Argentina y de otros similares en Latinoamérica fue que “las elites (...) permitieron una reforma política que posibilitó a los miembros de los sectores medios acercarse al poder. La idea era conseguir la lealtad de los sectores medios para fortalecer de este modo la estructura de control y poder de la elite” (Skidmore y Smith 60-61). Los intereses económicos de las clases medias no diferían esencialmente de los de la elite, con lo cual no fue difícil la captación y asimilación de dichas clases al sistema económico y social imperante. La ley de sufragio universal de 1911 permitió a los hombres provenientes de la clase media ejercer su voto y allanó el camino para la asunción a la presidencia del candidato radical, Hipólito Yrigoyen, en 1916. A pesar de que sus intereses no se habían visto afectados de manera sustancial, las clases dominantes sintieron el impacto de esta primera ampliación del poder político. A partir del crecimiento de las “ciudades burguesas” en Argentina y en el resto de Latinoamérica, “quedó relegado a la vida provinciana el pasado colonial y patricio, del que sólo de vez en cuando volvía el perfume hacia las grandes capitales para alimentar la nostalgia de la paz perdida” (Romero 249). Las clases medias son consideradas “advenedizas” (Ibid.) y se instala “una imagen nostálgica del pasado” entre las clases altas “que se sentían a disgusto en la patria nueva y en las ciudades que se transformaban” (Id.263).

El segundo reclamo de inclusión política se produjo algunas décadas después y provino de los sectores populares, compuestos en gran medida por inmigrantes. Este movimiento popular implicó consecuencias más profundas que las que trajo aparejadas la inclusión de la burguesía. El gobierno de Juan Domingo Perón planteó no sólo la ampliación del poder político sino que también cuestionó el modelo liberal agroexportador. Perón implementó una política de sustitución de importaciones que dio un fuerte impulso a la industria nacional y que fue en desmedro de los intereses de la clase latifundista. Skidmore sostiene, con respecto a la política económica y social del primer gobierno del Perón:

Los trabajadores urbanos argentinos experimentaron una mejora pronunciada en su nivel de vida. Los perdedores de este drama populista fueron los propietarios del capital, de forma especial los terratenientes, ya

que el monopolio del comercio gubernamental (IAPI) compraba la mayoría de sus productos a bajos precios fijos (101).

El sentimiento de pérdida y de nostalgia en las clases altas lógicamente se agudizó. Es este momento de la historia argentina al que se refiere Manuel Mujica Lainez cuando dice que “fue una época difícil de [Argentina], el primer gobierno de Perón” (“Entrevista”). Su familia, “familia de ilustre imagen entroncada con los notables de la Argentina e incluso con el fundador de Buenos Aires, (...) familia de ricos terratenientes que poseían grandes cantidades de campos” (Ibid), fue una de esas familias “que perdieron y que perdieron y que perdieron” (Ibid) durante el gobierno de Perón. Mujica Lainez retrata el sentimiento que tuvo la aristocracia al ser desplazada del centro de la actividad política y económica del país cuando dice que “habíamos perdido nuestra ciudad, nuestra vida, nuestro modo de vivir en esa época” (Ibid). José Luis Romero, refiriéndose a este fenómeno y a fenómenos similares que se dan en otros países latinoamericanos, señala que “el centro del ataque del nuevo grupo era el sistema de normas vigentes, al que ignoró primero y desafió después” (334). Era lógico entonces que las clases acomodadas sintieran que su ciudad y su país habían sido “tomados”, y que, a diferencia de su reacción frente al reclamo burgués, vieran a los grupos populares “no sólo como advenedizos sino como enemigos” (Romero 334). La descripción que hace Mujica Lainez del efecto que tuvo el gobierno peronista en las clases dominantes habla de un cambio de paradigma de las relaciones entre argentinos y entre el país y el exterior. La ciudad y el país no eran ya patricios; ni siquiera eran burgueses: eran una ciudad y un país masificado⁵⁵.

Las similitudes entre los contextos que dan origen al ‘gótico’ sureño estadounidense y al ‘gótico’ rioplatense respectivamente son demasiado sugerentes como para ser pasadas por alto: son sociedades rurales que se ven súbita y agresivamente regidas por un proyecto urbano y de modernización industrial que les fue impuesto y que tienen su mirada puesta más nostálgicamente en el pasado que en la promesa incierta –y quizás inexistente– del futuro. Como asevera Lois Parkinson Zamora, “la modernidad llegó tarde al sur, como a la

⁵⁵ Utilizo aquí las descripciones que hace Romero de la evolución de las ciudades latinoamericanas.

América Latina, y en ambos casos irrumpió violentamente en las sociedades agrarias con estructuras sociales feudales” (158). Es por ello que

gran parte de la literatura de la América Latina y del sur de los Estados Unidos es producto de sociedades tradicionales en donde las propias tradiciones fueron interrumpidas. Acaso por esa razón, a menudo el pasado se representa como una obsesión y una trampa para quienes intentan recuperar sus formas en palabras (Ibid).

Según la crítica estadounidense, el hecho de estar atrapados en esta obsesión por el pasado hace que las literaturas de ambas regiones estén atravesadas por una visión apocalíptica y por elementos grotescos y mágicos que se oponen a la moderna “impersonalidad urbana” (Id .160).

3. Las características de la literatura ‘gótica’ americana

El modo ‘gótico’, a diferencia del modelo modernista o racionalista, no fue adoptado ni impuesto, si no que fue adaptado, tanto con respecto a lo geográfico como a lo temporal, al contexto del continente americano del siglo XIX o XX. Todos los críticos mencionados en el presente trabajo coinciden en señalar que, en la adaptación que se hace en América del género ‘gótico’, se da un distanciamiento de los aspectos más literales de sus características europeas y se resignifica lo ‘gótico’ de maneras más simbólicas.

Uno de los rasgos del ‘gótico’ europeo que experimenta mayores adaptaciones es el escenario. El escritor estadounidense reinterpreta el locus ‘gótico’ “*simbólicamente*, su maquinaria y escenografía traducida en metáforas de un terror psicológico, social y metafísico” (Fiedler 28)⁵⁶. Cortázar concuerda al apuntar que “lo mejor del legado gótico se manifiesta en nuestro tiempo dentro de una general desinfección de su escenografía escueta, de un rechazo irónico de todos los ‘gimmicks’ y los ‘props’ de los que se valían Walpole, Le Fanu y los otros grandes narradores góticos” (“Notas...”111). Punter expresa

⁵⁶ “It is the gothic form that has been most fruitful in the hands of our best writers: the gothic *symbolically* understood, its machinery and décor translated into metaphors for a terror psychological, social and metaphysical”

también que el nuevo ‘gótico’ estadounidense se ocupa “de paisajes mentales, de escenarios que son distorsionados por la presión de las obsesiones psicológicas de los personajes principales” (3)⁵⁷ .

En cuanto a aspectos relacionados con estrategias narrativas, el uso de la narración en primera persona se vuelve más sofisticado. Kerr relaciona el ‘gótico’ moderno con una literatura de experimentación técnica: “con una base de desplazamiento realista que disimula la estructura gótica bajo la representación de la sociedad moderna,” dice, “se emplean todas las estrategias de punto de vista, discontinuidad, inversión irónica, exageración y parodia para dar un nuevo significado a viejas fórmulas”(33).

Las razones por las cuales estas adaptaciones fueron consideradas necesarias son manifestadas muy clara y simplemente tanto por Cortázar como por Fiedler, y tienen que ver con una mayor sofisticación tanto del productor de los textos ‘góticos’ modernos como de sus receptores: “los escritores y lectores rioplatenses hemos buscado lo gótico en su nivel más exigente de imaginación y escritura” dice Cortázar; “recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente” (“Notas...” 117-118). Los novelistas estadounidenses se vieron, dice Fiedler, ante el desafío de “proyectar sus conflictos de manera tal de que contuvieran todo el oscuro horror del romance gótico, pero sin dejar de ser aceptable para el lector refinado, sin dejar de ser aceptable en primer lugar para los mismos escritores” (28)⁵⁸. Esta negación a imitar el ‘gótico’ exteriormente, y este esfuerzo por no ofender al lector refinado y exigente quizás se relacione con lo postulado por Kerr en el sentido de que habría en el ‘gótico’ moderno un movimiento hacia el ‘gótico’ negro, “en [el] cual (...) las perversiones y aberraciones sexuales y los horrores psíquicos no son exorcizados” (12), en el cual no hay final feliz ni triunfo de la virtud. “En el romance gótico blanco, el cual incluye a la mayor parte del gótico popular,” en cambio, “el mal es exorcizado por el triunfo de la bondad, esperado confidencialmente⁵⁹ por el lector experimentado” (Id.18). El escritor ‘gótico’ americano se inclina entonces por el ‘gótico’

⁵⁷ “This ‘New American Gothic’ is said to deal in landscapes of the mind, settings which are distorted by the pressure of the principal characters’ psychological obsessions.”

⁵⁸ “A recurrent problem of our fiction has been the need of our novelists to find a mode of projecting their conflicts which would contain all the dusky horror of gothic romance and yet be palatable to discriminating readers, palatable first of all to themselves.”

⁵⁹ [sic] Probablemente debiera decir “confiadamente” (“confidently”) o “íntimamente” (“secretly”)

negro, que se ajusta más acabadamente tanto a las exigencias del público lector moderno como a sus propias exigencias como escritor.

El estudio de la manera en que los motivos centrales de la literatura ‘gótica’ europea se transformaron en el suelo americano se llevará a cabo a través de un análisis comparativo de textos estadounidenses y argentinos agrupados según el motivo ‘gótico’ preponderante en ellos. El rasgo elegido en cada caso no agota las posibilidades de interpretación y de discusión que ofrecen los textos desde el punto de vista de lo ‘gótico’, pero es suficientemente central como para informar la lectura del texto completo.

De esta manera, se analizará la transformación del ‘locus’ gótico a partir de la discusión de las características que asume el escenario en los textos “La caída de la casa Usher” de Edgar Allan Poe⁶⁰ y “Casa tomada” de Julio Cortázar⁶¹. La forma que toma el villano ‘gótico’ en los textos americanos se estudiará en los textos “Una rosa para Emily” y “Setiembre seco” de William Faulkner⁶² y “El ilustre amor” de Manuel Mujica Láinez⁶³. El motivo de “la doncella en apuros” se analizará a través de la obra poética de Emily Dickinson⁶⁴ y de Alejandra Pizarnik⁶⁵. Finalmente, se estudiarán las características que asume la presencia de lo sobrenatural en los textos ‘góticos’ americanos a partir del análisis del motivo del ‘doble’ en los cuentos “William Wilson” de Edgar Allan Poe y “El decurión” de Abelardo Castillo⁶⁶.

(i) El locus ‘gótico’ americano

El escenario ‘gótico’ es un elemento de la literatura ‘gótica’ que el autor americano necesariamente debió adaptar a la realidad de su continente. El continente americano no posee castillos medievales; por lo tanto, la literatura ‘gótica’ americana reduce el castillo

⁶⁰ Edgar Allan Poe, escritor estadounidense, 1809-1849. Fecha de publicación de “The Fall of the House of Usher”: 1839. Fecha de publicación de “William Wilson”: 1839.

⁶¹ Julio Cortázar, escritor argentino, 1914-1984. Fecha de publicación de “Casa tomada”: 1946.

⁶² William Faulkner, escritor estadounidense, 1897-1962. Fecha de publicación de “A Rose for Emily”: 1930. Fecha de publicación de “Dry September”: 1931.

⁶³ Manuel Mujica Láinez, escritor argentino, 1910-1984. Fecha de publicación de “El ilustre amor”: 1951.

⁶⁴ Emily Dickinson, poeta estadounidense, 1830-1886. Sus poemas fueron publicados póstumamente.

⁶⁵ Alejandra Pizarnik, poeta argentina, 1936-1972. Obra poética y fechas de publicación: “La tierra más ajena”: 1955. “La última inocencia”: 1956. “Las aventuras perdidas”: 1958. “Árbol de Diana”: 1962. “Los trabajos y las noches”: 1965. “Extracción de la piedra de locura”: 1968. “El infierno musical”: 1971. “Textos de sombra y últimos poemas”: publicación póstuma en el año 1982.

⁶⁶ Abelardo Castillo, escritor argentino, 1935-. Fecha de publicación de “El decurión”: 1992.

medieval gótico a sus rasgos esenciales e intenta encontrar un equivalente vernáculo. Lo más cercano que halla es la mansión aristocrática en decadencia, con vestigios de un pasado de esplendor. La “mansión de melancolía” (Poe, “La caída...” 318) de la familia Usher reúne esas características: posee “una excesiva antigüedad” (Id. 320), presenta “indicio[s] de ruina general” y revela, “al ojo de un observador minucioso (...) una fisura apenas perceptible que (...) se abría camino pared abajo (...) hasta perderse en las sombrías aguas del estanque” (Ibid).

La casa de “Casa tomada” es “espaciosa y antigua” (Cortázar, “Casa...” 107) y está ubicada en la calle Rodríguez Peña en la Recoleta. La casa en sí, a diferencia de la casa en el cuento de Poe, no presenta señales de deterioro, pero el hecho de que vivan en ella sólo dos hermanos, cuando podrían “vivir ocho personas sin estorbarse” y de que el narrador y su hermana sean “necesaria clausura de la genealogía asentada por [sus] bisabuelos” (Ibid), habla de un pasado de mayor esplendor de la familia a la que la casa pertenece. La “casa tomada” está firmemente anclada en un tiempo pasado con otros códigos de conducta: el narrador señala que casas como ésta “hoy (...) sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales” (Ibid), y que es distinta a “un departamento de los que se edifican ahora, apenas para moverse” (Ibid). El hincapié que se hace en el presente en ambas citas indica la disyunción entre la casa y el contexto del presente narrativo del cuento: la casa fue construida en un contexto aristocrático, y era parte de una ciudad de Buenos Aires que respondía a la caracterización que Romero haría de la ciudad patricia. El Buenos Aires del presente narrativo es una ciudad masificada, y los códigos de construcción responden a otras necesidades. La perspectiva futura de la casa, por lo tanto, no es alentadora: probablemente, después de la muerte de los hermanos, “vagos y esquivos primos (...) la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos” (Ibid).

Ambas casas se caracterizan por ser misteriosas, y lo son de una manera muy distinta a la que lo son, por ejemplo, el castillo del conde de Villefort en *Los misterios de Udolfo* o el castillo de *El castillo de Otranto*. En estos dos últimos casos, como se recordará, el misterio que envuelve a los castillos es finalmente resuelto: en la novela de Radcliffe, lo aparentemente sobrenatural –la misteriosa desaparición de Ludovico en el castillo– es explicado racionalmente y por lo tanto pertenece al ámbito de lo que Todorov

describe como “extraño”; en la novela de Walpole, se confirma efectivamente la presencia de lo sobrenatural, y por lo tanto, inscribe al cuento en el mundo de lo sobrenatural aceptado o lo “maravilloso”.

En el caso de estos cuentos de Poe y de Cortázar, se plantea un misterio en torno a la casa que “al no poder ser esclarecid[o], reconoce la ambigüedad básica del mundo moderno y establece la multiplicidad de la lectura virtual como base de su explicación, incluyendo lo alegórico, psicológico y automático como ingredientes posibles de la fantasticidad” (Silva-Caceres 44). La multiplicidad de explicaciones y la naturaleza polisémica del símbolo de la casa en ambos cuentos sumen al lector en una profunda vacilación en cuanto a la posible interpretación de los hechos; la indefinición e indeterminación resultantes ubican a ambos textos en lo que Todorov llamaría “fantástico”. La casa de Usher presenta al narrador un “misterio insoluble” (318). Inútil es preguntarse “qué era lo que así [lo] desalentaba en la contemplación de la Casa Usher” (Ibid). Lo más que puede hacer el narrador es describir el efecto de la casa en él, y afirmar que emana de ella “una atmósfera sin afinidad con el aire del cielo” (320). La casa del cuento de Cortázar es descrita como “profunda y silenciosa” (107) y está dividida en dos por una “maciza puerta de roble” (108) que actúa como un umbral que separa el lado de la casa en el que viven los dos hermanos del “otro lado de la casa” (Ibid). Es de este otro lado de la casa de donde provienen los ruidos que anuncian la toma de la casa por una tercera persona plural que nunca es definida o identificada.

La función del escenario en estos cuentos, como en el caso del ‘gótico’ europeo, se encuentra relacionada con generar una atmósfera de misterio y miedo. Sin embargo, dicha atmósfera no es la misma que genera la novela ‘gótica’ europea: en esta última, el castillo, convento o monasterio gótico generaba el terror asociado con lo sublime al que se refería Radcliffe. En estos dos cuentos americanos, el sentimiento que generan las casas se corresponde más a lo que Radcliffe describe como “horror”. El horror, según Fred Botting, se diferencia del terror en que, lejos de traer aparejada una conexión con lo sublime, deja al individuo sumido en la más profunda parálisis e impotencia; no se suscita tanto por un objeto externo amenazante, sino que se relaciona con lo prohibido; por último, tiene un origen que es imposible de determinar y diluye las fronteras entre lo subjetivo y lo objetivo,

entre el mundo interno del personaje y el externo, dejando al sujeto en estado de confusión (185).

El narrador de Poe refuta explícitamente cualquier conexión entre la casa Usher y el terror: al contemplar la mansión, el narrador siente “una frialdad, un abatimiento, un malestar del corazón, una irremediable tristeza mental que *ningún acicate de la imaginación podía desviar hacia forma alguna de lo sublime*⁶⁷” (318). El sentimiento que la casa Usher despierta en él está más relacionado con la indefinición y la confusión del horror que con la experiencia sublime. En “Casa tomada”, no existe aparentemente ni incertidumbre ni confusión entre los hermanos con respecto a la amenaza que se cierne sobre ellos, pero sí es evidente el sentimiento de impotencia del narrador. Sea cual fuere la causa de temor en los hermanos, lo cierto es que no tiene como consecuencia una expansión de sus almas ni un despertar de las facultades a un estadio superior (Radcliffe, “On the Supernatural...”), como se esperaría del terror radcliffeano. Por el contrario, los hermanos son espectadores pasivos de cómo su mundo se contrae. Se resignan con impotencia a no contar con elementos que consideraban importantes como los libros de literatura francesa, las carpetas, las pantuflas, el dinero. La parálisis –y resignación– de los personajes llega a tal punto que “poco a poco [empezaban] a no pensar” y se conformaban convenciéndose de que “se puede vivir sin pensar” (110).

En ambos cuentos, existe la sospecha en el lector de que el origen del peligro que amenaza a los hermanos está relacionado con lo prohibido y lo tabú, características asociadas por Botting a lo horroroso. Se sugiere en ambos textos que el vínculo que une a ambos hermanos podría ser incestuoso. El incesto parece ser, de hecho, un elemento constitutivo de toda la familia Usher: “la estirpe de los Usher, siempre venerable, no había producido, en ningún período, una rama duradera; (...) toda la familia se limitaba a la línea de descendencia directa y siempre, con insignificantes y transitorias variaciones, había sido así” (319). En “Casa tomada”, los dos personajes constituyen un “simple y silencioso matrimonio de hermanos” (107).

La última característica del horror que se cumple en ambos cuentos es lo difuso del límite entre el mundo psicológico interno de los personajes y el mundo externo de la casa.

⁶⁷ Énfasis mío.

En “La caída de la casa Usher”, la fusión entre la casa y la familia es tal que “el extraño y equívoco nombre de Casa Usher (...) parecía incluir (...) la familia y la mansión familiar” (319). El aspecto de la casa refleja la fisonomía de Roderick Usher; “las ventanas como ojos vacíos” (317) sugieren inicialmente lo que se confirmará posteriormente: que hay “un perfecto acuerdo del carácter de la propiedad con el que distinguía a sus habitantes” (319). El mismo Roderick expresa su hipótesis acerca del pernicioso efecto que “la simple forma y material de la casa familiar habían ejercido sobre su espíritu (...) [,] sobre la moral de su existencia” (325). En “Casa tomada”, la influencia que ejerce la casa sobre los personajes es puesta de manifiesto cuando el narrador dice que “a veces llega[ron] a creer que era [la casa] la que no [les] dejó casar[se]” (107) con sus respectivos pretendientes.

El análisis del locus ‘gótico’ de estos cuentos verifica así lo postulado por Cortázar con respecto a la negativa del escritor ‘gótico’ americano de imitar ingenuamente los ‘gimmicks’ de la literatura ‘gótica’ del siglo XVIII. La mansión ‘gótica’ en la literatura americana deja de ser simple trasfondo misterioso que exagera los miedos primarios de los personajes y pasa a ser un personaje más de los relatos, un personaje que actúa de manera indescifrablemente misteriosa sobre la voluntad y el destino de los otros personajes. El carácter sobrenatural del escenario no es explicado, los relatos no ofrecen la justificación racional que concluía la novela ‘gótica blanca’ y el misterio se hunde o queda bien encerrado en algún repositorio del subconsciente del lector.

(ii) El villano ‘gótico’ en América

William Faulkner, en los cuentos “Una rosa para Emily” y “Septiembre seco”, y Manuel Mujica Láinez, en “El ilustre amor”, hacen con la figura del villano ‘gótico’ lo mismo que Poe y Cortázar hacen en los cuentos analizados en el apartado anterior con el locus ‘gótico’: reducen el motivo respectivo a ciertos rasgos esenciales, transfieren dichos rasgos a un contexto histórico-social distinto y transforman los demás rasgos para dotar a la figura de mayor complejidad. Los rasgos que Faulkner y Mujica Láinez retienen del villano ‘gótico’ europeo son su pertenencia a una clase social privilegiada, su desafío a lo establecido, su perseverancia en tal desafío y el halo de misterio que lo rodea. La manera en que ambos escritores resignifican y transforman al villano es haciendo hincapié en el hecho

de que antes de ser victimario, el villano fue víctima, cuestionando la inexorabilidad del castigo final al que la novela europea condenaba al personaje y, fundamentalmente, revirtiendo la ecuación del perseguidor y el perseguido que planteaba el ‘gótico’ europeo: el villano ‘gótico’ será un personaje femenino y su víctima, encerrada en un cuarto, en un auto o en un féretro, será un hombre.

Los tres personajes femeninos de los cuentos a analizar en esta sección son miembros de una clase social que goza de ciertos privilegios en el contexto histórico-social del que participan. Emily Grierson, personaje principal de “Una rosa para Emily”, cuya casa está asentada en la calle “que un tiempo fuera [la] calle más distinguida” (127), es considerada como perteneciente a ese grupo “de representantes de aquellos augustos nombres” (Ibid.) que sobresalieron en la historia del pueblo, y que todavía sobresalen en el cementerio junto a las tumbas anónimas de los soldados de ambos bandos que habían perecido en la batalla de Jefferson. Minnie Cooper, personaje central en “Septiembre seco”, “era de familia acomodada – no de las mejores de Jefferson, pero bastante buena” (197). Magdalena, la protagonista de “El ilustre amor”, vive en “el caserón paterno” que se encuentra nada menos que en “la Plaza Mayor” (165) de Buenos Aires – actual Plaza de Mayo.

La rígida estructura jerárquica de las sociedades en las que transcurre la acción no es menos central al desarrollo de la trama en el ‘gótico’ americano de lo que era en la ficción ‘gótica’ inglesa. El hecho de pertenecer a una familia aristocrática sureña –por más alicaída que estuviera– es lo que le permite a Emily estar exenta de pagar impuestos. También le permite comprar el veneno para envenenar a Homer Barron. El diálogo entre Emily y el boticario ejemplifica la rigidez y estratificación de la sociedad sureña: el boticario tiene nulas posibilidades de enfrentarse a quien considera su superior socialmente. Emily interrumpe de manera autoritaria cada una de sus oraciones. Cuando finalmente decide comprar arsénico, el boticario le recuerda que “la ley exige que diga para qué va a usarlo”. Emily “se limit[a] a clavarle la mirada, con la cabeza echada hacia atrás para mirarlo a los ojos, hasta que él desv[ía] los suyos, [va] a buscar el arsénico y lo env[uelve]”. Emily de esta manera lo fuerza a mentir por ella, ya que el boticario, con el fin de no desobedecer la ley, escribe en la caja la “inscripción: ‘Para ratas’” (133).

En el caso de Magdalena, su estatus social le permite poner en escena la mentira que la reivindica ante la sociedad criolla. A diferencia de los “esclavos [que] se han puesto de hinojos junto a la ventana” (163), Magdalena se une al séquito que acompaña el ataúd del fallecido virrey. Es probablemente su pertenencia a una familia de clase social alta –familia en la cual las cuatro hermanas de Magdalena están casadas con hombres “que desempeñan cargos en el gobierno de la ciudad” (Ibid.) y por lo tanto forman parte del séquito– que le permite llevar a cabo el ardid de hacer creer a la ciudad que ella ha sido la amante del virrey, y así “desliza[rse] quedamente entre los oidores y los cónsules” sin que “nadie se atrev[a] a protestar por el atentado contra las jerarquías” (164). Minnie se reivindica de manera similar aprovechando las ventajas que le da el ser blanca para acusar injustamente a un hombre negro de propasarse con ella y así recuperar algo del prestigio y de la atención perdidos.

Pero más allá del poder que detentan sobre miembros socialmente inferiores de la comunidad, estos tres personajes femeninos son fundamentalmente víctimas del entorno social del que participan. Dicho entorno no es menos salvaje que aquél que según Ruskin fue fuente de inspiración de la arquitectura gótica. El salvajismo del contexto es, en estos cuentos, un salvajismo social. Kerr sugiere que el contexto sureño en el que transcurre la ficción faulkneriana fue particularmente salvaje para la sexualidad de la mujer de clase alta. Siguiendo a Fiedler, Kerr sostiene que

las tres décadas asexuales descritas por Fiedler, de 1860 a 1890, contribuyeron al culto de la virgen blanca (...) La imagen de la mujer como tentadora se convirtió en lo contrario de la imagen de la mujer como redentora. Fiedler en *Love and Death* resume esta dualidad diciendo que debajo del lado de la adoración estaba el ‘temor y el desprecio’: las mujeres fueron diosas o zorras. El efecto del culto de la virgen blanca fue el de inhibir la sexualidad sana en las mujeres blancas de la clase superior y volverlas frías física o psicológicamente (30).

Las sociedades de Jefferson y Buenos Aires tienen por cierto este efecto –el de inhibir la sexualidad sana– en las tres mujeres blancas de clase superior que son centrales en los cuentos aquí analizados. “La auto-estima y orgullo de la aristocracia que buscaban la imagen del yo en el amado” (Id. 31) hace que los Grierson, la familia de Emily, “se

considera[ran] quizá demasiado superiores para lo que en realidad eran” y que por lo tanto hallaran que “ningún joven era bastante bueno para Miss Emily” (“Una rosa” 131). Lo que termina de alejar a Emily de una sexualidad sana es su padre quien, en el cuadro imaginado por el pueblo como símbolo de la relación entre padre e hija, está “en primer plano, dándole la espalda [a Emily] y con un látigo en la mano” (Ibid.). Seguramente en su intención de evitar que, en la dualidad diosa o zorra, Emily se acercara a la segunda, el padre había alejado a Emily “de todos los jóvenes que [él mismo] había ahuyentado” (Ibid.). Emily aprende la lección a la perfección: cuando el padre muere, no encuentra otra alternativa “que aferrarse a aquello que la había despojado” (Ibid.), es decir, al cuerpo muerto de su padre, negándole al pueblo que éste había muerto. Este aferrarse al cuerpo muerto de su padre es lo que anticipa la satisfacción necrofílica que Emily obtiene del cuerpo muerto de Homer Barron, dato que se revela al final del cuento.

El caso de Minnie Cooper es algo distinto. Ella era una mujer de una buena familia, pero no de las mejores. La salvaje rigidez social inhibe la sexualidad sana de Minnie de una manera distinta: Minnie goza de cierta popularidad siendo joven, cuando “sus contemporáneos eran bastante jóvenes como para no tener conciencia de clase” (198). A medida que pasa el tiempo, los hombres de los cuales ella había sido objeto de atención “emp[iezan] a conocer el placer del esnobismo” y así es como Minnie ve cómo “las muchachas con quienes se había criado [se] casa[n], forma[n] hogar, t[ienen] hijos pero [a ella] ningún hombre la cortejó asiduamente hasta que los hijos de las otras muchachas la llamaron ‘tía’ durante varios años” (Ibid.). Es así como Minnie termina siendo condenada a pergeñar la mentira de haber sido violada por Willy Mayes, un hombre negro, con el fin de apelar a lo que el sur consideraría otro ejemplo de sexualidad no sana –la miscegenación–, para recuperar algo del terreno perdido en la sociedad de Jefferson a través del escándalo.

Similar es el caso de Magdalena, quien también recurre al escándalo a través de la mentira acerca su supuesto amorío con el virrey para vindicarse frente a sus hermanas y frente a tantas mujeres como ellas que “le hicieron sentir, con mil ilusiones agrias, su superioridad de mujeres casadas, fecundas” siendo ella “la hembra seca, reseca, vieja a los cuarenta años, sin vida, sin nada, que jamás salía del caserón paterno de la Plaza Mayor” (165). La insistencia en la pertenencia de Magdalena al caserón paterno la emparenta con

Emily. Si bien las razones de la sequedad de Magdalena no son explicadas en el cuento, se podría conjeturar por la repetida asociación de Magdalena con la casa paterna, en la que se encuentra “enclaustrada” (164), que su soltería se debe a la represión a la que ha sido sometida por su padre siendo la mayor de las hermanas.

Las tres mujeres cumplen así el rol de víctimas que deben ser sacrificadas para que alguien más –sus padres, la sociedad, sus hermanas– pueda encontrar su propia vida satisfactoria. En el caso de “Una rosa para Emily”, esto se pone de manifiesto en la voz narrativa que, a través de una primera persona plural, parece representar el sentir de todo Jefferson. Emily le da a la gente de Jefferson la posibilidad “de compadecerse de ella” (130), y de decir o pensar recurrentemente durante el cuento una y otra vez “Pobre Emily”. En “Setiembre seco”, así como los hombres empiezan a conocer el placer sádico del esnobismo, las mujeres empiezan a disfrutar “de la represalia” (198) hacia la mujer que de más joven había atraído la atención de los hombres. En algún momento del palidecimiento de Minnie, ellas, ellos, “todos empezaron a decir: ‘Pobre Minnie’” (198). Algunos ni siquiera se compadecen de ella y prefieren ignorarla completamente: éste es el caso de “los hombres sentados, inactivos, [que] ni siquiera la seguían ya con la mirada” (199). Magdalena, por su parte, como ya ha sido señalado, representa esa mujer seca que hace que la mujer fecunda valore su fecundidad.

Las constantes referencias en los tres cuentos a la mirada atenta y al consecuente chismorreo de parte del pueblo con respecto a las tres mujeres evidencia el nivel de victimización al que se las somete. “Los cuchicheos” con respecto a Emily, cuchicheos que se escuchan “detrás de las manos; crujidos de seda, de raso que se estira detrás de las persianas cerradas, al sol de las tardes de domingo” (132); los comentarios de los vecinos a Minnie, quienes le hablaban del cajero de banco que había sido la única relación de Minnie en su madurez y que la había dejado para irse a un banco de Memphis, “de su buen aspecto, y de que habían oído que prosperaba en la ciudad” (198); “los bisbiseos hipócritas, en el rumor de los largos rosarios” (164) acerca de Magdalena; todos ellos hablan del rol de víctimas sacrificiales que cumplen estos tres personajes femeninos.

Sin embargo, esta mirada atenta y estos constantes bisbiseos son los que Emily, Minnie y Magdalena utilizan para revertir su situación de víctimas y convertirse en

victoriosas, en victimarias. Se convierten así en versiones ‘gótico-americanas’ de Carathis y la priora de *El monje*, con la salvedad de que los tres personajes americanos logran despertar algún nivel de compasión en el lector. La manera en que revierten en cierta medida la situación a la que estaban sometidas puede suscitar el respeto de los lectores y hasta de los mismos autores, quienes pueden llegar a ofrecer “una rosa para Emily” y por qué no también para Minnie y para Magdalena.

El triunfo de Emily ocurre, por ejemplo, cuando “venció, decididamente” a las autoridades que querían forzarla a pagar impuestos, “como había vencido a los padres de ellos diez años antes en el asunto del olor” (129) proveniente de su casa. Emily, a partir de circunstancias como ésta y como la del boticario, pasa a ser vista como “un erguido torso inmóvil como el de un ídolo” (130), “como el torso de un ídolo en el nicho” (136). Emily, quien había sido compadecida, es considerada finalmente “querida, inevitable, impenetrable, tranquila y perversa” (Ibid.). Su cabello “color hierro” (135) –el mismo cabello que va a ser encontrado junto al cuerpo muerto de su amante, símbolo de victoria frente a la sociedad, frente al abandono del amante, frente a la muerte misma– parece ser la manifestación más clara de la resistencia y fortaleza de este personaje.

Magdalena también, a partir de la situación que genera a raíz de su mentira, despierta “un indefinible respeto hacia quien tan cerca estuvo del amo” (165). Ahora “hermanas y cuñados la temen y la admiran” (166). Como si fuera su intención hacer una alusión intertextual directa al cuento de Faulkner, Mujica Láinez utiliza las mismas palabras para describir a Magdalena al final del cuento que las que el escritor estadounidense utilizara para su personaje. “Magdalena atraviesa el zaguán de su casa, *erguida*, triunfante” (166) y será, “hasta el fin de sus días (...) un *ídolo* fascinador, como un objeto raro, precioso, casi legendario” (Ibid.)⁶⁸.

Así como Emily y Magdalena transforman la mirada de la sociedad desde la compasión o el desprecio a la admiración y el respeto, Minnie logra, por medio de la falsa acusación a Willy Mayes, que los hombres que ya no la miraban “siguier[a]n con los ojos el movimiento de sus caderas y piernas” (204). Las voces cuchicheantes que la compadecían son “súbitamente calladas, deferentes, protectoras” (Ibid.). Como símbolo de victoria final,

⁶⁸ Resaltado mío, en ambos casos (“*erguida*”, “*ídolo*”).

se empieza a insinuar de a poco en Minnie la risa, aquella risa del que ríe último, la risa que derrota al chismorreo. En el cine, intenta “contener la risa para no derrocharla tan rápido y tan pronto” (Ibid.), como si quisiera poder saborear su victoria. Finalmente empieza a reír “en un tono alto, sostenido”, con una “risa [que] brotaba de nuevo y [con una] voz [que] se elevaba estridente” (205).

Faulkner y Mujica Láinez parecerían confirmar de esta manera, en estos tres cuentos, lo postulado tanto por Fiedler como por Cortázar acerca de la resignificación de lo ‘gótico’ en el continente americano. Transformando la figura tradicional de la doncella perseguida del ‘gótico’ inglés, Faulkner y Mujica Láinez crean tres personajes femeninos que revierten los términos del perseguidor y la perseguida. Emily se convierte en una perseguidora que logra apropiarse del objeto de persecución de manera definitiva. Minnie logra ser una víctima de violación que saca provecho del acto de violación – acto que por otro lado, nunca ocurrió. Magdalena logra que, por una vez, sea un hombre –y un virrey entre todos los hombres– el que sea preso de su silencio, el que se quede sin voz, y que sea el llanto de una mujer que hable por él.

La génesis de esta resignificación ocurre, irónicamente, en el lugar al que tradicionalmente la literatura ‘gótica’ condenaba a las doncellas perseguidas, aquellos “lugares cerrados que representa[ban] retiro y asilo o prisión o ambos” (Kerr 26). Estos lugares cerrados –la habitación nupcial-funeraria de Emily, el lugar privado de la supuesta violación de Minnie, el caserón paterno en el que está enclaustrada Magdalena– son los lugares que encierran el secreto de estas mujeres, el secreto que les da poder y las convierte como hemos visto de víctimas en victimarias. “La otra habitación,” dice Kerr, “es la transformación en el nuevo gótico americano⁶⁹ del castillo embrujado, ‘la metáfora de[l] narcisismo confinado, el mundo privado’” (26). Es en este mundo privado donde la perseverancia y la determinación de las villanas del ‘gótico’ americano prevalece por sobre el salvajismo del entorno en el que viven.

⁶⁹ Kerr se refiere al nuevo ‘gótico’ **estadounidense**.

(iii) La doncella en apuros:

Aplicar el calificativo ‘gótico’ al trabajo poético de Emily Dickinson y a Alejandra Pizarnik presenta un inconveniente adicional al planteado con respecto a los escritores anteriores. A la distancia temporal y geográfica que separa a los autores ‘góticos’ americanos de la literatura ‘gótica’ europea se agrega ahora una distancia genérica: el ‘gótico’ se origina como narración y muchas de sus estrategias y mecanismos dependen de un argumento narrativo. Esto impediría la existencia de un género poético ‘gótico’. Adicionalmente, la cercanía del ‘gótico’ con el género fantástico agregaría una nueva objeción: lo fantástico, como indica Todorov, implica “una manera de leer (...) que no debe ser ni ‘poética’ ni ‘alegórica’” (32). Todorov fundamenta su objeción a la idea de una poesía fantástica arguyendo que la poesía no tiene función representativa y que la existencia de lo fantástico requiere que el hecho sobrenatural pueda ser interpretado de forma literal.

Ana María Barrenechea desestima los argumentos de Todorov señalando, en primer lugar, que “no siempre la poesía ha sido no-representativa” (393), y en segundo lugar, que puede darse “el caso de que lo alegórico refuerce el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal” (395). En cuanto a lo estrictamente ‘gótico’ en la poesía, Daneen Wardrop, en su estudio *Emily Dickinson’s Gothic*, sostiene que la poesía puede llegar a reforzar el efecto ‘gótico’ en vez de eliminarlo:

La ficción se concentra mayormente en el contenido gótico; la poesía lírica se concentra tanto en el contenido gótico como en las formas góticas. (...) No es que la lírica no pueda crear textos inquietantes; es que la lírica ya contiene tantos vacíos y *Geists* de forma (...) que a veces no reconocemos el contenido inquietante cuando allí lo hallamos (18)⁷⁰.

El análisis de la obra de estas dos poetisas se basará en los dos últimos argumentos: se intentará demostrar que la no-representatividad de los textos de Dickinson y Pizarnik

⁷⁰ “Fiction for the most part concentrates on gothic content; lyric poetry concentrates on gothic content and gothic form. It is not that lyric poetry cannot create haunting texts; it is that poetry already has so many gaps and *Geists* of form (...) that we sometimes fail to recognise the haunted content when we find it there.”

potencian el efecto ‘gótico’, ya que el referente simbólico de dichos textos es en muchos casos la inefabilidad, el vacío y el sinsentido del mundo, y esto produce aún más inquietud que la ficción ‘gótica’. Por otro lado, se analizará cómo la poesía, un género que se caracteriza por la compresión y los vacíos en la significación, refuerza el efecto de extrañeza que produce el ‘gótico’.

De todos los motivos y figuras góticas, el de la doncella en apuros es en el que se centrará este análisis de la poesía de Dickinson y Pizarnik. Algunos de los aspectos de esta figura son adaptados por las dos poetas: la figura femenina vuelve a desempeñar el rol de víctima, pero la doncella-víctima ya no es un personaje sino que se corporiza en la misma voz poética, y el temor, de igual o mayor intensidad que el temor del ‘gótico’ europeo, tendrá características distintas. El temor en ellas está más cercano al horror que al terror; es un miedo que paraliza. En el poema 986 de Dickinson, la hablante lírica dice acerca de este miedo que “es repentina su presencia” y que “sin respirar [se] qued[a] / Y sentir un Cero en los huesos” (243-245)⁷¹. En “Salvación”, Pizarnik describe a la “muchacha” como “perdid[a] en la fuente del tormento / como el navegante en el horror de la civilización” (49)⁷². Las imágenes del Cero en los huesos y de la fuente del tormento hablan respectivamente de la profundidad y centralidad del horror en la escritura de ambas poetas.

La figura del encierro, tan asociada a la doncella-víctima de la novela ‘gótica’, es recurrente tanto en Dickinson como en Pizarnik. En el poema 1601, la voz lírica le pide a Dios que le perdone a la humanidad el pecado que la condenó a estar “Amurallada la Vida entera / En una Prisión mágica” (*The Complete Poems...* 662)⁷³. En el poema 512, se asegura que “el alma tiene momentos de Huida – / Cuando violentando las puertas – / (...) escapa / (...) Toca la libertad”. Sin embargo estos momentos son transitorios ya que luego el alma es “Villana conducida / Con grilletes en los pies de pluma, / Y argollas en la Canción, // [y] El Horror, de nuevo, le da la bienvenida” (155-157). Pizarnik, por su parte, en “El deseo de la palabra”, dice ir “entre muros que se acercan, que se juntan” (269). La hablante lírica en “Endechas” se siente “aprisionada: no [ha] sabido prever que su final iría

⁷¹ A menos que se indique lo contrario, las citas de los poemas de Dickinson provendrán de *Antología bilingüe*.

⁷² A menos que se indique lo contrario, las citas de los poemas de Pizarnik provendrán de *Poesía completa*.

⁷³ “Immured the whole of Life / Within a magic Prison”.

a ser la gruta a donde iban los malos en los cuentos” (289). En “La jaula”, se establece una antítesis entre el afuera y el adentro: “Afuera hay sol” dice el yo lírico para luego establecer un contraste diciendo: “Yo no sé del sol. (...) Yo me visto de cenizas” (73).

Sin embargo, el encierro es ahora metafórico: la doncella no se halla encerrada en un castillo o en un convento en ruinas. Lo que aprisiona a la figura de la doncella en la escritura ‘gótica’ de estas dos poetas es el lenguaje. Wardrop señala que la poesía funciona para Dickinson “como su hogar definitivo a pesar de que la amuralla en la casa-prisión del lenguaje” (20)⁷⁴. Según Negroni, para Pizarnik la poesía es una insubordinación “frente a la cárcel del lenguaje” (*El testigo...* 44). Pizarnik está aprisionada en “El castillo de la escritura” (Id. 25) y elabora “una poética de la ruina” (Id.14). La herida fundamental en la escritura de Pizarnik, agrega Negroni, es el “sistema carcelario del lenguaje, constituido y definido por la imposibilidad de un afuera” (Id. 81).

El lenguaje representa para ambas poetas una cárcel en cuanto no resulta ser un medio adecuado para transmitir significado. Frente a esto, Dickinson y Pizarnik sienten la impotencia y la desesperación de una prisionera. La hablante lírica, en el poema 410 de Dickinson, por ejemplo, relata la imposibilidad de la comunicación: “Pedí a mi Alma que cantara – // Me dijo que sus Cuerdas estaban rotas – / Su Arco – en Átomos descompuesto // (...) Yo balbuceaba – como idiota” (113). En el poema 430, se describe cómo la voz poética pierde la “palabra de Oro”: “Traté de aferrarme a los sonidos – / Busqué a tientas las formas” dice el yo poético, pero no le es posible recuperar su “momento de Brocado”, su “telón – de India” (*The Complete Poems...* 206)⁷⁵. En el ya citado poema 512, la voz poética se siente constreñida por “argollas en la Canción”. En “Extracción de la piedra de locura”, Pizarnik postula que “nada pretend[e] (...) si no es desanudar [su] garganta” (251). “Caminos del espejo” lleva esta incapacidad de expresarse a su punto cúlmine: “Boca cosida. (...) Adentro el viento. Todo cerrado y el viento adentro.” (242). Teniendo en cuenta que el viento, en Pizarnik, “aparece (...) como la representación simbólica del absoluto, emblema de la totalidad en su doble carácter de punto de unión y centro de energía engendradora” (Piña 17), la imposibilidad del habla impide la expresión y la

⁷⁴ “We see poetry functioning as her definitive home even as it immures her in the prison-house of language.”

⁷⁵ “I clutched at sounds – / I groped at shapes (...) But where my moment of Brocade – / My – drop – of India?”

comunicación que llevarían a la epifanía. El rol del poeta se encuentra degradado. La escritura sólo puede conducir, como se concluye en “Piedra Fundamental” “a lo negro, a lo estéril, a lo fragmentado” (Pizarnik 265). La experiencia integradora y totalizadora del lenguaje se ha perdido: “El pensamiento de detrás, intenté unir / Al pensamiento de delante –,” dice Dickinson en el poema 937, “Pero la Secuencia se hacía Desviada / Como Balones – rodando por el Suelo” (239). Pizarnik evidencia una similar incapacidad de conectar cuando dice, en “Extracción de piedra de locura”: “Y qué sé yo que ha de ser de mí si nada rima con nada” (248).

Del puente analógico⁷⁶ del que habla Paz en *Los hijos del limo* queda poco en la poesía de Dickinson y Pizarnik: apenas quedan tablas y lo único que pueden hacer, como dice Dickinson en el poema 875, es ir “pasando de una Tabla a Otra / De manera cautelosa y lenta (...)// [sin saber] si el siguiente / Ser[á] [su] último paso” (233). Es imposible establecer analogías, es imposible conectar nada con nada: el mundo poético de estas dos herederas del ‘gótico’ está firmemente instalado en la prisión de la ironía, que es pérdida y conciencia de la pérdida, caída y memoria de la caída. El sol, que representa lo absoluto, queda del lado de afuera de la jaula. Para las aprisionadas, “se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse” (Pizarnik 346). La luz que a veces se logra divisar es momentánea, engañosa y traicionera: “Existe una Luz en Primavera (...) / Casi llega a hablarte.// Después (...) pasa y nosotros nos quedamos – // Una especie de Pérdida / Afectando nuestra Esencia” (Dickinson, *The Complete Poems...* 395)⁷⁷. Para las aprisionadas, por lo tanto, lo único que tiene sentido es la prisión, ya que el único sentimiento que queda, cuando no es posible la esperanza, es la resignación: “Una Prisión llega a ser un amigo (...) El lento intercambio de la Esperanza – / Por algo más pasivo – el Conformarse” (Id. 325)⁷⁸.

⁷⁶ Paz sostiene que el poeta moderno debe elegir entre la ‘analogía’ y la ‘ironía’. La primera es el intento de restablecer aquella correspondencia entre lenguaje y realidad que existía en tiempos pre-nominalistas. “La analogía es el reino de la palabra *como*, ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones” (74). La ironía es la conciencia de la pérdida, la crítica, la autoconciencia, la duda.

⁷⁷ “A Light exists in Spring (...) // It almost speaks to you. // Then (...) It passes and we stay – // A quality of Loss / Affecting our Content”. Aclaración: “content” es ambiguo. Puede referirse a “contenido” o a “bienestar”, “satisfacción”, “el contentarse/conformarse”. En ambos casos, el efecto de la fugacidad de la luz en el yo lírico es negativo.

⁷⁸ “A Prison gets to be a friend (...) The slow exchange of Hope - /For Something Passiver – Content”

No hay para estas voces femeninas –y su situación en este sentido también, difiere de la de las heroínas de la ficción ‘gótica’ europea– esperanza de ser rescatadas por un héroe masculino salvador. “El Gato da una tregua al ratón / Afloja los dientes,” dice Dickinson en el poema 762, “Sólo lo suficiente para que le engañe la Esperanza” (221). No hay posibilidad de alivio tampoco: “No hay Narcótico que aquiete al Diente / Que va royendo el alma –” (143). El pájaro, que en Pizarnik “es representación del ser en su dimensión absoluta, integrado al cosmos mítico” (Piña 22) y que podría ser por lo tanto instancia superadora de la ironía, es en el poema “Peregrinaje” “un pájaro muerto / [que] vuela hacia la desesperanza” (Pizarnik 90). En “Salvación”, “la muchacha vuelve (...) a descubrir la muerte del pájaro profeta”. (49). La existencia misma de Dios como entidad mesiánica y salvadora es cuestionada y hasta negada: en el poema 414 de Dickinson, cuando la voz poética es atacada por “un Duende provisto de Instrumento”, Dios no parece recordar su función salvadora, y “cuando Dios – se acordó”, la “Sentencia” ya había sido dictada (115). Pizarnik es más categórica aún en “Artes Invisibles”: “Y no hay una palabra madrugadora / que le dé la razón a la muerte, / y no hay un dios donde morir sin muecas” (80).

El sentimiento predominante en la poesía de Dickinson y Pizarnik es, a consecuencia de no poder esperar ninguna instancia salvadora en el futuro, la nostalgia, sentimiento que las vincula nuevamente a lo ‘gótico’. Hay en ambas poetisas una mirada nostálgica al momento previo a la caída, en el cual la comunión con el absoluto era posible. La caída es descrita por Dickinson como un gran quiebre: “una gran Esperanza se derrumbó” (265) dice en el poema 1123; “Y caíste, perdida, / Cuando algo se quebró – / Y te arrancó de un Sueño” (115), en el 414. La gran esperanza y el Sueño se corporizan en el poema 245 en una joya: “Yo tenía una Joya en mis dedos – / Y fui a dormir (...)// Desperté (...) / La Gema no estaba – / Y ahora, una remembranza de Amatista / Es todo lo que poseo” (*The Complete Poems...* 112)⁷⁹. “Algo se fue para siempre,” (85) dice, en consonancia, el yo poético en “La noche” de Pizarnik. La caída en Pizarnik tiene resonancias bíblicas más explícitas: “Jardín recorrido en lágrimas, / habitantes que besé /

⁷⁹ “I held a Jewel in my fingers – / And went to sleep – (...) I woke (...) / The Gem was gone – / And now, an Amethyst remembrance / Is all I own.”

cuando mi muerte aún no había nacido” (81) dice en “La caída”; “dentro de las manos y de los ojos y del sexo bulle la más fiera nostalgia de ángeles,” (*Prosa completa* 25) lamenta en “Las uniones posibles”. El contraste entre aquello que se poseía antes de la caída y lo que se posee después es tan agudo en Pizarnik como en Dickinson: como se menciona en “Extracción de la piedra de la locura” de Pizarnik, existía, antes de que naciera su muerte, la posibilidad de “una escritura total” (253), de “un lenguaje sin límites” (251), ella “sabía el lugar del tiempo / y el tiempo del lugar” (252). La caída no tuvo consecuencias únicamente en lo que se poseía; también tuvo consecuencias sobre la identidad de la voz poética: “Y hay Algo raro – dentro – / Aquella persona que era entonces – / Y la de Ahora – no parecen la misma” es como Dickinson describe el cambio en el poema 410 (113); “Cubre la memoria de tu cara con la máscara de la que serás y asusta a la niña que fuiste” (242) dice en “Caminos del espejo” Pizarnik, en un momento de mayor desesperanza, y en un momento no tan desesperanzado expresa el deseo de que “Alguna vez volveremos a ser” (85) en “La noche”.

Las víctimas femeninas en la poesía de estas dos poetas americanas, volviendo a los argumentos de Barrenechea, formulan su ‘goticismo’ de tal manera de que el horror que éste produce excede los límites físicos del castillo, cobrando proporciones epistemológicas, ontológicas y metafísicas. El horror que siente la doncella en la poesía ‘gótica’ excede a aquél que resulta del acoso del villano en la ficción ‘gótica’ o del terror a lo extraño explicado: el horror del ‘gótico’ en poesía es, en cambio, el resultado de no poder conocer la naturaleza misma de aquello a lo que la víctima se enfrenta, de sufrir un proceso de extrañamiento con respecto a la propia identidad y de poner en duda el orden mismo del universo.

Lo que además agrega la poesía gótica, como dicen tanto Wardrop como Negroni, es que la forma en que se expresa dicho horror está tan llena de ausencias, vacíos e incertidumbres como el contenido mismo. La sintaxis de Dickinson, dice Wardrop, es una “sintaxis espectral” (xvi)⁸⁰, y los guiones que la poeta estadounidense usa con tanta frecuencia son el equivalente de las tablas entre las cuales se mueve con tanto cuidado, tablas que “conectan espacios de papel vacío con papel vacío” y así “ofrecen incursiones en

⁸⁰ “spectre-syntax”

el vacío de la página” (139)⁸¹. Pizarnik, por su parte, como dice Negroni, se aboca a “la construcción de un cadáver textual” (29). Sus poemas “son siempre (...) emblemas paranoicos, una ‘enlutada escritura’ llena de formas monstruosas fabricadas con fragmentos que alguna vez, quizás, estuvieron vivos” (61). Ya sea a través de una sintaxis espectral o de una sintaxis cadavérica, la poesía ‘gótica’ de Dickinson y Pizarnik logra una fusión de contenido y forma que instala el horror en el texto de una manera quizás más efectiva que la de los novelistas o cuentistas ‘góticos’.

(iv) Lo ‘extraño’ en el ‘gótico’ americano:

Tanto Poe como Abelardo Castillo, en sus respectivos cuentos “William Wilson” y “El decurión”, retoman el motivo del doble. La presencia del doble en estos textos, a diferencia de la forma que toma el doble en Walpole, Radcliffe y Lewis, no tiene una explicación definitiva que tranquilice al lector a la manera de la novela ‘gótica’ europea. Ninguno de los dos textos resuelve la indefinición y el misterio que presenta la figura del *doppelgänger*: ambos sumergen tanto al lector como al narrador mismo en una profunda vacilación con respecto a la naturaleza de la instancia sobrenatural descrita.

Freud, en su análisis de la figura del doble en “Lo siniestro”, dice que la idea del doble puede aparecer en la forma de una facultad especial “que es capaz de oponerse al resto del yo, que tiene la función de observarlo y criticarlo, que ejerce una censura psíquica, y que nosotros reconocemos como nuestra ‘conciencia’” (86)⁸². El doble también puede ser consecuencia de “todos aquellos futuros no realizados pero posibles a los cuales todavía nos aferramos fantasiosamente, todas aquellas aspiraciones del yo que han sido destrozadas por circunstancias adversas, y todos aquellos actos de voluntad que alimentan la ilusión del

⁸¹ “Dickinson’s planks become, in her poems, the dashes that connect spaces of empty paper to empty paper. Her dashes, broken by words, offer forays into the void of the page.”

⁸² “A special faculty is slowly formed there, able to oppose the rest of the ego, with the function of observing and criticizing the self and exercising a censorship within the mind, and this we become aware of as our ‘conscience’.”

Libre Albedrío en nosotros” (Ibid.)⁸³. Los cuentos a analizar en esta sección cumplen una y otra función respectivamente.

El epígrafe de “William Wilson” no deja dudas con respecto a cuál de las dos funciones descritas por Freud cumplirá el doble: “¿Qué decir de ella? ¿Qué decir de la torva CONCIENCIA, de ese espectro en mi camino?” (51) reza la cita de Chamberlayne con la que Poe presenta el tema de su cuento. El doble de Wilson es percibido por este personaje como una interferencia para sus propósitos deshonestos, una “interferencia [que] solía adoptar la desagradable forma de un consejo, antes insinuado que ofrecido abiertamente” (60-61). El narrador admite retrospectivamente, sin embargo, que él “habría llegado a ser un hombre mejor y más feliz si hubiera rechazado con menos frecuencia aquellos consejos encerrados en susurros” (Ibid). Cuando el personaje mata a su doble al final del cuento, este último sentencia. “*Has vencido, y me entrego. Pero, también tú estás muerto desde ahora ... muerto para el mundo, para el cielo y para la esperanza*” (73), condenándolo a una vida de tormento y expiación por haberle cerrado definitivamente la puerta a la virtud.

En “El decurión”, el tema del doble se relaciona con la idea de la vida no realizada, del “camino no tomado” como diría Robert Frost. El narrador expone la teoría de Moraes, el personaje central del cuento, quien sostiene que “la vida es doble” (369), de la siguiente manera:

Hay momentos en la vida de un hombre que son como encrucijadas secretas. Como desvíos. Sólo que nadie lo sabe. Uno elige este camino o aquél, y a veces se equivoca. (...) [Moraes] se había equivocado. Y tal vez algo peor. Alguien, o algo, sin que Moraes pudiera intervenir, había decidido por él. (374)

El doble de Moraes, aquel “chico flaquito y callado” con cuya imagen “costaba armonizar (...) la del formidable doctor extravertido” (370) en el que se había convertido el Moraes adulto, no es en el cuento simplemente una representación de todas aquellas expectativas no cumplidas del yo. Es también confirmación de lo que Freud postula con respecto a la “ilusión del Libre Albedrío”, ya que Moraes aduce que no fue él quien eligió

⁸³ “There are also all the unfulfilled but possible futures to which we still like to cling in phantasy, all the strivings of the ego which adverse external circumstances have crushed, and all our suppressed acts of volition which nourish in us the illusion of Free Will.”

ser quien es. Tampoco cree Moraes que la persona en la que él se convirtió haya sido resultado casual de las circunstancias de la vida. La responsabilidad es atribuida a la acción deliberada de un “alguien”, a un “algo” perverso que impide que uno sea quien debería haber sido: “Es raro (...). Alguien mete la mano en la vida, alguien desordena las cosas” (376).

La indefinición y misterio que envuelven a este agente perverso logran que la atmósfera del cuento sea aún más extraña y siniestra e impiden que el lector interprete el cuento de manera alegórica. De hecho, hay en ambos cuentos elementos adicionales que impiden la lectura alegórica que Todorov, como se ha dicho anteriormente, considera incompatible con el efecto fantástico. En primer lugar, hay evidencia física y material, tanto en el texto de Poe como en el de Castillo, de la existencia del doble. En una de las últimas apariciones del doble en el cuento de Poe, Wilson debe retirarse de la partida de póker después de que su doble lo expone en su juego deshonesto delante del resto de los jugadores. Cuando el anfitrión le entrega una capa que presupone suya, Wilson ve “con asombro lindante en el terror que (...) tenía [su] propia capa colgada del brazo (...) y que la que [le] ofrecía era absolutamente igual en todos y cada uno de sus detalles”(69), lo que es interpretado como evidencia de la presencia real de su doble. En sus años escolares, cuando Wilson y su doble asisten al colegio, “los alumnos de los cursos superiores est[án] convencidos de que exist[e] un parentesco entre ambos” (59), lo que constituye prueba de que el doble no es ni fantasma ni producto de la imaginación de Wilson. En “El decurión” ocurre algo similar con las medallas y la foto del colegio que prueban “que hubo un momento en su vida (...) en que Moraes estaba en dos lugares al mismo tiempo” (371): en el colegio con su amigo, el narrador del cuento, “y en un internado salesiano de Ramos Mejía” (Ibid). En la foto del internado salesiano en el cual Moraes aduce haber estado en una existencia paralela, el narrador reconoce a Moraes “o alguien de la familia, muy parecido” (376) a él. Cuando Moraes le pide que busque su nombre entre los de los alumnos, al pie de la foto, el narrador siente “que cuando llegara a Moraes iba a tener miedo” (Ibid), pero cuando no encuentra su apellido, le “d[a] un poco de lástima” y piensa “si Moraes no estaba un poco loco” (Ibid). Sin embargo, el hecho de que, como le hace notar Moraes inmediatamente, hay un alumno más en la foto que apellidos al pie de ella es

prueba para Moraes de que ese “algo” o “alguien”, “esa cosa [,] trabaja muy bien” y que “su nombre no iba a figurar en ningún archivo, en ningún registro [porque] ya estaba borrado” (377).

En el juego de pruebas y contrapruebas que presentan ambos cuentos, que es central para que se sostenga la vacilación, esta evidencia de la existencia física del doble es puesta en cuestión a la vez por las circunstancias dudosas que rodean a las apariciones del doble o a la narración en sí. En referencia a “El decurión”, el contexto de los encuentros entre el narrador y Moraes es siempre uno en el que ambos toman alcohol, y como dice el narrador al confesar que se ha “emborrachado a veces”, “en esos casos uno imagina y hasta descubre cosas” (369). En algunos momentos del relato de Moraes, el narrador pone en duda sus percepciones, dudando si “tal vez esta impresión la causaba el whisky” (Ibid). Moraes mismo se imagina que al narrador “todo esto [le] parece una locura, una conversación de borrachos” (374). Cuando cuenta la cantidad de apellidos al pie de la foto, el narrador los cuenta “dos veces, antes y después del whisky” (377). Adicionalmente, la tía abuela de Moraes, la que inicia en él el proceso de descubrimiento de su otra vida, “no era un testigo muy sólido. Era casi centenaria. Estaba arteriosclerótica desde hacía por lo menos treinta años” (370).

En “William Wilson”, el personaje principal y narrador, Wilson, también es afecto al alcohol. Cuando se encuentra en Eton y se produce una nueva aparición de su doble, Wilson está “profundamente excitado por el vino” (64). En Roma, antes de la última aparición del doble, Wilson reconoce haberse “dejado arrastrar más que de costumbre por los excesos de la bebida” (71). En otros momentos del cuento, es la falta de luz que le impide al personaje de Wilson tener certeza acerca de lo que está viendo. En Eton, “la débil luz” no le permite distinguir “las facciones del visitante” (64). En Oxford, en el evento de la partida de póker, “la muriente luz” les permite a los jugadores de póker “ver entrar a un desconocido” pero inmediatamente después “la oscuridad era (...) total y solamente podía[n] *sentir* que aquel hombre” (68), el doble, estaba entre ellos.

Por último, otro recurso que les permite a ambos autores mantener la vacilación en los dos relatos está relacionado con las características del discurso narrativo. Existe en momentos clave de ambos cuentos una fuerte modalización del discurso del narrador. El

resultado de dicha modalización es la imposibilidad del lector de determinar con certeza la índole de lo que está siendo narrado. En la escena final de “William Wilson”, inmediatamente después de que Wilson aparentemente asesina a su doble, aparece un espejo delante de Wilson, “o por lo menos [le] pareció así en [su] confusión” (73). “Tal me había parecido (...) pero me equivocaba,” (Ibid) intenta aclarar el narrador. Finalmente, asevera que “era Wilson” – y no su propia imagen en el espejo – lo que avanzaba hacia él, aunque también dice “que hubiera podido creer que era [él] mismo el que hablaba” (Ibid) cuando su doble sentencia su condena eterna a Wilson. La utilización de los verbos “parecer” y “creer”, el uso de los tiempos verbales y las contradicciones son ciertamente efectivos en mantener la incertidumbre en el lector acerca de si realmente el doble existe o si es simplemente la imaginación y la culpa de Wilson lo que explican el hecho aparentemente sobrenatural. En “El decurión” ocurre algo similar cuando Moraes le pide al narrador que lo encuentre en la foto de su infancia “real” compartida. El narrador le responde: “Supongo que sos éste” y enseguida expresa que “sabía que era él, lo que [le] molestó fue haber pensado ‘supongo’ y no haber[se]lo callado” (374). El hecho de que el narrador exprese duda con respecto a la identidad entre el Moraes actual y el Moraes de la infancia compartida –que el narrador sabe o supone real– abre la posibilidad a la especulación sobre una probable infancia paralela de Moraes en el instituto salesiano.

El tema del doble en estos textos de Poe y de Castillo está arraigado firmemente en el ámbito de lo puramente fantástico. Si estos dos cuentos pueden ser tomados como parámetro del uso de lo ‘extraño’ en la literatura ‘gótica’ americana, uno podría decir que lo ‘gótico’ en América no se define por lo sobrenatural explicado ni por lo sobrenatural aceptado, sino que oscila entre uno y otro, instalando la vacilación en el texto. “William Wilson” y “El decurión” refutan así, al menos en parte, lo postulado por Wardrop acerca de la primacía de la poesía en cuanto a los espacios vacíos y de duda en un texto: Poe y Castillo logran en un texto narrativo generar tanta incertidumbre como la que logran Dickinson y Pizarnik en su poesía.

III CONCLUSIONES

1. Literatura ‘gótica’ comparada

(i) La analogía de contextos:

La analogía de contextos propone, como se ha visto, comparar los “intereses políticos, sociológicos, histórico-culturales o también generales de visión de mundo” (Schmeling 23) de las distintas obras que son objeto del estudio comparatista con el fin de extraer conclusiones con respecto a los contextos que dan lugar a determinada sensibilidad en las expresiones literarias. A lo largo de este trabajo, se han descrito los distintos marcos histórico-sociales que dieron lugar al surgimiento de lo ‘gótico’ tanto en Europa como en América. Los elementos en común que surgen de la relectura de los contextos asociados a la arquitectura gótica, a la literatura ‘gótica’ europea y a las literaturas ‘góticas’ estadounidense y argentina se detallarán a continuación.

En primer lugar, todas las manifestaciones artísticas relacionadas con la sensibilidad de lo ‘gótico’ que fueron analizadas en este trabajo son producto de un contexto histórico-social de una gran inestabilidad. En todos los casos se advierte un cambio de paradigma que se produce a raíz de una revolución o de un evento o proceso histórico determinante. El fin de la Edad Media, la Revolución Gloriosa, la Revolución Francesa, las revoluciones independentistas americanas, la Guerra Civil estadounidense y la modernización de los países americanos fueron todos contextos que parecen haber favorecido el despertar de una sensibilidad ‘gótica’.

En segundo lugar, dichos procesos o eventos históricos tienen lugar en el marco de un progreso económico de la burguesía que conlleva un crecimiento y un mayor protagonismo de la ciudad en detrimento de lo rural, y que tiene como consecuencia final la prevalencia del capitalismo por sobre estructuras económicas más relacionadas con lo feudal. A consecuencia de este cambio económico, se produce un cambio en la estructura social: las clases burguesas logran una mayor jerarquía y las clases aristocráticas acusan una disminución relativa de su poder social. Estas últimas experimentan, por lo tanto, una

nostalgia con respecto al momento previo al cambio económico-social, que perciben ahora como una era edénica ideal.

En tercer lugar, el cambio en lo económico va acompañado por un cambio en lo político y en lo filosófico. En el ámbito político, hay una creciente búsqueda de mayores libertades individuales. Se comprueba en la mayoría de los casos estudiados un alejamiento de estructuras políticas centradas en el ejercicio del poder por parte de la aristocracia y la realeza, y un acercamiento hacia regímenes parlamentarios o republicanos. En el ámbito de lo filosófico, se evidencia un distanciamiento de la tutela ejercida por la Iglesia sobre el pensamiento, y un creciente cuestionamiento de las certezas absolutas predicadas desde lo eclesiástico, que tiene como consecuencia una tendencia nominalista.

(ii) Las leyes de Brunel y la recepción productiva:

Las tres leyes enunciadas por Brunel con respecto al hecho comparatista proporcionan una estructura inicial apropiada para obtener conclusiones acerca de los elementos ‘góticos’ comunes a los textos analizados.

En cuanto a la ley de emersión, en los textos de Poe se puede encontrar un elemento extranjero relacionado directamente con el ‘gótico’ europeo que emerge explícitamente: se trata precisamente de la misma palabra ‘gótico’, que es utilizada en “William Wilson” para describir el “campanario gótico” (53) cercano al colegio al que asistía William Wilson de niño. En “La caída de la casa de Usher”, el narrador, al entrar a la casa, se percata de la “bóveda gótica del vestíbulo” (320). Es únicamente en Poe, sin embargo, donde la referencia ‘gótica’ se explicita a este nivel. Una posible explicación para la ausencia de referencias explícitas a un modo literario por el que muchos de los autores de los textos analizados reconocen admiración en declaraciones extraliterarias podría ser la depuración de “gimmicks” típicamente ‘góticos’ a la que se refiere Cortázar.

Los elementos extranjeros en los textos americanos resultan más fáciles de identificar si se consideran, en cambio, aquellas características de la literatura ‘gótica’ que no tengan que ver con la escenografía ni con los “objetos de utilería” relacionados con ella. La recurrencia de elementos extraños –en el sentido que Todorov da a la palabra–, de elementos afines a lo grotesco y lo fantástico, cumple más sutilmente pero no menos

eficazmente con el requisito necesario para justificar una mirada comparatista. El tema del doble, que vincula a los cuentos de Poe y de Castillo entre ellos y con las novelas de Radcliffe, Lewis y Walpole; el tema de la tendencia “necrófila” que impulsa a Agnes y a Emily a aferrarse al cuerpo inerte del ser amado y las hermanas en ese intento; el vínculo incestuoso entre los hermanos de “Casa tomada”, entre los Usher y entre Ambrosio y Antonia; la atmósfera de misterio que envuelve al secreto mundo privado de Minnie, de Magdalena, de las voces poéticas de Emily Dickinson y Alejandra Pizarnik y que las relaciona a todas ellas con el secreto que esconden las novelas ‘góticas’ europeas; en suma, la prevalencia en todos los textos de elementos relacionados con lo prohibido, lo oculto y lo subconsciente permite una lectura ‘gótica’ de todos ellos.

Brunel desarrolla su discusión de la segunda ley, la ley de flexibilidad, centrándose en la oposición entre la flexibilidad y la resistencia, entendiendo por tales el potencial que tiene el elemento extranjero de fundirse o no con el nuevo contexto textual. Las posibilidades que Brunel contempla con respecto a la flexibilidad giran en torno a tres ideas: las deformaciones, las inversiones y el juego de la ambigüedad. Las tres variaciones de la flexibilidad del elemento extranjero han sido constatadas a lo largo de la comparación de textos realizada en el capítulo 2.

La deformación más notoria en la trasplatación de lo ‘gótico’ al continente americano ha sido aquélla a la que se refiere Kerr cuando señala que la mansión de la plantación sureña reemplaza al castillo medieval en el ‘gótico’ sureño estadounidense. El castillo medieval es a su vez reemplazado por la casa aristocrática en decadencia en el ‘gótico’ rioplatense, o por los no menos ruinosos y arruinados castillos de la mente y del lenguaje en Poe y en la lírica ‘gótica’. La deformación que se efectúa de lo ‘gótico’ en el continente americano se produce de esta manera desde lo más literal a lo más simbólico, desde lo más ingenuo a lo más refinado, desde lo extraño explicado a lo fantástico, desde el horror al terror. Como plantea Moog-Grünwald, el texto nuevo, en la recepción productiva, resuelve problemas que el texto antiguo no había resuelto. La ingenuidad y la falta de verosimilitud de las explicaciones tranquilizadoras de la novela ‘gótica’ europea se pierden en la literatura americana. Al mismo tiempo, sin embargo, el ‘gótico’ americano plantea otras preguntas. Instalados en el más absoluto nominalismo del siglo XX, los textos

‘góticos’ americanos plantean preguntas sobre la psiquis, el conocimiento, la identidad, la percepción, la verdad y el lenguaje que no encuentran respuesta ni dentro del texto ni fuera de él.

La superación de la ingenuidad se evidencia también en la inversión de las categorías de víctima y victimario que definían el ‘gótico’ europeo. Las categorías se (con)funden: los personajes son a su vez víctimas y victimarios. Las víctimas femeninas de los cuentos de Faulkner y de Mujica Láinez disponen de estrategias para poner la maquinaria ‘gótica’ a su servicio. La voz poética en la obra de Dickinson y de Pizarnik está encarcelada en la prisión del lenguaje que le impide comunicarse, pero al mismo tiempo contribuye a la incomunicación con lo deliberadamente críptico de sus silencios y ambigüedades. El juego de la ambigüedad queda por lo tanto definitivamente instalado en la literatura ‘gótica’ americana: en un mundo en donde no hay un dios en donde morir sin muecas, las certezas y los absolutos quedan abolidos.

Por otro lado, la resistencia que presenta el elemento extranjero ‘gótico’ está relacionada con la atmósfera que éste invariablemente irradia. Más allá de las inversiones, deformaciones y ambigüedades, la presencia del ‘gótico’ genera inevitablemente una atmósfera de intranquilidad y perturbación que invade al texto y al lector. Esto es cierto hasta de los textos en los que el elemento ‘gótico’ es menos explícito, como por ejemplo “Setiembre seco” y “El ilustre amor”. La risa de Minnie que no deja de brotar, estridente, en el final del cuento, y la imagen de Magdalena internándose en las salas sombrías del caserón paterno donde se recluye para siempre son perturbadoras para el lector ya que indican que, después de todo, las victorias logradas por estas mujeres son sólo victorias pírricas. Los roles de víctima y victimario se vuelven a invertir, y Minnie y Magdalena quedan expuestas en su condición de víctimas, condición que, por otra parte, nunca abandonaron realmente. El elemento extranjero asociado a lo ‘gótico’ en uno y otro cuento, que consiste respectivamente en la pérdida de sanidad mental de Minnie y el “entierro en vida” de Magdalena en la mansión de su padre, es lo suficientemente resistente como para que predomine la atmósfera gótica, a pesar del aparente final favorable a ambos personajes.

La última ley planteada por Brunel, la de la irradiación, podría considerarse a la luz de este último punto acerca de la resistencia del elemento extranjero ‘gótico’. La

peculiaridad de la irradiación que tiene el elemento ‘gótico’ está relacionada con cómo éste invade la atmósfera de un texto, más allá de qué tan central sea su presencia. En el caso de los dos cuentos analizados en el párrafo anterior, la irradiación debería ser clasificada, en palabras de Brunel, como “sol negro” (42), ya que la presencia del elemento extranjero es implícita. La contracara de este tipo de irradiación sería “el sol resplandeciente” (Ibid.), en el cual “el elemento irradiante se encuentra en un lugar escogido que permite una irradiación intensa” (Ibid.). Los cuentos de Poe ejemplifican dicha irradiación. La referencia a lo ‘gótico’ a través de la descripción de la arquitectura de la casa de Usher y del campanario cercano al colegio de Wilson son suficientes para que el lector interprete los cuentos en clave ‘gótica’. El último tipo de irradiación es el que Brunel llama “irradiación destructora”, en la que “el elemento extranjero puede constituir una amenaza en el texto y para el texto” (Ibid). Cuando se constituye en el lenguaje mismo, el elemento ‘gótico’ puede amenazar con socavar la capacidad de comunicar del texto. Éste podría ser el caso de la poesía de Pizarnik, por ejemplo, donde el poema se construye, como indica Negroni, sobre el cadáver o las ruinas del lenguaje. El hecho de que esto sea parte de la poética de Pizarnik –y por lo tanto intencional– no disminuye sin embargo el efecto de irradiación destructora sobre el texto.

2. “Concepto tomado”

Una de las preguntas iniciales de este trabajo planteaba la pertinencia y la legitimidad de utilizar un concepto relacionado con lo arquitectónico acuñado en el siglo XVI para describir textos literarios de contextos tan variados como por ejemplo la Inglaterra del siglo XVIII, el sur estadounidense de los siglos XIX y XX, y la Argentina del siglo XX. En base a la discusión en la sección anterior, esta pregunta podría ser reformulada de la siguiente manera: ¿es válido describir una obra literaria como ‘gótica’ cuando el elemento extranjero es sólo un “sol negro” en ella, más allá de cuánto se irradie al resto del texto? En relación a estas mismas presencias opacas de lo ‘gótico’ en textos americanos de los dos últimos siglos, ¿se constata verdaderamente dichas presencias o son éstas simplemente el resultado de la modulación –utilizando el término de Brunel– que el

crítico hace del texto que analiza? El cuestionamiento se podría extender incluso hasta la instancia del “sol resplandeciente”: ¿es acaso más lícito que Poe quiera revestir sus textos de una atmósfera y temática “gótica”, cuando quizás son mayores las inversiones, deformaciones y ambigüedades a las que se somete al elemento extranjero ‘gótico’ que la resistencia que dicho elemento pueda ofrecer?

Para llegar a conclusiones acerca de dichas preguntas y proveer una respuesta basada en el presente estudio, se hará previamente una breve reseña de las distintas posiciones que han tomado los teóricos de lo ‘gótico’ con respecto a esas mismas preguntas. Estas posiciones varían dependiendo de la flexibilidad o resistencia / rigidez que cada crítico le otorgue al concepto de lo “gótico”, oscilando entre voces como la de Levy que se alzan prescriptivamente en contra de la ampliación del significado del término por un lado, y las de Michael Gamer y Longueil por el otro, que privilegian un enfoque más descriptivo y menos rígido del concepto.

Levy no deja lugar a dudas con respecto a su visión del tema cuando declara, desde el inicio mismo de su texto “‘Gothic’ and the Critical Idiom”, que su ensayo es un ensayo de duelo por una palabra que es muy cercana a su corazón y que a su parecer “ha sido gravemente dañada por la ciega, despiadada y caótica proliferación de sentido” (1)⁸⁴ que caracteriza la evolución diacrónica del significado. La principal objeción de Levy con respecto a la apropiación del concepto por textos que son resultado de un contexto no relacionado con un pasado medieval se relaciona con la “discontinuidad cultural” (4)⁸⁵ que él ve entre el contexto original y el contexto de lo neo-‘gótico’. Refiriéndose específicamente a Faulkner, le reconoce cierto ingenio crítico a la aplicación del término a las narraciones que emergen de Yoknapatawopha, pero aún así se manifiesta escéptico con respecto a la validez de calificar al escritor sureño como ‘gótico’. Levy denuncia hacia el final de su ensayo una creciente “vacuidad semántica” del concepto, y ve evidencia de esto en el hecho de que la crítica moderna se ve forzada a agregar modificadores al término ‘gótico’ para circunscribir y especificar su sentido, citando como ejemplos de esto al

⁸⁴ “The object of this paper is to mourn the radical evolution, over the last two or three decades, of a word dear to my heart and which I hate to say has been seriously damaged by the blind, ruthless, chaotic proliferation of meaning which accompanies the progress of history. This is a mourning paper”.

⁸⁵ “cultural discontinuity”

“gótico yankee”, al “gótico sureño” y al “gótico femenino” (10)⁸⁶. Cierra, por último, su discusión del tema aceptando algo renuientemente –y quizás irónicamente– que tal vez de esto se trate la evolución del lenguaje: de que cada generación deposite en las palabras los sentidos y significados que les plazca.

Praz –a pesar de que no se refiere específicamente a lo ‘gótico’– manifiesta una posición similar con respecto a la ampliación del sentido de términos críticos:

“Aproximaciones como *barroco*, *romántico*, *decadente*, etc., se han originado en determinadas revoluciones de la sensibilidad y no sirve de nada apartarlas de su base histórica para aplicarlas generosamente a los artistas más dispares según el capricho más o menos extravagante de los críticos. (...) Esas fórmulas empíricas no pueden aplicarse a cualquier tiempo y a cualquier lugar” (*La carne...*, págs. 40-41).

Intentar aplicar esas aproximaciones a contextos no relacionados con los contextos en los que se originaron es arbitrario y anacrónico, concluye Praz.

Longueil es en principio significativamente más descriptivo que Levy y Praz: el académico canadiense rastrea en su ensayo la evolución del concepto, desde “un término racial a una palabra despectiva, de una palabra despectiva a un adjetivo de moda, de un adjetivo de moda a un lugar común de los críticos” (460)⁸⁷. El hecho de que el punto de llegada del concepto sea un lugar común, un cliché utilizado en la crítica literaria, sugiere que Longueil probablemente haya compartido en cierta medida el escepticismo de Levy. Sin embargo, el trabajo de Longueil sobre la palabra “gótico” es mayoritariamente un trabajo descriptivo diacrónico. Los cuatro momentos en la evolución del concepto son: la utilización del término gentilicio para referirse neutralmente a los godos, la posterior utilización despectiva del término cuando la balanza se inclina hacia lo clásico –y no hacia lo bárbaro– durante el Renacimiento, la neutralización y revalorización del concepto cuando la sensibilidad se aleja del decoro neoclásico y se acerca al reino de la imaginación

⁸⁶ “ ‘Yankee Gothic’, ‘Southern Gothic’, ‘Female Gothic’: the very fact that modern criticism find it necessary to specify what kind of Gothic is under discussion, proves the semantic vacuousness of a word which has become a meaningless *cheville*.”

⁸⁷ “from a race-term to a sneering- word, from a sneering-word to a cool adjective, from a cool adjective to a cliché in critics”

romántica –momento en que se produce la transferencia del concepto a la literatura– y finalmente, su transformación en término crítico literario, sinónimo de lo grotesco y lo sobrenatural.

Gamer es, de los cuatro críticos, el que más se aleja de una visión absoluta y prescriptiva de lo ‘gótico’. Gamer inicia su reflexión acerca del concepto citando a Miles y diciendo que el ‘gótico’ no debe ser visto como un conjunto de convenciones pertenecientes a un determinado tipo de prosa, sino más como “un lugar discursivo que atraviesa los géneros” (Miles cit. en Gamer 3)⁸⁸. El crítico se permite expresar luego un desacuerdo con la postura de Miles: la idea de “lugar discursivo” le sugiere una “estabilidad anclada”⁸⁹ que él no asocia con lo ‘gótico’. Lo ‘gótico’ es en vez “algo más orgánico y proteico” que “debe ser definido en función de su habilidad de trasplantarse *a través* de distintas formas y medios” (Gamer 4)⁹⁰ expresivos. El ‘gótico’ es para Gamer una estética que se ocupa principalmente de “límites” y ‘excesos’ y que por lo tanto está definido por supuestos que varían a través de una cultura y que cambian” (9)⁹¹ con el devenir histórico. La adaptabilidad de lo ‘gótico’ a cambios económicos, históricos y tecnológicos es lo que resalta Gamer del concepto, y esto le presenta un fuerte contrapunto a lo sostenido por Levy y Praz.

La concepción de lo ‘gótico’ en este trabajo es más afín a la postulado por Gamer que a lo sostenido por los otros críticos. El análisis etimológico que subyace a los estudios de los críticos analizados demuestran que la noción de lo ‘gótico’ nunca tuvo un anclaje semántico estable. La evolución del concepto se produce distanciándose de lo literal y denotativo, y aproximándose cada vez más a lo figurativo y connotativo. El significado gentilicio del término se pierde a lo largo de los siglos: desde la arquitectura gótica –que en la asociación con lo ‘bárbaro’ y en su oposición a lo ‘clásico’ retiene algo del concepto

⁸⁸ “We should not understand Gothic as a set of prose conventions, however flexible, but as a discursive site crossing the genres.”

⁸⁹ “anchored stability”

⁹⁰ “I wish, however, to clarify this formulation slightly by characterising gothic not as a site – which carries with it suggestions of anchored stability – but rather as something more organic and protean. At the very least, if gothic is a site crossing genres, it is a site that *moves*, and that must be defined in part by its ability to transplant itself *across* forms and media.”

⁹¹ “Gothic is concerned primarily with ‘limits’ and ‘excesses’ and therefore defined by assumptions that vary across a culture and that change with history.”

original– pasando a la literatura que retiene del término sólo una vaga asociación a lo medieval, el ‘gótico’ está más caracterizado por su mutabilidad que por su estabilidad. Levy mismo reconoce que lo que Walpole “tenía en mente cuando describió su novela *El castillo de Otranto* como un ‘cuento gótico’, no está del todo claro” (1)⁹². La operación misma de traslado del término a la literatura que realiza Walpole bien podría ser descrita en los términos acusatorios de Praz: es arbitraria y anacrónica. La “vacuidad” y la adaptabilidad del término parecerían entonces ser características del mismo desde el inicio. Mal podría en consecuencia criticarse la trasplatación a suelo estadounidense que realiza Poe: lo efectuado por el escritor estadounidense no se diferencia sustancialmente de lo realizado por Walpole, el precursor de lo ‘gótico’ en la literatura. Lo que Walpole transfiere de un arte a otro, Poe lo transfiere de uno a otro continente.

Es aquí donde cobra relevancia el título de esta sección. El concepto de lo ‘gótico’ no es un ‘concepto ocupado’, es decir, no es un ‘lugar discursivo’ del que se apropia –cual dueño– un significado fijo, invariable. Por el contrario, es más exacto considerarlo un ‘concepto tomado’, en el sentido cortazariano del término: el concepto se halla habitado por sugerentes presencias espectrales que lo toman, lo permean, dejan su huella en él, y lo ceden a otros espectros; presencias que son esquivas y ambiguas; presencias que se resisten a ser definidas o categorizadas y que lentamente van constituyendo con sus huellas ese centro del ‘gótico’ que puede ser considerado estable, pero que no está relacionado con sus “gimmicks” o con su contexto original. Dicha esencia de lo ‘gótico’ es lo que estructurará la siguiente y última sección de este trabajo.

3. Hacia una definición de lo resistente de lo ‘gótico’

Existe en lo ‘gótico’ una esencia resistente que permite identificarlo más allá de las deformaciones, inversiones y ambigüedades a las que sea sometido. Esta esencia es la que permite equiparar textos tan disímiles y provenientes de géneros y contextos tan dispares como los poemas de Dickinson y los cuentos de Cortázar. Los elementos centrales que

⁹² “What he had in mind, when he described his *Castle of Otranto* as a ‘Gothic Story’, is not quite clear.”

componen esta esencia resistente son las presencias de lo extraño, lo tabú, lo ambiguo y lo contradictorio, lo subversivo y lo perdido.

Algunos de los críticos citados en este trabajo equiparan lo ‘gótico’ con lo fantástico. Sin embargo, como se ha comprobado a lo largo de la discusión, hay textos que pueden ser considerados ‘góticos’ sin necesariamente contener elementos que sugieran un desafío a las leyes que operan en el mundo real. El texto de Mujica Láinez es un excelente ejemplo de esto. Si bien no hay nada en Magdalena que se pueda asociar a lo fantástico, hay en el cuento una atmósfera particular que podría describirse como ‘gótica’. No es tanto que el comportamiento de Magdalena, quien pergeña una revancha basada en la mentira que no cambia fundamentalmente su situación, y de sus hermanas, quienes se ensañan inexplicablemente con la sequedad y la infertilidad de su hermana, no pueda ser reconocido por el lector como parte de su experiencia de vida, sino que la forma del sentimiento y del razonar de estos personajes –que el lector halla inicialmente reconocible– se deforma, en el desarrollo del texto, hasta llegar a lo grotesco. Lo extraño en lo ‘gótico’ no siempre toma, entonces, formas equiparables a lo fantástico. Existe un “extraño social”, un “extraño psicológico” que caracteriza al ‘gótico’ y que irradia una atmósfera particular que invade el texto.

Esta atmósfera “extraña” tiene su origen frecuentemente en lo prohibido y lo tabú que provienen a su vez del inconsciente. El ‘gótico’ se inspira en los más secretos deseos, miedos y frustraciones de la psiquis de sus personajes. Buceando en la profundidad de las mentes de los personajes, el ‘gótico’ expone verdaderamente lo siniestro, que es “todo aquello que debería haber permanecido oculto y secreto, y sin embargo sale a la luz”⁹³ (Schelling cit. en Freud 79) . Lo que el ‘gótico’ nos proporciona es una posibilidad de contemplar morbosamente, en un personaje, lo que tendemos a reprimir en nosotros mismos. El acceso privilegiado al mundo íntimo de Emily, por ejemplo, que obtenemos conjuntamente con el narrador en el cuento de Faulkner, nos permite exorcizar, quizás, aquella parte de nuestra propia personalidad que decidimos prudentemente mantener oculta. En este sentido, quizás la primera persona plural que narra el cuento de Faulkner nos incluya: quizás el lector también, catárticamente, hacia el final del cuento, diga “Pobre

⁹³ “everything is uncanny that ought to have remained hidden and secret, and yet comes to light”

Emily”, y habiendo purgado sus sentimientos de miedo y piedad, apoye su cabeza sobre la almohada –que no tiene ningún cabello gris sobre ella– y descanse tranquilo en la certeza de que la locura se encuentra afuera, en alguna Emily monstruosa que ha sido víctima de circunstancias que no tienen nada en común con las suyas.

En este último aspecto reside la ambigüedad y lo contradictorio de lo gótico. El ‘gótico’ siente simultáneamente una atracción y un rechazo por los personajes que explora. Es significativo que el prisma a través del cual uno examine a los personajes ‘góticos’ sea, en muchos casos, el de un narrador racional que observa y juzga lo excesivo del grotesco desde la perspectiva de la normalidad. El narrador de “El decurión”, por ejemplo, establece una distancia crítica del personaje de Moraes. Dice entender lo sostenido por Moraes, y las decisiones que toma, pero su reacción es tibia y conservadora. A pesar de compartir los principios expuestos por Moraes, se limita a vivir vicariamente a través de éste la experiencia de la búsqueda del “yo” que no fue, sin emprender él mismo su propia búsqueda.

El aspecto subversivo de lo ‘gótico’ es una consecuencia de la atracción que ejercen estas gárgolas literarias como Emily, Minnie, Moraes, Magdalena, e Irene y su hermano entre otros. A pesar de que el veredicto final que emerge del cuento es de condena por la monstruosidad, el lector tiene la posibilidad de, por un momento, asumir la perspectiva radical de estos personajes. El lector podría decidir, a diferencia del narrador, no decir “Pobre Emily” y ofrecerle, en vez, una rosa como homenaje. Lo subversivo en lo ‘gótico’ adquiere aún mayor protagonismo en la lírica ‘gótica’ de Dickinson y Pizarnik, donde la voz poética no tiene la misma función mediatizadora que cumplen los narradores. Lo que encuentra aquí el lector es un crudo autorretrato del ‘gótico’, en el cual vivencia de manera directa su anti-logocentrismo y su cuestionamiento de las certezas, de la verdad, del lenguaje y de Dios.

La celebración que el ‘gótico’ parece hacer de este ‘otro’ radical intenta esconder sin demasiado éxito lo que quizás sea el aspecto más central del concepto, lo más resistente a las transformaciones: el ‘gótico’ es esencialmente una elegía, un lamento por aquello que no fue, aquello que pudo ser pero no será. Detrás de la desafiante y provocadora voz que Pizarnik asume cuando sentencia que “se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó

el sentido de cerrarse” se encuentra una profunda congoja por la pérdida de sentido, de logos, de principio dador de significado. La figura que resume de manera más acabada este sentimiento elegíaco es la del doble con la cual no pocas veces se relaciona al ‘gótico’. El segundo sentido que le da Freud a la función del doble es el de especular sobre aquella realidad que podría haber sido pero no fue: Moraes representa cabalmente esta pregunta. La pregunta es central en lo ‘gótico’ y es lo que lo sume en la más profunda nostalgia y desesperanza.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía primaria

- Beckford, William. *Vathek* Trad. Manuel Serrat Crespo. <http://www.scribd.com/doc/116196799/William-Beckford-Vathek>. Web.
- Castillo, Abelardo. “El decurión”. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003. Págs 369- 377. Impreso.
- Cortázar, Julio. “Casa tomada”. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996. Págs 107-111. Impreso.
- Dickinson, Emily. *Antología bilingüe*. Ed.y trad. Amalia Rodríguez Monroy. Madrid: Alianza Editorial, 2005. Impreso.
- . *The Complete Poems*. Ed. Thomas Herbert Johnson. Londres: Faber and Faber, 1976. Impreso.
- Faulkner, William. “Una rosa para Emily”. *Estos trece*. Trad. Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Losada, 1956. Págs 127-137. Impreso.
- . “Setiembre seco”. *Estos trece*. Págs. 193-206.
- Lewis, Matthew. *El monje*. Ediciones elaleph.com, 2002. Web.
- Mujica Lainez, Manuel. “El ilustre amor”. *Misteriosa Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997. Págs. 162-166. Impreso.
- Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Ed. Ana Becció. Barcelona: Editorial Lumen, 2007. Impreso.
- . *Prosa completa*. Ed. Ana Becció. Barcelona: Editorial Lumen, 2010. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. “La caída de la Casa Usher”. *Cuentos, I*. Trad. Julio Cortázar. Buenos Aires: Alianza Editorial, 2007. Págs. 317-337. Impreso.
- . “William Wilson”. *Cuentos, I*. Págs. 51-73. Impreso.
- Radcliffe, Anne. *El italiano, o el confesionario de los penitentes negros*. Trad. D.T.H. y D.M.S. Madrid: Imprenta de Brugada, 1821. Impreso.
- . *Los misterios de Udolfo*. Trad. Carlos José Costas Solano. Madrid: Valdemar, 1992. Impreso.
- . *The Italian*. Oxford: OUP, 2008. Impreso.

Walpole, Horace. *El castillo de Otranto*. Ediciones elaleph.com, 2010. Web.

Bibliografía secundaria

Acerca de lo ‘gótico’ en literatura

Barrenechea, Ana María. “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. Vol. XXXVIII, Núm. 80, Julio-Septiembre 1972. Págs 391-403. Impreso.

Botting, Fred. “Horror”. *The Handbook of the Gothic*. Ed. Marie Mulvey-Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. Págs 184 -192. Impreso.

Cortázar, Julio. “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”. *Obra Crítica / 3*. Ed. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Suma de Letras Argentinas, 2004. Págs.103-117. Impreso.

Fanthorpe, U.A. “Goth, Gothic”. *The Handbook of the Gothic*. Ed. Marie Mulvey-Roberts. Nueva York: New York University Press, 2009. Págs 126 -127. Impreso.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Illinois: Dalkey Archive, 2008. Impreso.

Freud, Sigmund. “The Uncanny”. *Fantastic Literature. A Critical Reader*. Ed. David Sandner. Connecticut: Praeger, 2004. Págs. 74-101. Impreso.

Gamer, Michael. *Romanticism and the Gothic*. Cambridge: CUP, 2000. Impreso.

Hugo, Víctor. “Prólogo a Cromwell”. *Manifiesto Romántico*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Editorial Península, 1971. Págs. 19-94. Impreso.

Jackson, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres: Routledge, 1998. Impreso.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Trad. Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964. Impreso.

Lévy, Maurice. “‘Gothic’ and the Critical Idiom”. *Gothick Origins and Innovations*. Eds. Allan Lloyd Smith y Victor Sage. Trad. mía. Amsterdam: Editions Rodopi B.V., 1994. Págs. 1-15. Impreso.

Longueil, Alfred E. “The Word ‘Gothic’ in Eighteenth Century Criticism”. *Modern Language Notes*, Vol. 38, No. 8 (Dec., 1923). Págs. 453-460. Impreso.

- Praz, Mario. "Introductory Essay". *Three Gothic Novels*. Ed. Peter Fairclough. Londres: Penguin, 1968. Págs. 7-34. Impreso.
- . *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Trad. Rubén Mettini. Barcelona: El Acantilado, 1999. Impreso.
- Punter, David. *The Literature of Terror. Volume I. The Gothic Tradition*. Londres: Longman, 1996. Impreso.
- Radcliffe, Anne. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*. Vol.16, número 1, 1826. Web.
- Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopaedia of Gothic Literature*. Nueva York: Facts on File Inc, 2005. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Elvio Gandolfo. Buenos Aires: Paidós, 2006. Impreso.

Acerca de escritores y obras 'góticas'

- Borges, Jorge Luis. "A Manuel Mujica Láinez". *Obras completas III*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. Pág. 157. Impreso.
- . "Edgar Allan Poe". *Obras completas II*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007. Pág. 335. Impreso.
- . "Sobre el 'Vathek' de William Beckford". *Obras completas II*. Págs. 130-133. Impreso.
- Clery, E.J. "Introduction". Radcliffe, Ann. *The Italian*. Oxford: OUP, 2008. Págs vii a xxxi. Impreso.
- Marcos, José María. "Poe en escritores argentinos - La influencia del genial escritor en Castillo, Cortázar y Sábato". *Insomnia*. N° 117. RAR, septiembre 2007. Web. 3 de octubre de 2010.
- McEvoy, Emma. "Introduction". *The Monk*. Oxford: OUP, 2008. Págs. vii – xxxiv. Impreso.
- Murena, Héctor A. "Los parricidas: Edgar Allan Poe". *El pecado original de América*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. Págs.21-47. Impreso.
- Negróni, María. "En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa" Ñ. 8 de enero de 2010.

- . *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003. Impreso.
- . *Galería Fantástica*. México DF: Siglo XXI, 2009. Impreso.
- Parkinson Zamora, Lois. *Narrar el Apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.
- Piña, Cristina. *La palabra como destino. Un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al Mar, 1981. Impreso.
- Silva-Cáceres, Raúl. *El Árbol de las Figuras. Estudio de Motivos Fantásticos en la Obra de Julio Cortázar*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1997. Impreso.
- Wandrop, Daneen. *Emily Dickinson's Gothic. Goblin with a Gauge*. Iowa: University of Iowa Press, 1996. Impreso.

Acerca de arquitectura gótica

- Furneaux Jordan, R. "La cristiandad occidental II: Gótico". *La arquitectura occidental*. Trad. Esther Roig. Barcelona: Destino, 1994. Impreso.
- Ruskin, John. *On the Nature of Gothic Architecture and Herein of the True Functions of the Workman in Art*. Londres: Smith, Elder and Co., 1854. Impreso.

Acerca de los contextos socio-históricos

- Halperin Donghi, Tulio. *Historia contemporánea de América Latina*. Madrid: Alianza Editorial, 1981. Impreso.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte 1*. Trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Barcelona: Editorial Labor, 1978. Impreso.
- . *Historia social de la literatura y del arte 2. Desde el Rococó hasta la época del cine*. Trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes. Madrid: Debate, 1998. Impreso.
- Kerr, Elizabeth M. *El imperio gótico de William Faulkner*. Trad. Departamento de Traducción de los Editores bajo la dirección de Enrique Díaz Montes. México: N.O.E.M.A. Editores S.A, 1979.

Mujica Lainez, Manuel. Entrevista con Joaquín Soler Serrano en “A Fondo”. 1977.

Fundación Mujica Lainez. Web. 8 de enero de 2013.

Paz, Octavio. “América Latina y la democracia”. *Tiempo nublado*. Barcelona: Seix Barral, 1986. Págs. 161-188. Impreso.

---. “México y Estados Unidos: Posiciones y contraposiciones”. *Tiempo nublado*. Págs 139-159. Impreso.

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001. Impreso.

Skidmore, Thomas E. y Peter H. Smith. *Historia contemporánea de América Latina. América Latina en el siglo XX*. Trad. Carmen Martínez Ximeno. Barcelona: Crítica, 1996. Impreso.

Acerca de literatura comparada

Brunel, Pierre. “El hecho comparatista”. *Compendio de literatura comparada*. Dir. Pierre Brunel e Yves Chevrel. Trad. Isabel Vericat Nuñez. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1994. Págs. 21-50. Impreso.

Moog-Grünwald. “Investigación de las influencias y de la recepción”. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Ed. Manfred Schmeling. Trad. Ignacio Torres Corredor. Barcelona: Editorial Alfa, 1984. Págs. 69-100. Impreso.

Schmeling, Manfred. “Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodología comparatista”. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Págs. 5- 38. Impreso.

General

Cuddon, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres: Penguin, 1992. Impreso.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Santiago: Tajamar editores, 2008. Impreso.